

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES – MESTRADO EM MULTIMEIOS**

**IMPRESSÕES FOTOGRAMÁTICAS:  
A experiência dos fotogramas nas vanguardas artísticas**

**MARIA BEATRIZ COLUCCI**



Man Ray, 1927

CAMPINAS, 1999

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE



900011-855

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

**Mestrado em Multimeios**

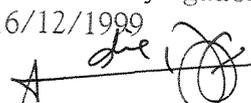
**IMPRESSÕES FOTOGRAMÁTICAS:**

**A EXPERIÊNCIA DOS FOTOGRAMAS NAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS**

**MARIA BEATRIZ COLUCCI**

Este exemplar é a redação final da tese de  
defendida pela Sra. **Maria Beatriz Colucci**  
aprovada pela Comissão Julgadora em

16/12/1999

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **ADILSON JOSÉ RUIZ**  
-orientador-



**Dissertação apresentada ao curso de  
Mestrado em Multimeios, do Instituto de  
Artes da Unicamp, como requisito parcial  
para a obtenção do grau de Mestre em  
Multimeios, sob a orientação do Prof. Dr.  
Adilson José Ruiz.**

**CAMPINAS - 1999**

**UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE**

UNIDADE	BC		
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP		
	C723i		
V.	Es.		
TOMBO BC/	41907		
PROC.	278/00		
C	<input type="checkbox"/>	D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREC.ª	R\$ 11,00		
DATA	22-08-00		
N.º CPD			

CM-00144413-1

FICHA CATALOGRÁFICA FEITA PELA BIBLIOTECA CENTRAL / UNICAMP

C723i

Colucci, Maria Beatriz.

Impressões fotogramáticas: a experiência dos  
fotogramas nas vanguardas artísticas / Maria Beatriz  
Colucci. -- Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Adilson José Ruiz.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Artes.

1. Fotogramas. 2. Modernismo. 3 Fotografia – História.  
4. Arte e fotografia. I. Ruiz, Adilson José. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

**Agradecimentos:**

- À Fapesp, pela possibilidade de dedicação exclusiva e fundamental apoio técnico-científico;
- Ao professor e orientador Adilson Ruiz, por ter sempre demonstrado total confiança neste trabalho;
- Aos professores Fernando de Tacca e Maria Lúcia Bueno, pela ajuda preciosa e essenciais referências bibliográficas;
- Aos colegas de curso, pela convivência gratificante. Um agradecimento especial aos amigos Ana Moraes, Cláudio Soares, Gabriela Borges e Gustavo Pereira, pelas inumeráveis caronas e discussões que tornaram o curso possível;
- Aos amigos e familiares que, de diferentes formas, contribuíram para que este trabalho se realizasse: Afrânio de Castro, Amarildo Moraes, Christiane Dias, Fernando Fiorese, Fernando Quaresma, Nina Mello, Pedro Machado e Vera Lúcia Colucci de Castro;
- Aos funcionários do Instituto de Artes, especialmente ao Élcio Marcelino, do Dep. Multimeios, à Leila Barone, da biblioteca e ao Jayme de Souza Filho e Magali Cordeiro, da CPG/IA, sempre prontos a ajudar.

## RESUMO

O modelo renascentista de representação figurativa, baseado na noção de perspectiva monocular, encontra na descoberta da fotografia a possibilidade de concretizar a busca de uma imagem objetiva. Exatamente por sua natureza técnica, a fotografia foi vista inicialmente como instrumento auxiliar das pesquisas científicas e das artes e os discursos sobre a neutralidade do aparelho fotográfico confirmaram sua suposta vocação para a exata reprodução da natureza. No entanto, a partir da segunda metade do século XIX, a incorporação da fotografia às práticas visuais e as estreitas ligações que se desenvolveram entre fotografia e arte moderna resultaram em experiências que foram além da mera imitação da realidade visível. Um exemplo disso foi a produção de imagens fotogramáticas ou fotogramas, impressões realizadas sem a utilização da câmera obscura, especialmente aquelas produzidas nas três primeiras décadas do século XX por artistas ligados aos movimentos de vanguarda. Tais artistas buscavam, através da fotografia, a exploração de novas formas estéticas e a revitalização das artes visuais. A proposta fundamental deste trabalho é a de analisar essas experiências com fotogramas, enquanto técnica situada no cruzamento da fotografia com as demais formas de expressão artística, objetivando compreender sua contribuição ao questionamento da representação figurativa e à construção da estética moderna, aprofundar suas relações estreitas com a arte das vanguardas e identificar as influências exercidas sobre a prática da fotografia de modo geral.

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

## ÍNDICE

<b>LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO: CONSOLIDAÇÃO E DISSOLUÇÃO DO OLHAR RENASCENTISTA.....</b>	<b>13</b>
<b>2.1 A herança do Renascimento.....</b>	<b>13</b>
<b>2.2 Fotografia e ideal objetivo da imagem.....</b>	<b>19</b>
<b>2.3 Sobre a arte na 2ª metade do século XIX.....</b>	<b>23</b>
<b>2.3.1 Outros olhares: realismo e impressionismo.....</b>	<b>23</b>
<b>2.3.2 A revolução pós-impressionista.....</b>	<b>29</b>
<b>2.4 O pictorialismo: a fotografia no mundo da arte.....</b>	<b>31</b>
<b>3 FOTOGRAFIA E ARTE MODERNA.....</b>	<b>37</b>
<b>3.1 Considerações gerais sobre arte moderna, abstração e fotografia.....</b>	<b>39</b>
<b>3.2 A arte fotográfica das vanguardas.....</b>	<b>44</b>
<b>3.2.1 A fotografia na modernidade: a vanguarda americana.....</b>	<b>45</b>
<b>3.2.2 As imagens precursoras de Coburn.....</b>	<b>51</b>
<b>3.2.3 Alguns princípios futuristas.....</b>	<b>53</b>
<b>3.2.4 As fotomontagens: dadaísmo, surrealismo e construtivismo.....</b>	<b>54</b>
<b>4 FOTOGRAMAS: ORIGENS E EXPERIÊNCIAS VANGUARDADISTAS.....</b>	<b>61</b>
<b>4.1 Antecedentes históricos da prática fotogramática.....</b>	<b>61</b>
<b>4.2 Vanguardas: a redescoberta dos fotogramas.....</b>	<b>70</b>

4.2.1 A diversidade nas impressões fotogramáticas.....	71
4.2.2 Algumas pesquisas de processos alternativos com fotogramas.....	78
4.3 Os objetos de sonho de Man Ray .....	99
4.4 As estruturas de luz de Moholy-Nagy .....	111
CONCLUSÃO.....	125
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – A. Kircher, 1671: Princípio da câmara obscura .....	17
Figura 2 - Louis Ducos Du Hauron, 1889: “Autoretrato em anamorfose” .....	18
Figura 3 – Edgar Degas, 1876-77: “O café-concerto dos embaixadores” .....	27
Figura 4 - Oscar Gustave Rejlander, 1857: “Os dois caminhos da vida” .....	34
Figura 5 – Henry Peach Robinson, 1858: “O último suspiro” .....	34
Figura 6 – Paul Strand, 1916: “Porch abstraction” .....	50
Figura 7 – Alvin Langdon Coburn, 1917: “Vortografia” .....	52
Figura 8 – El Lissitzky, 1926: “Runner in the city” .....	59
Figura 9 – Experiência de Hypolyte Charles, 1780 .....	66
Figura 10 – Universidade de Liège, 1899: Radiografia .....	67
Figura 11 – Fox Talbot, 1839: “Photogenic drawing” .....	68
Figura 12 – Hippolyte Bayard, 1840: “Photogenic drawing” .....	69
Figura 13 – J. B. Kerfoot, 1904: Silhueta de Coburn .....	80
Figura 14 – Christian Schad, 1918: “Schadografia” .....	81
Figura 15 - Christian Schad, 1919: “Onéirodynie en Kova” .....	82
Figura 16 – Christian Schad, 1919: “Schadografia N <sup>o</sup> .15” .....	82
Figura 17 – Kurt Schwitters, 1928: Fotograma s/ título .....	83
Figura 18 – Vane Bor, 1928: Fotograma s/ título.....	84
Figura 19 – A. Rodtchenko, 1935: “Armée rouge” .....	85
Figura 20 – Kurt Schwerdtfeger, 1923: “Composição de luz refletida” .....	86
Figura 21 – Luigi Veronesi, 1936: “Fotograma sobre negativo” .....	87
Figura 22 – Luigi Veronesi, 1936: “Fotograma sobre negativo” .....	87
Figura 23 – El Lissitzky, 1924: “Pelikan” .....	88
Figura 24 – Piet Zwart, 1924: “Via Scheveningen Radio” .....	89
Figura 25 – Oskar Nerlinger, 1928: “Atikah” .....	90
Figura 26 – Aurel Bauh, 1935: Fotograma s/ título .....	91
Figura 27 – Oskar Nerlinger, 1925: “Cidade noturna” .....	92

<b>Figura 28 – Raoul Ubac, 1939: “Brulâge”</b> .....	<b>93</b>
<b>Figura 29 – E. L. T. Mesens, 1926: “Masque de veuve pour la valse”</b> .....	<b>94</b>
<b>Figura 30 – Karol Hiller, 1934: “Composição heliográfica VI”</b> .....	<b>95</b>
<b>Figura 31 – György Kepes, 1938: Fotograma e cliché-verre, s/ título</b> .....	<b>96</b>
<b>Figura 32 – Maurice Tabard, 1935: “Les deux invités, révélateur-peinture”</b> .....	<b>97</b>
<b>Figura 33 – Ei-Kyu: “Foto-desenho” s/ título</b> .....	<b>98</b>
<b>Figura 34- Man Ray, 1920: “Compass”</b> .....	<b>104</b>
<b>Figura 35 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título</b> .....	<b>105</b>
<b>Figura 36 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título</b> .....	<b>106</b>
<b>Figura 37 – Man Ray, 1924: “Le bateau ivre”</b> .....	<b>107</b>
<b>Figura 38 – Man Ray, 1931: “Eletricité”</b> .....	<b>108</b>
<b>Figura 39 – Man Ray, 1927: Fotograma s/título</b> .....	<b>109</b>
<b>Figura 40 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título</b> .....	<b>110</b>
<b>Figura 41 – Moholy-Nagy, 1926: “Verre de vin”</b> .....	<b>118</b>
<b>Figura 42– Man Ray, 1936: Fotograma s/ título</b> .....	<b>118</b>
<b>Figura 43 – Moholy-Nagy, 1922: Fotograma s/ título</b> .....	<b>119</b>
<b>Figura 44 – Moholy-Nagy, 1925: Capa do livro <i>Pintura, fotografia, filme</i></b> .....	<b>120</b>
<b>Figura 45 – Moholy-Nagy, 1922: Capa da revista <i>Broom</i></b> .....	<b>121</b>
<b>Figura 46 – Moholy-Nagy, 1931: Capa da revista <i>Foto-Qualität</i></b> .....	<b>122</b>
<b>Figura 47 – Moholy-Nagy, 1926: Fotograma s/ título</b> .....	<b>122</b>
<b>Figura 48 – Moholy-Nagy, 1926: “Máscara autoretrato”</b> .....	<b>123</b>
<b>Figura 49 – Moholy-Nagy, 1937: Cartão de visita</b> .....	<b>123</b>
<b>Figura 50 – Moholy-Nagy, 1925: Fotograma s/ título</b> .....	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende apresentar o resultado da pesquisa desenvolvida no Mestrado em Multimeios, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas/Unicamp. O objetivo da pesquisa foi o de estudar, a partir da história da arte e da fotografia, o papel das experiências com fotogramas na consolidação da arte moderna. Os fotogramas, também chamados “impressões fotogramáticas” ou “imagens fotogramáticas” no decorrer deste trabalho – conforme a definição de Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* e Jean-Marie Schaeffer, em *A imagem precária* – são imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, expondo os objetos colocados diretamente sobre uma superfície sensível à uma fonte de luz.

