



## IMAGEM E SENSAÇÃO: AS DISTINTAS MATERIALIDADES DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA ENTRE OS ANOS 1990 À 2000

*IMAGE AND FEEL: THE DIFFERENT MATERIALITIES OF BRAZILIAN PHOTOGRAPH BETWEEN  
THE YEARS 1990 TO 2000*

**Deborah Núñez**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
deborahnunez@gmail.com

### **Resumo**

Para além do papel, no período dos anos 1990, a fotografia brasileira, produz novas materializações das imagens e retratos. Um campo amplo de experimentação que motivou uma geração de fotógrafos em torno de uma sensibilização distinta, provocada pela relação da imagem com seu suporte inusitado.

**Palavras-chave:** fotografia brasileira; imagem; materialidade; fotografia-objeto; fotógrafo-artista.

### **Abstract**

Besides the paper, in the 1990s, Brazilian photography produces new materializations of images and portraits. A broad field of experimentation that motivated a generation of photographers around a distinct awareness, brought about by the relation of the image with its unusual support.

**Keywords:** brazilian photography; image; materiality; object-photography; photographer-artist.

O presente artigo centra-se na análise do processo de transmutação da fotografia brasileira em distintas materialidades no período entre os anos 1990 à 2000. Ao expandir seu campo de expressão, a fotografia nacional, problematiza as formas tradicionais de sua reprodução: papel, jornal e livro, ampliando as possibilidades combinatórias e expressivas da imagem e seu suporte. Fotógrafos mais inquietos produzem fotografias que transitam entre imagens alteradas e objetos ou imagem-objeto, produzindo novas relações expressivas e interativas com seu público.

A trajetória da consolidação da fotografia no país percorreu distintos caminhos em busca de uma afirmação. Entre estes, a instituição como meio de documentação e comprovação dos fatos (Barthes, 1984). A luta pelo reconhecimento da profissão do fotógrafo(a) incentivou a discussão da questão da linguagem fotográfica e seu campo de atuação. Dessa forma as inspirações conceituais que impulsionam a criação fotográfica, transitaram por percursos além do documento, como expressão e experimentação.

Supomos que as novas materializações das imagens fotográficas no Brasil, começam a ser experimentadas nos anos 1990, após um período de intensa discussão sobre a fotografia e os campos de atuação que lhe eram atribuídos. O processo de institucionalização da fotografia no país, fruto de debate proposto pelo Instituto Nacional de Fotografia nos anos 1980 contribuiu para a valorização da produção nacional. O questionamento em torno da profissão do fotógrafo, da linguagem fotográfica e o mapeamento dos fotógrafos(as) do país, a partir das semanas de fotografia e das convocatórias nacionais, promoveu a afirmação da fotografia como arte autônoma. Consideramos que as transições da fotografia nacional em novas materialidades manifestam-se em um contexto propício, assim como refletem as influências das novas proposições artísticas da arte conceitual e da interação do público com a obra.

### Antecedentes Históricos

No Brasil, nas décadas de 1940 e 1950, não existia um reconhecimento oficial da fotografia como arte, no entanto já existia um esforço, por parte de alguns grupos de fotógrafos, de trabalhar e experimentar a fotografia como linguagem artística. Sob essa perspectiva, surgem os fotoclubes em todo o país (Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém). Destacaram-se o o Photo Club Brasileiro do Rio de Janeiro e o Foto Cine Clube Bandeirantes em São Paulo. Os fotoclubes promoviam intercâmbio entre fotógrafos profissionais e amadores, como também profissionais de outras áreas que tinham a fotografia como *hobby*.

O primeiro fotoclube foi o Photo Clube do Rio de Janeiro, criado em 1910; ele deu origem ao Photo Club Brasileiro, fundado em 9 de julho de 1923, permanecendo até o final da década de 1940. Foi o primeiro movimento a promover uma fotografia artística, entendida na época como uma expressão subjetiva do fotógrafo. Segundo Maria Tereza Bandeira de Mello (1998), “A concepção artística da fotografia só ganha expressividade no Brasil, com o surgimento do fotoclubismo, que toma como diretriz estética o movimento pictorialista internacional”.