Primeiramente, deve-se considerar como fato inegável a influência da fotografia sobre a arte moderna, visto que seu surgimento propôs novas formas de representação e desvendou imagens até então desconhecidas. Também não se pode contestar a influência exercida sobre a fotografia pela pintura e outras formas de expressão artística, desde o seu surgimento. A ênfase deste trabalho será, no entanto, na relação extremamente próxima entre fotógrafos e artistas plásticos que, no início do século XX, seguiram rumo a uma subjetivação crescente na arte, que permitiu todo tipo de experiência visual. Dessa relação resultaram pesquisas e trabalhos fundamentais para a arte contemporânea, como o das experiências fotogramáticas, por exemplo.

A dissertação começa abordando, no capítulo 2, as transformações ocorridas na arte com o advento da fotografia, enfocando o modo como a fotografia reforçou, a

princípio, o olhar renascentista para, em seguida, impulsionar as demais artes e especialmente a pintura em direção à modernidade. Para isso, são apresentadas, sinteticamente, algumas das principais questões abordadas por diversos autores, como uma forma de contextualizar este período da história das artes. Na primeira parte deste capítulo (2.1) destaca-se como a noção de perspectiva monocular, predominante desde o Renascimento, determinou o ideal de objetividade na arte do século XIX. As principais referências para situar esta noção são os trabalhos de Leon Battista Alberti e Erwin Panofsky. Em seguida, pretende-se demonstrar como a invenção da fotografia contribuiu tanto para consolidar o ideal de objetividade na representação artística (2.2) como para questioná-lo, a partir das tendências impressionistas, pós-impressionistas e pictorialistas (2.3 e 2.4).

No capítulo 3 são estabelecidas algumas relações entre fotografia, arte moderna e abstração (3.1), destacando as transformações que se processaram nas primeiras décadas do século XX com o surgimento das vanguardas artísticas e que significaram o rompimento definitivo com as formas tradicionais de representação. Em seguida apresenta-se, a partir da vanguarda fotográfica americana (3.2.1), do trabalho precursor de Alvin Langdon Coburn (3.2.2), de alguns princípios do futurismo (3.2.3) e das fotomontagens dadaístas, surrealistas e construtivistas (3.2.4), o modo como a fotografia revelou novas visualidades, incorporando-se definitivamente a uma arte considerada, a partir daí, fotográfica.

O capítulo 4 pretende, inicialmente, situar a prática dos fotogramas na história da fotografia, a partir de alguns antecedentes históricos dessa prática (4.1), para depois

estabelecer as relações entre as experiências fotogramáticas e as propostas das vanguardas artísticas européias (4.2), destacando a diversidade dessas experiências (4.2.1) e o desenvolvimento de alguns processos de impressão alternativos (4.2.2). Serão analisadas separadamente as experiências de dois artistas essenciais para a história da prática fotogramática: o americano Man Ray e o húngaro László Moholy-Nagy, os maiores responsáveis pela divulgação das experiências com fotogramas e referências principais do projeto de pesquisa.

É importante considerar que este trabalho foi elaborado numa tentativa de sintetizar as principais contribuições ao tema encontradas em diversos autores. Sendo assim, não se conduz priorizando determinado autor, abordagem ou linha de pesquisa. Entre os autores citados encontram-se Arlindo Machado, Annateresa Fabris, Aaron Scharf, Philippe Dubois, Paulo Menezes, Mario de Michelli, Vilem Flusser, Krisztina Passuth e Susan Sontag. Não se pretendeu destacar, também, qualquer período da história da arte tendo como base a noção de evolução, progresso em relação a um período anterior ou coisas do gênero. Sabe-se que o mundo da arte conhece transformações incessantes, mesmo porque um novo estilo ou movimento só consegue se estabelecer após romper com os modelos antecedentes. Como diz Howard S. Becker, em *Les mondes de l'art*, estas transformações podem ser graduais ou brutais e não há como se proteger contra as forças da mudança, sejam elas vindas do exterior ou de tensões internas (Becker, 1988: 301).

Por fim, algumas considerações em relação às imagens fotogramáticas que ilustram o trabalho. Estas foram resultado de uma pesquisa que reuniu 175 fotogramas

produzidos por 27 artistas diferentes, no período de 1834 a 1940, catalogados por autor e data. Tais imagens foram depois analisadas de acordo com sua utilização e finalidade, sendo 40 selecionadas para apresentação neste trabalho. Destas, somente duas são do século XIX, as de Fox Talbot (1834) e Hippolyte Bayard (1840) e uma do início do século XX, de J.B.Kerfoot (1904). As outras 37 foram produzidas entre 1918-1940, no contexto dos movimentos de vanguarda, visto ser este o período estudado por esta dissertação. Além de ilustrar o trabalho do artista, a apresentação dessas imagens procurou estabelecer algumas relações comuns, como sua utilização na publicidade e em publicações, por exemplo, e também algumas diferenças, como a série de fotogramas produzidos através de procedimentos alternativos de impressão.

## **2 O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO: CONSOLIDAÇÃO E DISSOLUÇÃO DO OLHAR RENASCENTISTA**

O século XX se inicia com uma verdadeira revolução na esfera da arte. O sistema de representação do mundo através de imagens artísticas rompe de vez com os modelos vigentes desde o Renascimento, consolidando um novo momento: a arte moderna. Os caminhos que levaram à essa revolução já se encontravam presentes no decorrer do século XIX, mais precisamente nas décadas que se seguiram à descoberta da fotografia, ou seja, a 2ª metade do século. Este capítulo pretende investigar as transformações ocorridas neste período – principalmente na Europa –, destacando os mecanismos que tornaram possível a invenção da fotografia, bem como o papel desta, tanto no que se refere à consolidação quanto à dissolução do ideal renascentista de representação artística. Para isto, será preciso, primeiramente, situar alguns princípios e fundamentos que se estabeleceram na arte à época do Renascimento.

### **2.1 A herança do Renascimento**

O período denominado Renascimento foi caracterizado por uma aproximação com a realidade imediata e por uma concepção naturalista do mundo, tendo a arte se consolidado como representação do mundo empírico. A forma de representar as imagens artísticas se fundamentou no respeito a um código figurativo, desenvolvido a partir do *Quattrocento* na Europa, principalmente na Itália, que se impôs à arte do Ocidente por mais de quatro séculos como a forma “correta” de representação plástica (Hauser, 1982: 358). O conceito dominante foi a noção de perspectiva, que até a Idade

Média tinha uma acepção ampla, remetendo ao termo grego *optiké* ou ciência da visão (Panofsky, 1993: 69).

A partir do Renascimento, o conceito de perspectiva passa a designar o mesmo que entende-se no mundo contemporâneo, ou seja, a ciência de representar os objetos tridimensionais sobre uma superfície bidimensional, de modo que a imagem produzida coincida com a obtida pela visão direta. Em Erwin Panofsky – *A perspectiva como forma simbólica* –, publicado em 1927, encontra-se a seguinte definição:

Digamos que a perspectiva é, em nosso entender, a capacidade de representar objectos e a porção de espaço que os rodeia, de forma a que o suporte material do quadro seja totalmente ultrapassado pela noção da existência de um plano transparente, através do qual acreditamos contemplar um espaço imaginário. Neste espaço estão compreendidos todos os objectos que, na aparência, retrocedem em profundidade. (Panofsky, 1993: 70).

Assim, passou-se da “ciência da visão” para a “ciência da representação artística”.<sup>1</sup> Na consolidação dessa noção de perspectiva, o trabalho de Leo Batista Alberti é fundamental, pois foi o primeiro a fazer da pintura objeto de teoria sistematizada. A perspectiva “albertiana”, desenvolvida no *Da pintura* – que teve sua primeira parte publicada em 1436 –, foi elaborada a partir das leis do espaço formuladas pela geometria euclidiana e tornou-se a construção “legítima” do modo renascentista de representação. O livro é dividido em três partes: a primeira sobre os “rudimentos” (onde o autor expõe os fundamentos para o trabalho do pintor), a segunda sobre a “pintura” (onde a pintura é dividida em circunscrição, composição e recepção da luz) e a terceira

---

<sup>1</sup> Uma revisão histórica do termo perspectiva, incluindo os principais estudos feitos, pode ser encontrada no texto introdutório à edição francesa do livro de Erwin Panofsky, escrito por Marisa D. Emiliani, em 1961.

sobre o “pintor” (onde são descritos os conhecimentos práticos necessários ao pintor).

Para este trabalho interessa comentar, resumidamente, o “Livro Primeiro”. Definido por Alberti como “os rudimentos da arte” (Alberti, 1989: 93), trata do que ele considera fundamental para o trabalho do pintor. Partindo de conceitos matemáticos, vindos da “óptica” de Euclides, Alberti elege a forma considerada “correta” para a representação artística, a da perspectiva monocular, que reproduz a visão de um olho único e imóvel, situado a uma distância fixa do objeto que se pretende reproduzir. Esta noção centra toda a composição no olhar do espectador, “faz do olho o centro do mundo visível” (Berger, 1980: 20).

Destaca-se, neste livro primeiro, a descrição e o modo de construção da “pirâmide visual”, já citada nas teorias ópticas dos autores árabes medievais Alkindi e Alhazen e na *Óptica*, de Euclides (final do século IV, início do século III A.C), neste caso como “cone visual”.<sup>2</sup> A definição da pirâmide visual de Alberti tornou famosa a noção da pintura como uma “janela” através da qual se vê a cena a ser reproduzida. De forma a evitar as longas explicações matemáticas de Alberti, reproduz-se aqui a explicação de Cecil Grayson:

Da conjugação de ciência e arte, de óptica e pintura, na formação de Alberti, e do conceito da pintura como imitação e representação de coisas e figuras em suas corretas relações espaciais, nasce a famosa visualização da pintura como uma janela através da qual o espectador olha, de uma determinada distância, a cena que se lhe apresenta “fora”. A essa “janela” corresponderia a interseção da pirâmide visual (...), isto é, a superfície sobre a qual será feita a pintura (Cf. Alberti, 1989: 55).