O pictorialismo buscava a valorização da fotografia como obra de arte a partir da manipulação da imagem, a fim de torná-la uma matriz irreprodutível, semelhante a uma pintura. O Photo Clube Brasileiro, na década de 1940, ainda que tardiamente, dialogava com as propostas pictorialistas propagadas na Europa na década de 1920. Estas defendiam a ideia da aproximação da fotografia com a pintura, tanto na escolha dos temas (naturezas mortas, marinhas, nus) quanto na valorização da interpretação subjetiva do artista. Segundo Rubens Fernandes Junior<sup>1</sup> (2014), “o movimento pictorialista surge para contrapor a banalização da fotografia no século XIX, [...] o movimento surge para dar uma unicidade para uma obra que é múltipla.” Por isso, a manipulação da matriz fotográfica, com técnicas intervencionistas no negativo, valorizaram a foto como obra

<sup>1</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0lwWkvM8Sw>>. Acesso em 15 de julho de 2014.



artística tornando uma imagem única em contraposição à intensa popularização da fotografia na época. Segundo Maria Tereza de Mello,

O caráter artístico da fotografia também é assegurado pela geração de uma prova única, obtida mediante o emprego de processos de pigmentação, como bromóleo e a goma bicromatada, que possibilitam múltiplas intervenções sobre o negativo e a cópia, seja na introdução de novos elementos, a supressão de detalhes excessivos, a correção de pequenas falhas, a modificação dos tons ou o realce de determinado aspecto. Para tal, são utilizados pincéis, lápis, borrachas, raspadeiras ou os próprios dedos do fotógrafo (MELLO, 1998, p. 69).

Nos anos 1950, em São Paulo, se consolida o Foto Cine Clube Bandeirante, inicialmente pictorialista, posteriormente sob influência da fotografia modernista, esta inspirada por distintas visões, como o experimentalismo proposto pelo fotógrafo Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946)<sup>2</sup>, e, ainda, de novas proposições para uma linguagem fotográfica pura, baseadas na *Straight Photography*<sup>3</sup>, do norte americano Alfred Stieglitz (1864-1946). O modernismo dos bandeirantes paulistas se estabelece a partir de novas experimentações geométricas e da fotografia abstracionista, em alguns casos propondo a perda total do referente.

Ideias foram exploradas pelos jovens fotógrafos Tomas Farkas (1924-2011) e Geraldo de Barros (1923-1998). Este último explorou criativamente as possibilidades de intervenção e reprodução da imagem fotográfica. Dessacralizando a matriz com grande liberdade expressiva, Geraldo cortava, riscava, pintava negativos, fotografava novamente até encontrar uma imagem satisfatória. A criatividade de Barros incomodava os fotoclubistas mais antigos, defensores da imagem única. No entanto, sua atitude de ruptura encontrou eco no movimento da arte concreta no Brasil. Foi a partir dessa trajetória que o Foto Cine Clube Bandeirante abriu uma porta na “II Bienal Internacional de São Paulo”.

A tentativa de transformar a fotografia em expressão artística com a utilização da linguagem pictural, como também a partir da criação de cópias únicas, caracterizaram a estética fotoclubista em um primeiro momento. Em um segundo momento, a partir das propostas dos mais jovens, os fotoclubes colocaram como critério artístico o olhar do fotógrafo. Dessa forma, a fotografia procurou uma estética modernista, que se caracterizava pela valorização da criatividade e do abstracionismo. Segundo Helouise Costa (1995), o trabalho dos modernistas caracterizava-se pela contestação ao esquema perspectivo herdado do renascimento. Este teria influenciado a fotografia pictorialista que ainda baseava-se no esquema de composição perspectivada. Contudo, nas práticas abstracionistas dos fotógrafos modernos, a regra era a exceção:

<sup>2</sup> Experiência ótica a partir de experimentações com a luz na composição da imagem, denominadas fotogramas.

<sup>3</sup> Fotografia direta, pura, era um movimento realizado por fotógrafos americanos que surgiu na década de 1910, cujos expoentes mais conhecidos são Alfred Stieglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976), Edward Weston (1886-1958) e Anselm Adams (1902-1984). A proposta era de reivindicar a valorização da fotografia como meio artístico, sem preparar ou intervir no tema representado nas imagens. Uma proposta estética de valorização das possibilidades de criação de formas e utilização das características oferecidas pelo aparelho fotográfico.



A fotografia moderna caracterizou-se, contraditoriamente, pelo esforço de superação da perspectiva. A contradição reside no fato de que negar a perspectiva é negar o próprio código de reprodução da imagem. Isso gerou uma tensão. De modo geral é possível afirmar que quanto maior o propósito de desconstrução da perspectiva, maior é a tensão que reside sobre o aparelho fotográfico. A produção moderna pautou-se pela tentativa de alargar as possibilidades do aparelho fotográfico (COSTA, 1995, p. 91).