---

(PANOFSKY, E. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Ed. de Minuit, 1975: 7-35).

<sup>2</sup> Ver, a esse respeito, as notas de Cecil Grayson (Bari, Editori Laterza, 1980), incluídas na versão brasileira do livro de Alberti. Os comentários de Grayson são importantes para situar o trabalho de Alberti, pois discutem as fontes do autor apontando, inclusive, alguns equívocos encontrados no texto.

O empenho na direção de uma imagem objetiva resultou no aprimoramento de vários dispositivos, como a *câmera obscura* e a *câmera clara*, que aliados às leis da perspectiva monocular e a descoberta das objetivas – por Daniele Barbaro, no século XVI, para corrigir problemas da aplicação estrita da perspectiva – permitiram aos pintores a reprodução de imagens mais “fiéis” da realidade (Machado, 1994: 08-14).

As câmeras obscuras, construídas como auxiliares ao trabalho dos pintores e conhecidas desde a Antigüidade – foram descritas já por Aristóteles –, eram instrumentos que facilitavam o desenho de objetos, figuras e cenas, possibilitando uma representação mais precisa da realidade visível. O princípio era simples: a câmera projetava a imagem da realidade, de forma invertida, na parede oposta ao orifício por onde a luz entrava (**figura 1**). Vários artistas desenvolveram, nessa época, estudos sobre a perspectiva e sobre as aplicações da *câmera obscura*, entre eles Leonardo Da Vinci (1452-1519) e Albert Dürer (1471-1528).

Entre os importantes estudos modernos sobre a perspectiva encontra-se o formulado por Panofsky, citado anteriormente, que ressalta o caráter convencional desta noção:

Tornar real, através da representação do espaço, exactamente a homogeneidade e a ausência de limites alheios à experiência directa do mesmo espaço, eis o resultado da representação perspectiva e, mais do que resultado, o objectivo que esta se propõe atingir. Em certo sentido, a perspectiva muda o espaço psicofisiológico em espaço matemático.(...) Deixa no esquecimento o facto de vermos não com um olho imóvel, mas com dois olhos, em movimento constante (Panofsky, 1993: 34).

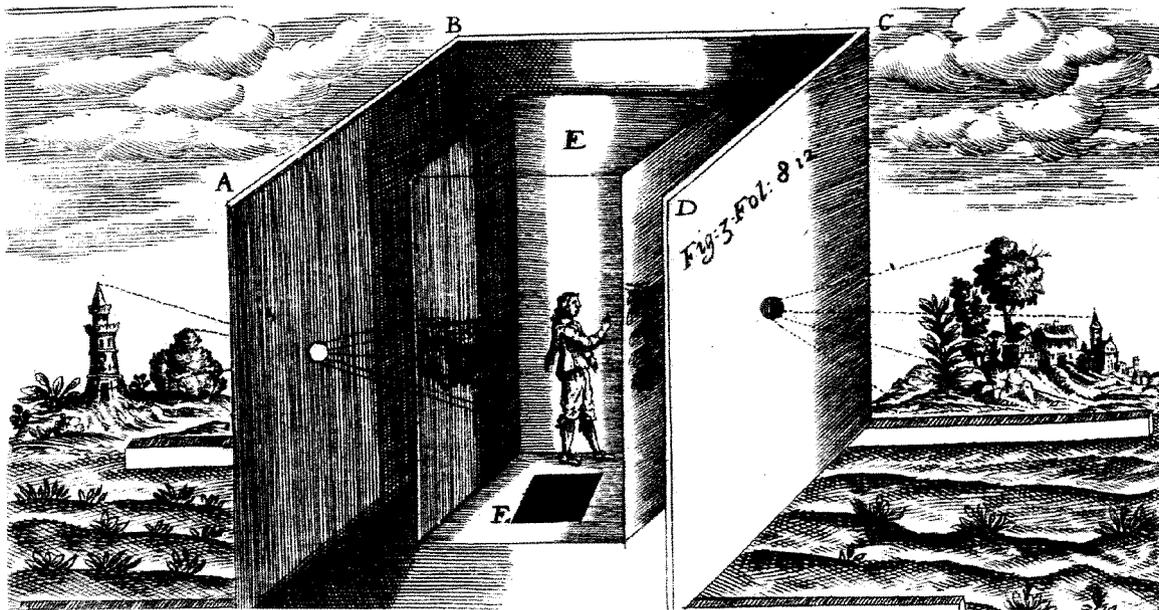


Figura 1 – A. Kircher, 1671: Princípio da câmara obscura

In: Frizot, 1998: 18.



**Figura 2 - Louis Ducos Du Hauron, 1889: “Autoretrato em anamorfose”  
In: Gautrand, 1987: fig.48.**

Olympio Pinheiro, na exposição *Imagem miragem, imagem de síntese*, na VIIª Compós, também comenta o caráter simbólico desta noção: “Simbólico porque há mais perspectivas correspondentes a outros períodos históricos da cultura e a outras civilizações e simbólico porque denota convenções adequadas ao modo de apreensão da realidade, que engendrou esse modelo perspectivesco de representação” (Pinheiro, 1998: 7).

Porém, embora a construção em perspectiva dominasse o fazer artístico, no próprio Renascimento já se encontram reações contra este predomínio do código linear, nas distorções denominadas anamorfoses<sup>3</sup> – estudadas por Jurgis Baltrusaitis – e nas desproporções barrocas até chegar, mais tarde, à completa abolição da figura especular na arte abstrata (**figura 2**).

## 2.2 Fotografia e ideal objetivo da imagem

O aparecimento da fotografia pode ser visto como o resultado de várias pesquisas desenvolvidas no campo das artes visuais e das ciências, sintetizando o acúmulo de conhecimentos e experiências em diferentes áreas. Ou seja, foi a expressão de determinados modelos cognitivos e perceptivos dominantes na época. Vários autores destacaram essa natureza coletiva da invenção da fotografia, entre eles Antônio Fatorelli, no texto *Fotografia e Modernidade*:

---

<sup>3</sup> Anamorfose é o “termo utilizado a partir do século XVII para designar certas distorções obtidas na representação de figuras no plano bidimensional devido à mudança da perspectiva de sua visualização” (PARENTE, 1993: 280). Porém, a generalização do termo o transformou em uma poética e filosofia de falsificação da realidade, um instrumento destinado a produzir uma “ilusão de ótica”.

A natureza coletiva da invenção da fotografia é de tal modo marcada pela pulverização de inúmeros experimentos correlatos, desenvolvidos aleatoriamente e até mesmo de modo impessoal, que o seu registro, a concessão de uma patente e a identificação do seu autor é um lance de oportunidade - um lance que envolve questões econômicas e políticas, mais do que propriamente um mérito autoral (Fatorelli, 1998: 92).

Na França e na Inglaterra, países que lideravam as pesquisas fotográficas, os nomes de Thomas Wedgwood, Nícephore Niépce, Louis-Jacques Daguerre e William Henry Fox Talbot se destacaram. Sem que isso significasse as mesmas oportunidades, muitas pesquisas isoladas estavam sendo realizadas fora desse eixo competitivo, como por exemplo as de Hercules Florence (1804-1879), que fixou-se no Brasil a partir de 1824.<sup>4</sup> Na verdade, como explica Arlindo Machado em *A ilusão especular*, “a fotografia, no momento mesmo em que se materializa no daguerreótipo, perpetuando o modelo renascentista de codificação da informação visual, desencadeou um delírio de aperfeiçoamentos tecnológicos destinados a produzir uma impressão de ‘realidade’ cada vez mais impositiva...” (Machado, 1984: 27).

No entanto, exatamente por sua natureza técnica, a fotografia tende a transpor a realidade do objeto para a realidade e objetividade da própria representação (Menezes, 1997: 37). Assim, difundiu-se a crença na veracidade da imagem e na aparente neutralidade do processo fotográfico. A fotografia possibilitou, como disse André Bazin, saciar um desejo puramente psicológico de substituir o mundo exterior por seu duplo, de satisfazer o “apetite de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído” (Bazin, 1991: 21).

---

<sup>4</sup> Cf. KOSSOY, Bóris. *Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

Como dispositivo técnico para a produção de imagens, a câmera fotográfica pode ser vista como a primeira imagem técnica existente, no sentido definido por Wilem Flusser, em *Filosofia da caixa preta* (1985): “Trata-se da imagem produzida por aparelhos. Aparelhos são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado.” (Flusser, 1985: 19). Nas reflexões de Flusser, a imagem fotográfica aparece como o mais simples e transparente modelo de imagem técnica. Mas ele destaca sua natureza simbólica e diz ser preciso saber decifrar nas imagens o mundo conceitual que lhe dá forma:

A aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. (...) Quando as imagens técnicas são decifradas, surge o mundo conceitual como sendo o universo de seu significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é “o mundo”, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Flusser, 1985: 20)

E ainda: “...as imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas” (Flusser, 1985: 21).

Com a democratização das imagens fotográficas, aliada ao rápido desenvolvimento técnico, a fotografia substituiu rapidamente o ofício de alguns pintores, que se viram obrigados a assimilarem as novas possibilidades apresentadas pela câmera fotográfica. Foi o caso da composição de retratos, miniaturas e paisagens, que acabou se transformando em poderosa indústria. Um dos responsáveis por isso foi o fotógrafo francês Adolph-Eugène Disderi (1819-1890), criador de um aparelho que

popularizou os retratos (*carte de visite*). Como meio técnico, logo a fotografia estaria suficientemente resolvida para se tornar parte da cultura da época. Seu uso firmou-se em todas as áreas do conhecimento, das pesquisas científicas aos casos judiciais, além de poder ser praticada por qualquer leigo com um mínimo de conhecimentos técnicos e às vezes nenhuma preocupação estética.

Em 1862, os pintores românticos franceses – liderados por Jean Auguste Dominique Ingres - protestaram contra a extensão da lei de propriedade artística aos produtos fotográficos, apesar de vários usarem a fotografia em seu trabalho pictórico. No manifesto, com 26 assinaturas, só não constava o nome de Eugène Delacroix, que assumiu abertamente o uso da fotografia. Para este artista, a fotografia era extremamente importante para a pintura, especialmente para os estudos anatômicos. Já em 1850, Delacroix disse: “O daguerreótipo [é] puramente um reflexo da realidade, uma simples cópia que, sob certos aspectos é falsa, exatamente por sua exatidão” (Cf. Scharf, 1994: 132).

A resposta ao manifesto, favorável à fotografia, viria ainda em 1862: “A fotografia pode ser produto do pensamento e do espírito, do gosto e da inteligência. Pode ser a expressão de uma personalidade. Pode ser arte” (Cf. Fabris, 1991: 185). Mas para a consolidação definitiva da fotografia como arte foi preciso travar uma longa batalha contra os preconceitos em relação à imagem fotográfica. O discurso de fidelidade ao real e de exatidão volta-se contra a própria fotografia quando esta reivindica seu lugar no mundo da arte. Dependente do “olho” da câmera, o trabalho fotográfico ainda era visto como um mero instrumento auxiliar das ciências e das artes.

## **2.3 Sobre a arte na 2ª metade do século XIX**

O século XIX marcou-se por uma unidade política, filosófica e cultural que teve seu auge nas revoluções burguesas acontecidas em diversos países e consagrou Paris como a capital das artes e das idéias políticas. A arte deste período marcou-se pelo engajamento às idéias liberais, anarquistas e socialistas, unindo artistas e intelectuais em torno de um compromisso com a realidade histórica, onde a objetividade se torna o problema central da produção estética (Michelli, 1991: 5-12).

As transformações na psicologia da visão, determinadas pela utilização generalizada da fotografia, direcionaram a pintura a uma redefinição de sua essência e finalidade. E os pintores substituíram a desconfiança inicial em relação à imagem fotográfica por uma estreita convivência, demonstrando as possibilidades complementares das duas artes: “Para Baudelaire, a fotografia era o ‘inimigo mortal’ da pintura; mas finalmente se negociou uma trégua, de acordo com a qual a fotografia foi considerada a libertadora da pintura” (Sontag, 1981: 138).

### **2.3.1 Outros olhares: realismo e impressionismo**

Contrária ao romantismo e ao classicismo, principalmente por seu distanciamento da vida comum, a chamada “escola realista” surge na pintura da metade do século XIX, provocando a fúria dos conservadores ao excluir de suas telas os temas mitológicos, religiosos ou históricos. Ao invés de seguirem pelos caminhos da “arte oficial” da época, os pintores realistas preferiram retratar em suas telas trabalhadores,

camponeses e paisagens comuns.

É com Gustave Courbet (1819-1877) que o realismo se consolida como movimento, superando a dicotomia entre classicismo e romantismo, enquanto poéticas mediadoras da relação entre artistas e sociedade. Para Courbet, o apelo do romantismo ao sentimento e à imaginação eram uma fuga à realidade da época. O artista, de origem rural e socialista, visto por muitos como um radical de perigosas influências sobre os jovens artistas, teria dito: “Não posso pintar um anjo, pois nunca vi nenhum” (Cf. Janson, 1996: 328). Courbet também foi um dos primeiros artistas a assumir publicamente a utilização da fotografia em suas pinturas, além de ter constantemente suas obras comparadas às feitas pela câmera, pelos temas considerados vulgares.

Outra figura decisiva nesse período, embora não possa ser classificado como realista, é Édouard Manet (1832-1883). Sem poder rivalizar com a exatidão representativa da fotografia, Manet insistia que “as pinceladas e as camadas de tinta, mais que as coisas que representam, são a primeira realidade de um artista” e que “uma tela pintada é, acima de tudo, uma superfície recoberta de pigmentos – que devemos olhar *para ela*, não *através dela*” (Cf. Janson, 1996: 332). Seus conceitos pictóricos inauguram, de certa forma, o impressionismo: a pintura sem sombras, a tela vista não como uma janela mas como superfície plana constituída por manchas de cor.

O impressionismo surgiu na pintura por volta de 1860, a partir das discussões propostas pela escola realista. O marco para o movimento é o ano de 1874, data da primeira e famosa exposição do grupo no ateliê do fotógrafo e caricaturista Gaspard Félix Nadar (1820-1910), a partir da qual os pintores receberam, pejorativamente, o

nome de impressionistas, por causa de uma obra de Claude Monet, chamada *Impression, soleil levant* (1872). O momento é de grandes discussões sobre a modernidade, onde os artistas se opõem à visão clássica do eterno e duradouro, onde a visão desloca-se em busca do transitório.

Como movimento artístico, o impressionismo assimilou todo o impacto do enorme crescimento da produção de imagens fotográficas, incorporando às suas obras o dinamismo e a instantaneidade fotográficos. Também uma das características presentes nas pinturas impressionistas, o ponto de vista elevado (a cena vista do alto), pode ter tido inspiração nas fotografias, especialmente as “estereoscópicas” e as vistas panorâmicas, muito comuns entre 1860-1865. Neste sentido Nadar foi um dos pioneiros, realizando várias fotografias “aéreas” da cidade de Paris, a bordo de um balão. Na pintura impressionista o trabalho de Gustave Caillebotte é precursor, antecipando os deslocamentos de visão, tornados famosos nos trabalhos vanguardistas do início do século XX.

Com o objetivo de reter a ação dos elementos sobre as coisas da maneira como o olho a percebe no contato direto com a natureza, a pintura impressionista põe em causa as noções de forma e cor, fazendo da atmosfera o elemento dominante. E isto também pode ser relacionado à fotografia. A ideia de pintar a luz que incide em um objeto ou cena, em horários e lugares diferentes associa-se, em certo sentido, às possibilidades abertas pelas imagens fotográficas.

Entre os pintores impressionistas mais conhecidos encontram-se Monet, Renoir, Degas, Pissarro e Sisley. Porém, muitos outros sofreram a influência do movimento e

outros ainda partiram do impressionismo e rumaram em outras direções, como Cézanne, Van Gogh e Gauguin, que representam a desagregação do impressionismo e a ruptura definitiva da arte com os princípios renascentistas. Não se pretende, neste item, tecer considerações detalhadas sobre a vida e obra de todos os artistas representativos do impressionismo ou pós-impressionismo, mesmo porque muitos não se encaixam em classificações. Os artistas, a partir dessa época, querem ser independentes, querem liberdade, romper com modelos preestabelecidos para buscar uma arte que traduza um olhar mais pessoal sobre o mundo. O importante a considerar são as tendências comuns a toda uma geração de artistas que viveu na França – ou sob a sua influência – nas últimas décadas do século XIX.

Edgar Degas (1834-1917) talvez tenha sido o artista de sua época a traduzir, de forma mais contundente, a relação entre fotografia e pintura. Muitos pintores usavam a fotografia como meio auxiliar, porém em Degas a forma fotográfica se impõe. Em seu objetivo de captar flagrantes da vida, seus olhos se voltam para o movimento e suas composições se assemelham a instantâneos fotográficos. As angulações escolhidas e a ligação de planos próximos e recuados, como no quadro *O café-concerto dos embaixadores* (1876-77) (**figura 3**), dão um sentido fotográfico à tela. Considerado às vezes à margem do impressionismo, pela importância do desenho em sua obra, Degas, com seu “olho fotográfico”, deixou para a arte moderna uma concepção mais dinâmica do espaço pictórico, com enquadramentos e cortes muito mais livres (Scharf, 1994: 191-221).



**Figura 3 – Edgar Degas, 1876-77: “O café-concerto dos embaixadores”**

**In: Civita, 1984: prancha X.**

Porém, apesar das mudanças propostas, o impressionismo se encontrava ainda preso aos esquemas de representação da Renascença. Para Paulo Menezes – *A trama das imagens* –, mesmo sem desmerecer o impacto visual que trouxe ao século XIX, este movimento organizava a imagem segundo moldes tradicionais. Mario de Michelli – *As vanguardas artísticas* – também pensa assim. Contudo, ressalta seus méritos: o de ter colocado o artista em contato direto com a realidade e livrado “de todo o resíduo acadêmico a força da cor, favorecendo assim uma profunda renovação da linguagem figurativa” (Michelli, 1991: 23).

Para Menezes, apesar do trabalho precursor de Monet e de vários impressionistas, os pilares que sustentam a passagem para a arte moderna são outros, vindos exatamente da desagregação do impressionismo: de Cézanne, Van Gogh, e Gauguin. Estes artistas demonstram a possibilidade de uma nova forma de conceber o espaço e sintetizam a arte do fim do século e a transição para um novo milênio.

Também para Maria Lúcia Bueno C. de Paula, a modernidade nas artes plásticas se consolida na produção pictórica dos pós-impressionistas, que inauguraram uma nova tradição, “onde toda reflexão passou a fluir da experiência da visão do artista, e não mais de modelos preestabelecidos” (Paula, 1995: 53). É o que a autora denomina “autonomização do olhar”, que rompeu o compromisso com o modelo acadêmico de representação visual. Esse movimento de interiorização, de resgate da experiência pessoal do olhar, mudou a natureza da pintura: “O que emerge da obra não é a realidade material em si, mas aquilo que o olho do artista extrai dela” (Paula, 1995: 58).

### 2.3.2 A revolução pós-impressionista

Paul Cézanne (1839-1906) propôs a criação de uma nova ótica, que irá repercutir até as vanguardas. Em *Une conversation avec Cézanne*, artigo de Émile Bernard publicado em 1921, Cézanne explica sua visão da arte: “Concebo-a [a arte] como uma percepção pessoal. Coloco essa percepção na sensação e peço que a inteligência a organize numa obra” (Cf. Chipp, 1993: 10-11). Também em carta a Charles Camoin, datada de 1903, Cézanne cita uma frase de Couture para dizer do que considera essencial ao artista: “*Freqüentem o Louvre*. Mas, depois de ver os grandes mestres que lá repousam, é preciso sair depressa e vivificar em si mesmo, em contato com a natureza, os instintos, as sensações artísticas que residem em nós” (Cézanne, 1992: 241).

O conhecimento das artes não-ocidentais – especialmente das gravuras japonesas, que se tornaram muito populares na Europa – foi fator decisivo para toda a geração de artistas do final do século XIX e início do século XX. Vincent Van Gogh (1853-1890) é um desses artistas que assimilou a influência dos mestres japoneses. As cores expressivas, a simplificação dos traços e composição de espaços significativos e não reais foram lições fundamentais para Van Gogh (Menezes, 1997: 82).

Paul Gauguin (1848-1903) também se inspirou nas artes primitivas, numa recusa ao peso da tradição ocidental na arte. Suas obras buscaram a síntese e a simplificação da visão, numa exaltação ao mundo das cores e das formas, preconizando, como Van Gogh e Cézanne, as preocupações centrais da pintura do século XX. No manuscrito *Diverses choses*, escrito no Taiti, Gauguin fala sobre a fotografia – ainda muito ligada à

reprodução da natureza – e indiretamente sobre sua insatisfação com os rumos da pintura, presa aos esquemas acadêmicos:

As máquinas vieram, a Arte se foi, e longe de mim pensar que a fotografia nos seja algo propício. “Com o instantâneo – dizia um amador de cavalos [provavelmente referindo-se a Eadweard Muybridge] – o pintor pôde compreender este animal” (...) Quanto a mim, recuei para bem longe, mais longe que os cavalos do Pártenon...até o brinquedo de minha infância, o cavalo de pau (Gauguin, Paul, 1896-97. In Chipp, 1993: 80).