Ao abandonar a representação figurativa, a fotografia moderna abriu novo campo ilimitado de possibilidades, assim como a utilização do aparelho fotográfico não era mais essencial. “A intervenção do artista retirou do aparelho o poder de determinação do resultado final. Consequentemente atacou as características realistas de representação da fotografia.” (COSTA, 1995, p. 96-97.)

O debate estabelecido a partir das vanguardas modernistas foi pautado na discussão da utilização da figuração ou do abstracionismo na fotografia, assim como na necessidade do uso do aparelho fotográfico ou da ausência dele na criação da imagem, questões que não somente estabeleceram novas regras, mas também novas possibilidades.

A fotografia do país, a partir dos anos 1990, trabalha com reproduções em materiais singulares, colagens, manipulações nos processo produtivos das imagens, sensibilizações de matérias distintas, como espelhos, silicone, cerâmica, tecidos, metal, entre outros. O esgarçamento da tradicional produção da imagem técnica, expande o campo de concepção, criação e produção da fotografia. Esta, denominada inicialmente como construída e posteriormente expandida, segundo Fernandes Junior (2006) é aquela que enfatiza a importância dos meios de criação e os procedimentos utilizados pelo artista.

Uma das necessidades mais remotas de materialização da imagem, foi estimulada pela câmera escura, havia um “desejo ardente” de Daguerre, de descobrir uma maneira de fixar a imagem, reproduzida pelo efeito físico da luz, em algum suporte material. Com a descoberta oficial da fotografia (1839) o desejo de reprodução de imagens concretiza-se, e logo, cria novas necessidades sociais. De placa de alumínio, vidro ao papel as reproduções são acessíveis, uma materialidade que é popular, permitindo a circulação e ampliando o poder de comunicação das imagens. A partir das transformações técnicas que facilitaram o manuseio e a reprodução fotográfica, possibilitando a popularização da fotografia, um inventário do mundo começa a ser realizado e a fotografia dá visibilidade a realidades sociais distintas, adquire funções de prova, denúncia, informativas, comerciais, ente outras, e no limite, artísticas.

O debate em torno da fotografia desde seu surgimento, foi concomitante as relações da imagem técnica com as artes. Benjamin (1931) um dos primeiros a analisar o impacto dessa nova imagem no sec.XX, posicionou a fotografia diante de um papel transformador da arte. A dinâmica da reprodução produziu uma perda de um valor de autenticidade atrelado à obra de arte, possibilitando a sua popularização. Nesse contexto, o surgimento das vanguardas artísticas,



libertas dos papéis de retratar a realidade, influenciadas pela nova técnica fotográfica, produzem as primeiras imagens híbridas, a partir do uso da fotografia e da pintura.

A especificidade do dispositivo fotográfico começa a ser estudada e problematizada por autores que consideram a fotografia como manifestação icônica e indexical, a essa altura a fotografia percorreu o status de objeto técnico, teórico e estético. Barthes (1979), definindo características inerentes a imagem como o *studium* e o *punctum*, o primeiro traduzido em aspectos culturais discerníveis e indiciais o segundo sugerindo um além simbólico da imagem que nos toca, fere.

De acordo com Krauss (1988) procedimentos artísticos da década de 1970, realizavam a produção de composições em linguagens complexas, técnicas, mas não se definindo como especificidade de um único meio, escultura ou pintura. E sim utilizando distintos materiais e recursos, fotos, vídeos, esculturas. No mesmo período no Brasil a arte promove novas experimentações, em que o conceitual predominava na construção da obra, advinda, principalmente de uma ideia. A materialização das ideias ampliou o uso indiscriminado de suportes, inclusive da fotografia, ampliando o campo artístico. A interação do público com as obras, passou a fazer parte das exposições, na insistência artística do papel fruidor do expectador com à obra.

O termo fotografia expandida, estudado por Rubens Fernandes (2002) analisa a expansão da fotografia no Brasil em inusitados modos de apresentação, exposição e materialização de imagens fotográficas. Um percurso que aponta para um período de transição (dos anos 1990 aos dias atuais) coerente com a multiplicidade de experimentações, em que a fotografia transita. O termo surge em um seminário em 1996, na busca por uma substituição mais adequada ao que na época se denominava “Fotografia construída”.