As idéias desses três artistas marcaram de tal forma o fim do século que a nova geração de pintores continuou, mesmo que por caminhos diferentes, as pesquisas iniciadas por eles. A arte, desobrigada da representação do mundo concreto, volta-se para a exploração do mundo subjetivo, do mundo interior dos sentimentos. Surgem as teorias subjetivistas ou simbolistas, que dominaram a arte na transição para o novo século. Tais teorias aparecem primeiro na literatura, sob a liderança de poetas como Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine que, inspirados em Baudelaire, exaltam a imaginação e a fantasia. Apesar de não definirem um estilo único, os simbolistas podem ser agrupados por rejeitarem as concepções realistas que haviam dominado na geração anterior.

Em Chipp encontra-se a reprodução de um texto de Maurice Dennis – *Deformação subjetiva e objetiva* – que define de forma mais precisa os objetivos da pintura simbolista e as críticas ao realismo fotográfico. Diz Dennis que as emoções provocadas por qualquer acontecimento produzem, na imaginação do artista, símbolos capazes de reproduzir emoções ou estados de espírito sem a necessidade da *cópia* do

acontecimento: “assim, para cada estado de nossa sensibilidade deve haver uma harmonia objetiva correspondente capaz de expressá-la. A arte já não é apenas uma sensação visual que gravamos, mera fotografia, por mais requintada, da natureza. Não, ela é uma criação do nosso espírito, da qual a natureza não passa de ocasião” (Dennis, Maurice, 1908. In Chipp, 1993: 101-2).

Para os simbolistas, as artes decorativas são quase uma síntese de suas idéias, por serem uma manifestação tipicamente subjetiva. Neste sentido, os objetos ritualísticos dos indianos, gregos, egípcios e da Idade Média foram ícones exemplares. Nas artes aplicadas, o simbolismo converteu-se no *Art Nouveau*, formado sob a influência das idéias de Henry van de Velde (1863-1957), que também estabeleceu as bases da metodologia de ensino aplicada depois *Bauhaus* (Chipp, 1993: 52-3). A atitude dos simbolistas, de provocar sensações através das formas e cores, estabeleceu as bases para as tendências abstracionistas da arte do século XX. A nova geração de pintores, nascida por volta de 1800, expressou sua individualidade subjetiva de forma mais ousada, de acordo com as exigências do dinamismo do novo século.

#### **2.4 O pictorialismo: a fotografia no mundo da arte**

Enquanto os debates sobre o realismo tomavam conta dos artistas, a fotografia buscava, ainda na pintura acadêmica, meios para se destacar como expressão artística. Reunindo os fotógrafos contrários à gênese mecânica da fotografia, o pictorialismo vai dominar a produção fotográfica da 2ª metade do século XIX, até o advento da “fotografia moderna”, cujo marco é o nome de Alfred Stieglitz.

Os fotógrafos ligados à este movimento, como David Octavius Hill, Julia Margaret Cameron e Gustave Le Gray, entre outros, não aceitavam somente reproduzir com precisão tudo o que aparecia no campo da objetiva, se interessando mais pelos efeitos da imagem que pelo ato de fotografar propriamente dito. Pensavam “que somente o gesto da mão, prolongamento do espírito, era portador de uma emoção estética” (Bauret, 1992: 81).<sup>5</sup> Para isso buscavam inspiração na imagem pictórica, desprezando a nitidez da imagem e criando efeitos de *flou* próximos aos da pintura. Alguns autores analisam que a fotografia pictorialista chega a ser mais acadêmica que a própria pintura em que se inspira: “Os fotógrafos pictóricos utilizam um estilo quase uniforme, caracterizado por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos, falta de perspectiva” (Fabris, 1991:188).

O trabalho de dois artistas, considerados precursores da estética pictorialista, foram essenciais: Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901). O sueco Rejlander, pintor retratista estabelecido na Inglaterra, decide abandonar a pintura para dedicar-se aos retratos fotográficos. Por algum tempo realizou as famosas “impressões compostas”, das quais a mais conhecida é a intitulada *Os dois caminhos da vida* (1857), resultado da combinação de 30 negativos de figuras ou grupos fotografados separadamente (**figura 4**).

Rejlander construiu uma cena alegórica – inspirada na obra *A escola de Atenas* (1511), de Rafael -, que foi toda desenhada antes de fotografar. Há uma figura central, uma espécie de pai, de guia espiritual, que conduz dois jovens ao mundo adulto. Cada

---

<sup>5</sup> “que seul le geste de la main, prolongement de l’esprit, était porteur d’une émotion esthétique” (a

jovem representa um caminho: à direita estão representados a religião, a caridade e o trabalho. À esquerda a beleza, os prazeres e a morte. Os caminhos se opõem numa composição simétrica, indicativa da idéia predominante. Depois de fotografar, os negativos foram trabalhados por um processo de mascaramento e a imagem positiva retocada, com recursos pictóricos. Com isso, Rejlander buscava “desmecanizar” a fotografia e dar um sentido artístico ao seu trabalho, ainda que o ideal artístico fosse para ele a pintura acadêmica e naturalista. Porém, na medida em que a fotografia era ainda vista como um retrato fiel do mundo, usar do recorte, do retoque e da fragmentação para criar uma ordem artificial significava manipular o próprio real (Mélon, Marc. In Lemagny, 1998: 82).

Outro a se destacar neste tipo de manipulação fotográfica foi Robinson, cujo exemplo maior é a obra *Último suspiro* (1858), foto que representa uma jovem em seu leito de morte (**figura 5**). O artista recriou a cena a partir de cinco negativos diferentes, sendo cada parte fotografada separadamente e só unida ao conjunto da imagem no momento da ampliação. Em 1869, ele publicou um livro chamado *Pictorial effect in photography*, no qual fixou alguns princípios e regras para se fazer uma “fotografia de arte”. Para Robinson, estes princípios – que viraram leis na época – estavam ligados, necessariamente, às regras da perspectiva clássica. Apesar disso, as pesquisas fotográficas de Robinson e Rejlander, além de serem precursoras da manipulação pictorialista, antecederam alguns princípios retomados depois nas colagens e fotomontagens realizadas pelos artistas das vanguardas.

---

tradução dos textos em língua estrangeira foi feita pela própria autora).



**Figura 4 - Oscar Gustave Rejlander, 1857: “Os dois caminhos da vida”**

**In: Gruber, 1982: 32.**



**Figura 5 – Henry Peach Robinson, 1858: “O último suspiro”**

**In: Haworth-Booth, 1988: fig.22.**

Por fim, vale destacar o trabalho de Peter Henry Emerson (1856-1936) que, à época do pictorialismo, propôs uma nova abordagem para a arte fotográfica. Influenciado pelas teorias realistas e pela estética da pintura francesa, Emerson publicou, em 1889, o livro *Naturalistic photography*, defendendo a recusa de qualquer manipulação na fotografia. Ele procurou demonstrar que o fato de ser produzida por um aparelho não impossibilita a criação artística em fotografia, desde que o fotógrafo tenha os conhecimentos técnicos necessários.

As considerações de Emerson foram importantes para reforçar a idéia de que a fotografia não é mera imitação da natureza mas uma interpretação, um recorte do real que o fotógrafo previamente selecionou, auxiliado pelas propriedades do aparelho. Acreditando no potencial artístico da fotografia, ele defendia a idéia de que o fotógrafo não precisava recorrer aos recursos pictóricos ou a qualquer manipulação para demonstrar isto. Pensando a fotografia como processo, valorizando a “fotografia pura”, contribuiu para fundamentar uma estética fotográfica que ficou conhecida mais tarde por *straight photography*, ou fotografia direta, por “envolver uma prática exclusivamente fotográfica na obtenção de imagens” (Alvarenga, 1994: 33).

Algum tempo depois o fotógrafo rejeita seus próprios argumentos, publicando um manifesto intitulado *Death of naturalistic photography, a renuntiation*. O manifesto expõe sua decepção com as pesquisas científicas sobre o processo fotográfico, visto como limitado na obtenção de tons, isto considerando-se os recursos já conhecidos da pintura e a novidade e o desconhecimento do dispositivo fotográfico. De qualquer forma, a nova estética proposta por Emerson teve seguidores e as pesquisas sobre as

potencialidades do processo fotográfico foram retomadas, criativamente, por nomes como Ansel Adams e Edward Weston.<sup>6</sup>

Por fim, o trabalho de Emerson foi importante também por esclarecer os limites físicos da visão fotográfica, ou seja, a unicidade do ponto de vista do sujeito e a distância que o separa do objeto visualizado (Mélon, Marc. In Lemagny, 1998: 84). Como nos diz Alvarenga: “Sob certo aspecto, descobrir os limites do material fotográfico significa tomar contato com as reais potencialidades do meio. Estabelece-se, assim, com maior firmeza, suas características e diferenças em relação a outras formas de produção de imagens” (Alvarenga, 1994: 35).

A partir de 1900, estabelecida a fotografia como prática artística que envolvia uma legião de amadores e profissionais organizados em clubes e associações diversas, uma outra geração de fotógrafos nascida do pictorialismo muda de direção, sob a influência predominante de Alfred Stieglitz, como será visto a seguir.

---

<sup>6</sup> Sobre o trabalho de Emerson cf. dissertação de Alexandre C. Alvarenga, Unicamp/Multimeios, 1994.

### 3 FOTOGRAFIA E ARTE MODERNA

De tudo o que foi dito no capítulo anterior, um fato importante a considerar é que a fotografia provocou um reordenamento das práticas visuais e consolidou o debate sobre a natureza da representação por imagens. As discussões sobre o realismo e as limitações da perspectiva linear colocaram em cheque a questão de um espaço único e objetivo na representação. As transformações sociais e políticas exigiam mudanças mais profundas do olhar e das formas de representá-lo.

A fotografia veio exatamente tornar evidente as contradições da convenção da perspectiva, ou seja, o fato de “estruturar todas as imagens da realidade de forma a dirigi-las para um único espectador, o qual (...) só podia estar num lugar de cada vez” (Berger, 1980: 20). Se a fotografia transformou radicalmente as formas de representação por imagens isso se deve, em parte, ao fato de ter desvendado um mundo ainda não visto pelo olho humano. Exemplos disso são as fotografias astronômicas – já realizadas em 1840 – e as microfotografias, também feitas por Daguerre e Talbot, a partir de subestruturas de plantas e insetos. A divulgação sistemática dessas novas imagens, que não correspondiam exatamente à realidade vista pelo homem, contribuiu para repensar as limitações da perspectiva clássica e da figuração. Segundo László Beke, no texto *La fiction, est-ce qu'elle existe en photographie?*, o aparecimento das imagens astronômicas e microscópicas se constituem os primeiros exemplos históricos do princípio de ficção na fotografia. Para este autor, como toda foto “pertence ao passado” é, em certa medida, fictícia, pois não se dispõe de meios para verificar sua

autenticidade. (Beke, 1987:149-159).

Também na pesquisa científica, os estudos sobre o movimento dos contemporâneos Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, no final do século XIX, contribuíram para o deslocamento da visão perspectiva tradicional, inspirando vários artistas desde o impressionismo até as vanguardas. Além, é claro, de terem sido fundamentais para o surgimento do cinema, a “sétima arte”, que provocou um novo impacto nas artes visuais. As fotografias consecutivas de Muybridge sobre o movimento humano e dos animais contribuíram também para a derrubada definitiva do mito da fotografia “fiel” à natureza, pois provaram que o “ser fiel” nem sempre estava ao alcance do olho humano, sendo, portanto, apenas uma convenção.

Por outro lado, como já foi dito, com o movimento pictorialista encerra-se o debate sobre a natureza artística da fotografia e define-se, assim, uma arte que extrapola os limites da prática fotográfica. Como diz Philippe Dubois, em *O ato fotográfico*, a partir de determinado momento é a própria arte que se torna fotográfica (Dubois, 1994: 251-307). Também Susan Sontag, em *Ensaio sobre a fotografia*, diz: “o pacto mítico firmado entre a pintura e a fotografia” (Sontag, 1981: 138-39) foi assinalado, de forma persistente nos livros de história da arte, como o grande impulso para a pintura em direção à abstração. Porém, segundo a autora, o dispositivo fotográfico apenas sugeriu aos pintores novas formas de composição e novos temas. “A pintura não se voltou exatamente para a abstração, mas adotou a visão da câmara, tornando-se (...) telescópica, microscópica e fotocópica em sua estrutura” (Sontag, 1981: 139). E isto não ocorreu só com a pintura: “hoje em dia, todas as artes aspiram à condição da

fotografia” (Sontag, 1981: 143).

Porém, mesmo reconhecida no mundo “oficial” da arte, a fotografia não ficou livre de controvérsias. O espírito da vanguardas manifestou sua indignação com a utilização convencional da fotografia: não era uma negação do novo meio, mas do que se produzia através dele e talvez mais que isto, uma indignação contra a arte acadêmica da qual a fotografia havia se tornado o exemplo maior. Os pintores modernos, dos pós-impressionistas aos cubistas, mostraram seu desagrado em relação ao uso da fotografia como imitação do real. O que poderia fazer a câmera fotográfica além da exata reprodução da realidade? Para responder à esta questão, a fotografia teve que esperar pelos trabalhos fotográficos que se realizaram por volta de 1916.

A partir dessas discussões pretende-se, neste capítulo, destacar como as vanguardas, que surgiram no início do século XX, manifestaram essa natureza fotográfica da arte moderna bem como a interação entre as mais variadas formas de expressão artística. Para isso serão levantadas, primeiramente, algumas considerações sobre o contexto em que tais movimentos surgiram na Europa.

### **3.1 Considerações gerais sobre arte moderna, abstração e fotografia**

O positivismo havia se tornado, até o início do século XX, o antídoto contra a crise que se manifestava no corpo social da Europa. “Os congressos de ciências, o vasto impulso industrial, as grandes exposições universais, os túneis, as explorações tinham sido bandeiras agitadas ao vento impetuoso do Progresso” (Michelli, 1991: 59), que via na técnica a possibilidade de conquistar a felicidade. Este era o *slogan* mais seguro para

difundir a euforia de uma perspectiva de bem estar e paz. Porém, tal ideologia não “conseguiu encobrir as contradições que se ocultavam no seio da sociedade europeia e que logo iriam desembocar na Primeira Guerra Mundial” (Michelli, 1991: 59). Filósofos, escritores e artistas já sentiam a falsidade da miragem positivista e colocavam à mostra os vícios e misérias sociais. É nessa base de protesto e crítica que surgem as forças vanguardistas do fauvismo e do expressionismo.

Tais forças se organizaram a partir de três cidades pólo: Dresden, Munique e Paris, que permanece como foco de aglutinação dos artistas, vindos de todas as partes do mundo. Na França, o Salão dos Independentes de 1905 viu o surgimento do grupo “*Les fauves*” (As feras), assim chamados pelo uso das cores e deformações praticadas nas imagens. Uma das figuras centrais deste momento foi Henri Matisse (1869-1954), pela ênfase na “intuição artística” e na pintura como expressão.

No mesmo período em Dresden, na Alemanha, a revolução partiu de um grupo denominado *Die Brücke* (A ponte), que teve em Emil Nolde (1867-1956) uma de suas principais figuras. O grupo – que ficou conhecido como expressionista, dada a ênfase na arte como expressão – buscou inspiração em todas as formas que pareciam anticlássicas e bárbaras, como as xilogravuras medievais alemãs, a escultura africana e outras manifestações primitivas (Chipp, 1993: 122).

As idéias expressionistas se desenvolveram a partir do debate em torno do *kulturkampf bismarckiano*: o sistema cultural construído nas últimas décadas do século XIX, “que faz convergirem todas as forças para o desenvolvimento de uma poderosa tecnologia industrial, como instrumento da hegemonia política alemã” (Argan, 1992:

168). A tecnologia vista como algo negativo, a visão da máquina como demoníaca, a angústia, a violência e o sofrimento humano substituíram as formas harmônicas e o ideal de beleza:

A existência é autocriação, mas, se o mecanismo do trabalho industrial é anticriativo, por isso mesmo é destrutivo. Destrói a sociedade, dilacerando-a em classes exploradoras e exploradas (...). Somente a arte, como trabalho criativo, poderá realizar o milagre de reconverter em belo o que a sociedade perverteu em feio. Daí o tema ético fundamental da poética expressionista: a arte não é apenas dissensão da ordem social constituída, mas também vontade e empenho de transformá-la.” (Argan, 1992: 241).

Em Munique, os artistas reuniram-se no movimento denominado *Blaue Reiter* (Cavaleiro Azul). O grupo não postulava um estilo único, porque via a arte como a materialização do espírito, independente da forma assumida por ela. O líder desse movimento é Wassily Kandinsky (1866-1944), artista que foi, do ponto de vista cronológico, “o primeiro a chegar a uma visão abstrata como um ato consciente e não um impulso passageiro” (Vallier, 1986: 24), na famosa aquarela produzida em 1910. Sob a influência das teorias espiritualistas, como antroposofia, teosofia e ocultismo, Kandinsky desenvolveu a idéia de que a humanidade necessitava de uma “introspecção espiritual” e que somente a arte, indo em direção ao abstrato, poderia realizá-la. Para ele, a arte teria uma função profética, que serviria à evolução e ao aperfeiçoamento da alma humana.

A doutrina expressionista encorajou a experiência. Como diz E. H. Gombrich, em *História da arte*: “se o importante na arte não era a imitação da natureza, mas a expressão de sentimentos pela escolha de cores e linhas, então seria lícito indagar se a

arte não poderia ser ainda mais pura, eliminando de vez a temática e baseando-se exclusivamente em efeitos de tons e formas” (Gombrich, 1993: 451).

O movimento cubista surgiu como ponto de disseminação das idéias cruciais da arte do século XX, sendo a fonte imediata das correntes formalistas da pintura abstrata e não figurativa (Chipp, 1993: 195). Porém, sua influência ultrapassou as fronteiras da pintura, manifestando-se também na arquitetura e nas artes aplicadas, na literatura e na música. O termo cubismo veio de um crítico, a partir provavelmente de uma frase de Matisse, que teria ficado entusiasmado com o aspecto cúbico de uma obra de Georges Braque (1882-1963). Este artista, juntamente com Pablo Picasso (1881-1973), formalizou a existência de uma pintura cada vez mais desligada da representação figurativa. O cubismo proclama a autonomia dos elementos formais do quadro, no qual o “motivo” não possui mais um papel preponderante.

Como escreve Michelli, o cubismo manifestou uma tendência à “superção subjetiva da objetividade”, mas a partir de um subjetivismo de natureza mental, não emotiva ou psicológica (Michelli, 1991: 174). Entre os pintores que aderiram a esse movimento estavam Jean Metzinger, Robert Delaunay, Fernand Léger, Juan Gris e Marcel Duchamp. Na literatura, nomes como Guillaume Apollinaire e André Salmon foram críticos importantes. É bom ter claro sempre – principalmente tratando-se de um movimento complexo como o cubismo, com várias fases e preocupações diferenciadas – que os nomes citados são apenas referências, pois esta é uma época peculiar: os movimentos são muitos e de influências recíprocas. Assim, os artistas estão muito próximos e manifestam diversas tendências, passando de um grupo a outro e criando, às

vezes, seu próprio movimento.

Em relação à fotografia, apesar das críticas feitas por Appolinaire e outros cubistas, László Moholy-Nagy – artista que será visto com destaque no próximo capítulo – defenderá mais tarde, uma vinculação íntima entre o cubismo e a fotografia. Em seu texto *The new vision*, uma recapitulação de suas aulas na Bauhaus, descreveu algumas correspondências de princípios entre os dois, como a simultaneidade, a superposição, a alternância de linhas e de planos positivos e negativos. Os trabalhos de Picasso podem sugerir este vínculo pois, como Degas e vários artistas anteriores, fez uso direto da fotografia, sendo muitas de suas “falsas perspectivas” relacionadas às distorções óticas obtidas com o uso de determinadas lentes. Moholy-Nagy também enfatizou a influência cubista sobre a fotografia, que só “deu conta das possibilidades que dispunha depois de uma década de experimentação cubista” (Cf. Scharf, 1994: 287).

Mas, independente dessas discussões, o importante é que a representação figurativa ou a cópia perfeita da natureza deixa de ser, cada vez mais, o objetivo principal das artes visuais. Pode-se dizer que a arte abstrata, como produto da era moderna – mesmo que já existisse, no passado, um sentimento consolidado de que qualquer obra de arte obedece a uma harmonia secreta, independente do que é representado<sup>7</sup> - nasce no início do século XX, logo depois do fauvismo, do expressionismo e do cubismo, assimilando elementos destas diferentes correntes estéticas, em que a idéia de uma forma soberana ainda dominava.