A principal motivação para superação dos paradigmas impostos pelo equipamento e materiais de reprodução, são, segundo Fernandes (2006), motivados por fotógrafos inquietos, que questionam não somente os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgrediam essa gramática do fazer. Flusser (1985), questiona o uso repetitivo e excessivo do programa do dispositivo fotográfico, de forma que tal aplicação na imagem fotográfica acaba por levar a uma padronização da visualidade, o criador é aquele que consegue atravessar o interior da caixa preta em subversão às regras.

Segundo estudos de Edwards (1999), a evocação a memória não é a única função da fotografia, esta pode ser vista não só como imagem-contemplação, mas também através de sua forma de apresentação e materiais. Essas formas de existir dialogam com a imagem criando significado, uma intenção move esse diálogo e especifica as escolhas de ambas.



### Inusitadas formas fotográficas da fotografia brasileira

Ao produzir combinações sensíveis de materiais inusitados, a fotografia operou uma releitura das suas interseções com o real, produzindo novos híbridos entre imagem e matéria, propondo relações singulares. É dentro do percurso de expansão da fotografia que a experimentação por distintas materialidades, aproximou fotógrafos-artistas em determinadas escolhas formais.

Delimitamos como objeto de pesquisa, dentro do universo das novas materialidades da imagem fotográfica brasileira, algumas aproximações formais que propomos agrupar a partir das seguintes denominações, imagem pictórica: experiências herdadas do pictorialismo<sup>4</sup>, trabalhando com recortes em negativos, pintura e colagem em placas de vidro, Geraldo de Barros, nos anos 1990, cria a série; “Sobras”. O trabalho “Arturos” de 1994 de Eustáquio Neves, este realiza cópias em gelatina e prata com manipulação química, obtendo um resultado pictural no seu trabalho.

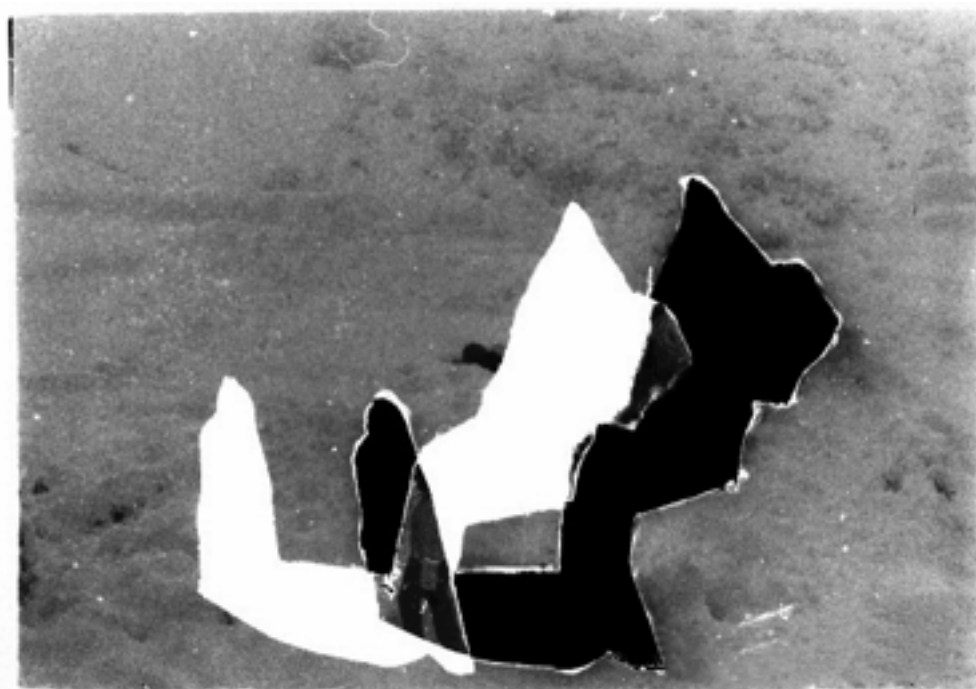


Figura 1: Sobras, Geraldo de Barros

Imagem escultura: híbrido de fotografia com materiais distintos na criação de um corpo escultural. Como exemplo temos o trabalho de Marcos Magaldi, 1997.

<sup>4</sup> Movimento dos anos 1940 no Brasil que promoveu a fotografia artística a partir da manipulação da imagem a fim de torná-la matriz irreprodutível semelhante a uma pintura. Essa obra única era obtida a partir da utilização de pigmentos, múltiplas intervenções no negativo e na cópia. Semelhante ao movimento da Europa dos anos 1920.