---

<sup>7</sup> Este sentimento de harmonia corresponderia ao “número áureo”, prática corrente entre os egípcios e gregos, cuja codificação foi realizada por Vitruvius, sendo depois colocada à serviço da perspectiva, por Alberti e mais tarde elaborada no famoso tratado de Luca Pacioli (apoiado em Piero della Francesca), que

### 3.2 A arte fotográfica das vanguardas

Pode-se dizer que a arte das vanguardas derrubou de vez as hierarquias existentes entre os diversos meios de expressão artística. Ao artista, seja fotógrafo, pintor ou escultor é lícito qualquer forma de experimentação – mesmo as mais ousadas e absurdas – independente do meio, ou melhor seria, dos meios utilizados. Mais que obedecer a princípios e regras, ser vanguarda era uma atitude radical de contestação, num mundo que viveu a eminência e a realidade da Primeira Guerra Mundial.

Vários autores comentaram a natureza fotográfica das vanguardas. Na opinião de Dubois três trabalhos vanguardistas são precursores dessa nova condição fotográfica das artes. Primeiro o trabalho de Marcel Duchamp, que rompeu com as formas clássicas de representação, com o impressionismo e o cubismo, ao afirmar uma “concepção de arte baseada essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial” (Dubois, 1994: 254). Em segundo lugar o trabalho de El Lissitzky (1890-1947) e Kasimir Malévich (1878-1935), pioneiros da abstração e líderes da concepção suprematista do espaço pictural, ligada às novas possibilidades produzidas pela fotografia aérea. E, por último, a desconstrução proposta pelo dadaísmo e surrealismo (Dubois, 1994: 251-307).

Também em *Iniciação à história da arte*, os autores assinalam que as imagens fotográficas, por serem criadas a partir de recursos mecânicos, se tornaram o meio ideal para expressar a arte moderna. E situam no dadaísmo o momento em que a fotografia se incorporou definitivamente à arte moderna: “A nova forma de ver a fotografia surgiu

---

liga a forma deduzida do número áureo à perfeição universal (Cf. Vallier, 1986: 14-15).

como um dos aspectos da investida contra a arte tradicional levada a cabo pelos dadaístas de Berlim” (Janson, 1996: 441). Porém, para entender melhor o papel das vanguardas será necessário investigar antes como a fotografia tornou-se, por seus próprios meios, “moderna”.

### **3.2.1 A fotografia na modernidade: a vanguarda americana**

O impulso moderno na arte fotográfica se deu a partir das idéias e do trabalho dos fotógrafos americanos, reunidos em torno de Alfred Stieglitz (1864-1946). Vivendo um período de efervescência cultural, representado pelo surgimento do impressionismo, Stieglitz se torna fotógrafo no início dos anos 1880, quando viajou pela Europa para estudar. De volta a Nova Iorque, em 1890, insere-se na comunidade de amadores locais mas logo decepciona-se com a fotografia americana, ainda distante das preocupações estéticas que dominavam na arte moderna. Para Stieglitz, a arte fotográfica deveria seguir os rumos da pintura, porém segundo seus próprios meios e não simplesmente a copiando. No meio de tantas mudanças na arte, a fotografia não poderia se omitir.

Assim, em torno de suas idéias, reuniu um grupo de fotógrafos dispostos a inscrever a fotografia na modernidade. Stieglitz parece ter sido uma personalidade ímpar, de espírito inovador e entusiasta, com forte poder de liderança, além das qualidades de editor e ensaísta, logo comprovadas pelo trabalho assumido no jornal da Sociedade de Fotógrafos Amadores de Nova Iorque, em 1893. Em 1897, passa a editar o *Câmera Notes*, suplemento ilustrado que serviu de base para a revista *Câmera Work*, publicada posteriormente.

Em 1902, Stieglitz reúne algumas fotografias já publicadas no *Câmera Notes* em uma exposição que denominou *Photo Secession*, inspirado no grupo *Linked Ring*, movimento secessionista europeu surgido no final do século XIX (Bauret, 1992: 90). Os fotógrafos secessionistas americanos – Gertrude Käsebier, Alvin Langdon Coburn, Edward Steichen, Clarence White e Stieglitz, entre outros – adotaram inicialmente as mesmas preocupações dos impressionistas, enfatizando a predominância da atmosfera e da luz, em composições marcadas pela espontaneidade dos temas cotidianos.

Após a exposição de 1902, Stieglitz deixa o *Câmera Notes* e formaliza o movimento *Photo-Secession*, com o objetivo de construir o reconhecimento da arte fotográfica americana e superar o academicismo dos amadores que dominavam as produções de período. O principal veículo dessas idéias foi a revista *Câmera Work*, publicação que existiu de 1903 a 1917 e foi essencial para a divulgação dos trabalhos modernos, não somente de fotografia, mas das artes em geral. Além disso, junto com Eduard J. Steichen (1879-1973), que vivia em Paris e tinha contatos artísticos importantes na Europa, abriu uma galeria de arte, conhecida, a partir de 1905, por “291”, na Quinta Avenida em Nova Iorque. O local tornou-se o ponto de encontro dos artistas modernos, acolhendo exposições dos novos fotógrafos e os trabalhos consagrados de Cézanne, Toulouse-Lautrec, Matisse, Picasso, Auguste Rodin entre outros. A galeria também expôs obras dos novos pintores americanos, como os de Georgia O’Keeffe, considerada uma das pioneiras da abstração nos EUA, com quem Stieglitz se casou em 1924.

A segunda exposição organizada por Stieglitz em 1910 representou o

reconhecimento concreto da vanguarda americana: 50 fotografias expostas foram vendidas e se tornaram a primeira coleção pública de fotografias (Bauret, 1992: 90). Além disso, preparou o público para uma exposição internacional que marcou a arte moderna e ficou conhecida como *Armory Show*, em 1913. Realizando exposições, publicando artigos polêmicos com a ajuda de colaboradores preciosos, como a crítica de arte Gertrude Stein e o escritor George Bernard Shaw, Stieglitz propõe não só a divulgação de uma nova estética, mas a afirmação de uma nova concepção do ato fotográfico.

Já na primeira década do século XX, com o campo aberto para as experimentações na arte, as discussões e a prática da fotografia levaram à superação do pictorialismo e à divulgação do que ficou conhecido depois por “fotografia direta” ou *straight photography*, em que a recusa à manipulação era o principal ponto de convergência dos artistas. Stieglitz defendia a fotografia como uma forma de arte particular, com visão própria e uma relação direta com a realidade. Concebendo a fotografia como um ato espontâneo, acreditava que deveria se excluir dela tudo o que parecesse superficial e fabricado, para buscar somente o essencial. Assim, os resultados “artísticos” eram conseguidos através de uma cuidadosa seleção de pontos de vista e isolamento de imagens. O objetivo de representar a essência da realidade física era realizado através da ênfase no detalhe claramente focalizado que era, assim, uma espécie de síntese da expressão fotográfica (Trachtenberg, 1980:116).

Os trabalhos fotográficos de Stieglitz provocaram uma revalorização do olhar, em que a escolha dos “sujeitos” e a forma de organizar a composição eram essenciais.

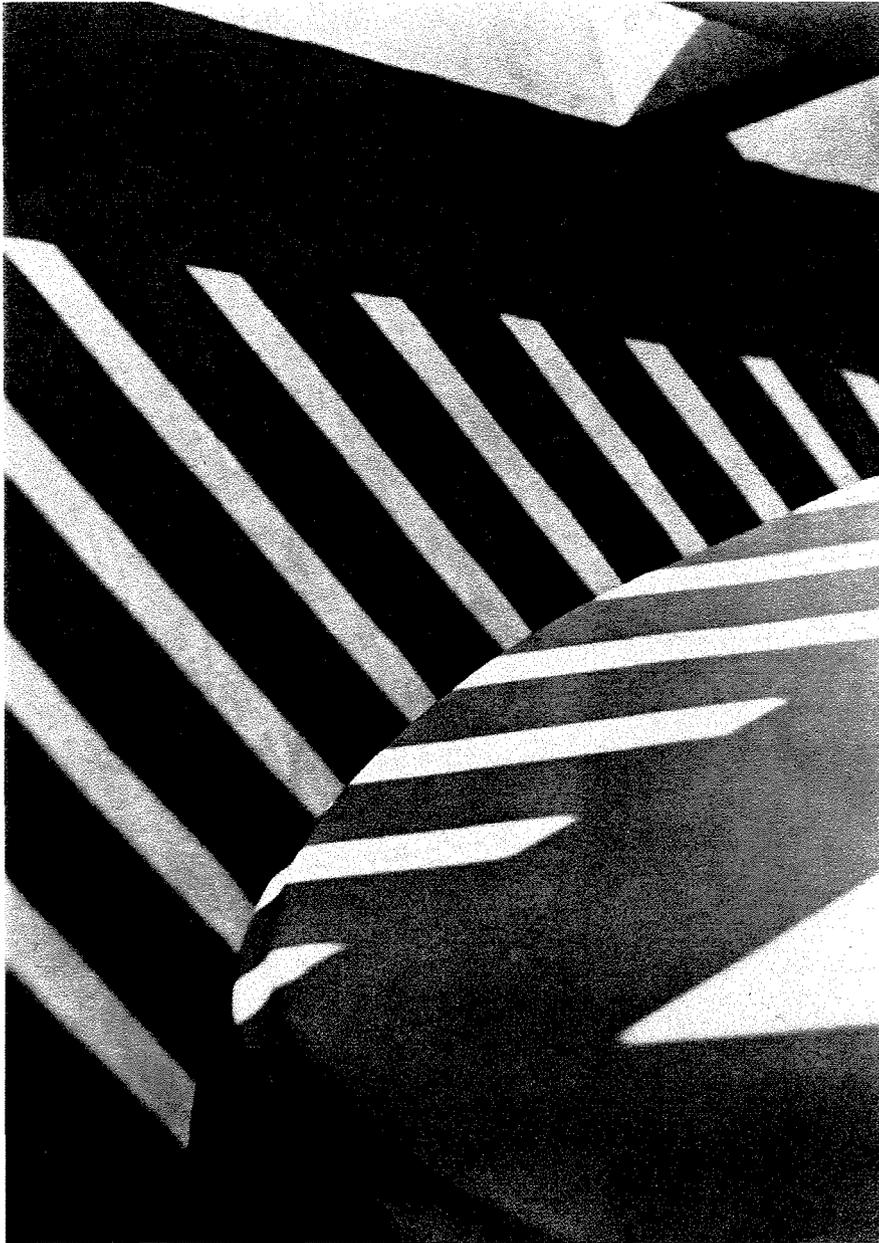
Pode-se dizer que, a partir de Stieglitz a fotografia se organiza em duas direções: uma mais ligada à valorização do olhar e do instante, que afetará principalmente a reportagem fotográfica – da qual Henri Cartier-Bresson, com sua teoria do “instante decisivo” é figura central – e outra voltada para os aspectos mais formais da obra, relacionada com os trabalhos desenvolvidos na pintura (especialmente no cubismo e suas múltiplas implicações), da qual Paul Strand e Edward Weston são os representantes mais significativos, além de todas as aplicações decorrentes na moda e na publicidade (Bauret, 1992: 80-93).