Figura 2: Marcos Magaldi

Imagem objeto: materializações em diversos objetos, como os panos de prato “Álbum de família” de Nino Rezende de 2000. As marmitas de Marco Antonio Portela, entre outros.

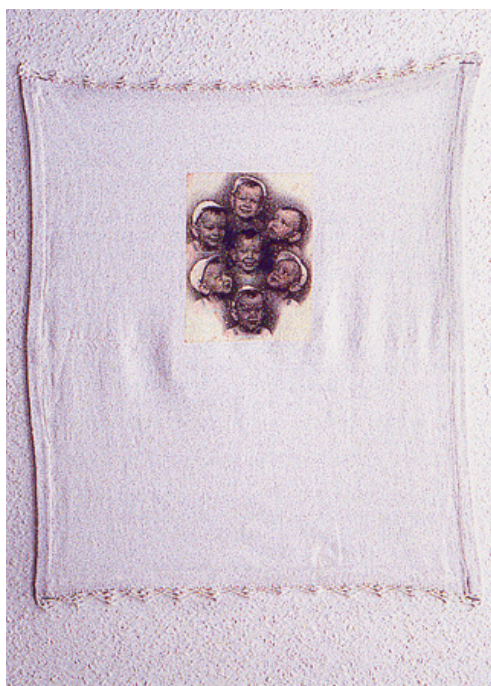


Figura 3: Nino Rezende, 2000.

Mídia poética: impressões fotográficas inseridas no contexto social como experiências artísticas. O trabalho “Sumaré” de 1998, de Alex Flemming, por exemplo, foi exposto no metrô de São Paulo, usando fotos de pessoas comuns com trechos de poesias, impressas no vidro em grande escala.







Concluímos que a fotografia brasileira no período dos anos 1990 à 2000, iniciou um processo de intensa investigação em relação a sua materialidade. Para além do papel, a fotografia reafirma seu potencial poético e explora distintos meios de expressão. Dessa forma os fotógrafos e fotógrafas situam sua prática em meio a um campo mais amplo de possibilidades ao realizar excêntricas simbioses entre imagem e suporte. E assim provocando a experimentação de distintas sensações para além do olhar.

## Referências

BARTHES, R. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin; tradução Sergio Paulo Rouanet; prefácio Janne Marie Gagnebin. - 7 ed. - São Paulo: Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas; v 1)

COSTA, Helouise. **A Fotografia Moderna no Brasil**. Helouise Costa e Renato Rodrigues. Rio de Janeiro: UFRJ; IPHAN; Funarte, 1995.

COTTON, Charlotte. **A Fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX / Jonathan Crary; tradução Verrah Chamma; organização Tadeu Capistrano. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros Ensaio**s. Campinas: Papirus, 1993.

EDWARDS, Elizabeth, & Hart, Janice *Photographs as objects of Memory*. In: Aynsley, Jeremy; Breward, Christopher; Kwint, Marius. **Material Memories**. Oxford: Berg, 1999.

FERNANDES Junior, Rubens. **A Fotografia Expandida**. São Paulo: PUC, 2002. 275p. Tese (Doutorado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Processos de criação na fotografia, **Revista FACOM**, nº 16, 2006.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

KRAUSS, Rosalind. A note on Photography and the simulacral. In: SQUIERS, Carol (ORG). **The critical image**. Seattle: Bay Press, 1990.

MAGALHÃES, Angela; Peregrino, Nadja. **Fotografia no Brasil**: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro, Funarte, 2004.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

LISSOVSKY, Mauricio. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**, Rio de Janeiro, Mauad X, 2014.



\_\_\_\_\_. **Máquina de esperar:** origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

\_\_\_\_\_. 10 proposições sobre o futuro da fotografia, **Revista FACOM**, p.11.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PAIVA, Joaquim, (org) **Visões e alumbramentos:** fotografia contemporânea na Coleção Joaquim Paiva, São Paulo: BrasilConnects, 2002

## Minicurrículo

### Deborah Núñez

Doutoranda do curso de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Mestre em comunicação e cultura pela mesma instituição, formada em comunicação social e fotografia. Atua como pesquisadora, artista e professora, trabalhou com comunicação institucional, design gráfico e fotografia, além de assessorar o colecionador Joaquim Paiva em sua coleção.