Os novos artistas americanos, em contato com as exposições realizadas na galeria *291*, tentavam diminuir a distância que os separava das vanguardas européias. E, numa atitude própria da modernidade, dedicaram-se simultaneamente a diferentes meios para expressar sua arte. Um exemplo disso foi o pintor e fotógrafo Charles Sheeler (1893-1965) que trabalhou como fotógrafo comercial e depois descobriu neste meio uma maneira própria de expressão, determinante em toda sua produção pictórica. Sua fascinação pelo padrão abstrato mostrou-se na escolha das formas geométricas e detalhes arquitetônicos fotografados de forma a tornar os objetos quase irreconhecíveis (Lucie-Smith, 1994: 75-6).

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 *Câmera*

*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* (**figura 6**). 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: 142).

Como Strand, outros fotógrafos americanos também seguiram investigando as possibilidades abstratas da fotografia, entre eles Imogen Cunningham, Paul Outerbridge e Edward Weston. A fotógrafa Imogen Cunningham (1883-1976), como Strand, usou o *close-up* para revelar novas perspectivas fotográficas, fazendo com que as formas da natureza adquirissem outros sentidos e aparência. Paul Outerbridge (1896-1958) estudou na escola aberta por Clarence White e se voltou para a fotografia publicitária, realizando, nos anos vinte, imagens que “demonstram a originalidade da forma fotográfica abstrata” e “desafiam nossa ingênua confiança na evidência dos sentidos” (Szarkowski, 1999: 80). Por fim, vale comentar o trabalho de Edward Weston (1886-1958), que produziu uma obra de grande impacto visual até hoje reconhecida. Partindo de objetos cotidianos fotografados bem de perto Weston cria imagens mais próximas da abstração. Seus famosos *closes* transformaram-se em “esculturas orgânicas, cujas formas eram ao mesmo tempo expressão e justificativa da vida que abrigavam” (Szarkowski, 1999: 84).



**Figura 6 – Paul Strand, 1916: “Porch abstraction”**

**In: Sayag, 1989: 106.**

### 3.2.2 As imagens precursoras de Coburn

Em 1913, o fotógrafo e pintor de influências cubistas Alvin Langdon Coburn (1882-1966), defendeu o direito dos fotógrafos manipularem a perspectiva fotográfica, como os pintores já faziam com a imagem pictórica. Coburn foi um dos fundadores, com Stieglitz, do *Photo Secession* e em 1916, no *Photograms of the Year*, clama por uma “fotografia abstrata”:

Por que não pode a câmera fotográfica romper as correntes da representação convencional e tentar fazer algo novo e ainda não experimentado? (...) Por que não repetir exposições sucessivas do mesmo objeto em movimento na mesma placa? Por que não estudar a perspectiva de ângulos ainda não observados ou despercebidos? (Coburn, 1980: 205).<sup>8</sup>

Coburn desejava explorar as possibilidades mais estranhas e fascinantes da arte fotográfica. Para ele havia um imenso mundo desconhecido a pesquisar, como por exemplo o das possibilidades oferecidas pelos prismas de fragmentar imagens em segmentos. Através de um complexo prismático de espelhos acoplado à objetiva da câmera, Coburn realizou fotografias em que transmutava a identidade original dos objetos, criando imagens desconcertantes e puramente pictóricas. Chamou tais experiências de *vortographs* e, em 1917 mostrou suas fotos numa exposição que foi considerada “a contrapartida fotográfica do cubismo e dos quadros vorticistas ingleses” (Scharf, 1994: 292) (**figura 7**).

---

<sup>8</sup> “Why should not the camera also throw off the shackles of conventional representation and attempt something fresh and untried? (...) Why not repeated successive exposures of an object in motion on the same plate? Why should not perspective be studied from angles hitherto neglected or unobserved?”



**Figura 7 – Alvin Langdon Coburn, 1917: “Vortografia”**  
**In: Frizot, 1998: 386.**

O resultado dessas imagens de Coburn chega a ser bastante próximo das experiências que se iniciaram, na mesma época, com os fotogramas, especialmente alguns realizados por Moholy-Nagy, como se verá mais adiante. Para Szarkowski, “Coburn foi um dos primeiros – talvez o primeiríssimo – a investigar as possibilidades da fotografia como instrumento para exploração das formas abstratas” (Szarkowski, 1999: 62).

### **3.2.3 Alguns princípios futuristas**

No início do século XX, o mundo industrial e as paisagens urbanas não são mais vistos negativamente. A exaltação do mundo moderno é celebrada pelo futurismo, que surge na Itália, em 1909, a partir de um manifesto do poeta F. T. Marinetti. Os pintores futuristas – como Umberto Boccioni, Carlo Carrà e Giacomo Balla, entre outros – partem do princípio do dinamismo como meio expressivo, enfatizando o processo de criação, a intuição e a capacidade de sintetizar as múltiplas experiências dos sentidos. Tudo isto resulta na noção de simultaneidade, que vai influenciar sobremaneira o construtivismo, o dadaísmo e o surrealismo (Chipp, 1993: 287). O futurismo afirma-se em vários meios de expressão artística, como poesia, cinema, pintura e escultura, mas transforma-se com a Primeira Guerra, quando o fascismo apropria-se de seus princípios.

O princípio da simultaneidade, próprio do futurismo, encontrou nas experiências de Muybridge e Marey a inspiração necessária para uma nova forma de representar tempo e espaço. As imagens repetidas e superpostas e as trajetórias de movimentos foram essenciais para os objetivos futuristas. E não só os pintores seguiram este

caminho. Anton Giulio Bragaglia, por exemplo, estendeu as idéias futuristas para a fotografia, publicando um manifesto em 1913 intitulado “Fotodinamismo futurista”.

Também as fotografias ditas “espiritualistas”, comuns a partir de 1860, e as radiografias foram decisivas para demonstrar a idéia de transparência das formas, cara aos princípios futuristas de simultaneidade e interpenetração (Scharf, 1994: 283-84) e ponto comum de discussão na arte dos anos vinte. Neste sentido, as experiências com as imagens fotogramáticas também foram importantes, pois exploraram bastante os objetos translúcidos, como será visto no próximo capítulo. Um outro aspecto da estética futurista depois incorporado à prática dos fotogramas foi a utilização de palavras nas pinturas. Os cubistas já haviam feito isto, mas preocupados com a forma. Os pintores futuristas, a partir da teoria da “palavra livre”, de Marinetti, pretendiam evocar, através das palavras dispostas no quadro, sons e associações extrapictóricas.

#### **3.2.4 As fotomontagens: dadaísmo, surrealismo e construtivismo**

A partir do dadaísmo e do surrealismo a fotografia ganha um espaço de destaque nos trabalhos artísticos. A prática do “associacionismo” através de metáforas, colagens e montagens foi desenvolvida por estes movimentos principalmente através das fotografias. Como diz Dubois: “Marca física de uma presença, superfície abstrata e destacada de qualquer referência espacial, a foto é também um verdadeiro material, um dado icônico bruto, manipulável como qualquer outra substância concreta (...), portanto integrável em realizações artísticas diversas” (Dubois, 1994: 268).

O cubismo já havia introduzido, com Picasso e Braque, as colagens, onde

elementos retirados da realidade, como papéis e tecidos juntavam-se à superfície do quadro para “construir” uma obra que buscava eliminar a distinção entre os diferentes meios de expressão. A superfície do quadro, antes regida pela noção de “plano”, tornou-se assim um “suporte” sobre o qual se realizava a pintura. Esta forma de combinar diversos materiais num mesmo “suporte” foi levada ao extremo nas colagens dadaístas, porém com a incorporação de fotografias.

Este grupo anarquista, que se formou em 1916 em Zurique por jovens artistas alemães e franceses fugidos da guerra, representou uma atitude de negação em relação a tudo o que era convencional na arte. O poeta Tristan Tzara, disse em 1924, numa conferência: “O Dada é um estado de espírito. (...) O Dada aplica-se a tudo, e, não obstante, nada é (...). O Dada é sem pretensão, como a vida deve ser” (Tzara, T. In Chipp, 1993: 393). Tzara, Hugo Ball e Jean Arp, entre outros, lançaram as idéias dadaístas que alcançaram rapidamente toda a Europa e a vanguarda de Nova Iorque. Inúmeros artistas foram seduzidos por este “espírito”, como Marcel Duchamp, Max Ernst, Francis Picabia, Kurt Schwitters e Man Ray.

As fotografias tornaram-se o principal elemento na realização das colagens dadaístas, que foram chamadas fotomontagens, palavra que definia melhor o caráter construtivo e técnico que buscavam em sua arte: consideravam-se trabalhadores e suas obras eram “montadas”, numa atitude de oposição ao fazer artístico tradicional. É certo que as montagens com fotografias já eram comuns no final do século XIX – com os cartões postais, os cartões de visita de Disderi e as fotografias compostas de Rejlander e Robinson, como já foi visto no capítulo 2 –, porém os dadaístas passaram a fazê-las de

uma forma diferente. Seus objetivos principais eram fazer uma crítica da sociedade e política da época, assim como enfatizar questões de caráter plástico construtivo, em substituição à preocupação maior com a representação.

Um texto do dadaísta Kurt Schwitters, publicado em 1921, demonstra isto: “A reprodução de elementos da natureza não é essencial para uma obra de arte. Entretanto, representações da natureza, inartísticas entre si, podem ser elementos de um quadro, se empregadas como contraste para outros elementos do mesmo quadro” (Schwitters, K. In Chipp, 1993: 389). Dentre os artistas que se destacaram na produção de fotomontagens pode-se citar Hannah Höch, George Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield.

Em 1921 o movimento se desfez e muitos dos dadaístas se juntaram a André Breton que lançou, em 1924, o *Manifesto do Surrealismo*, marco para o início de um novo movimento. As origens ideológicas do surrealismo podem ser relacionadas, principalmente, ao impacto provocado pelas teorias de Freud sobre o inconsciente. A exploração dessa nova realidade dos sonhos associa-se à “escritura automática” proposta por Breton no manifesto, segundo a qual o artista precisava se libertar de todos os controles do consciente para registrar automaticamente o pensamento e as imagens que se apresentavam (Breton, 1985: 62-63). Muitos artistas foram considerados surrealistas de alguma forma, outros assumiram inteiramente o espírito surreal como Joan Miró, Yves Tanguy, Giorgio De Chirico e Salvador Dalí.

A fotografia se encaixou perfeitamente nos projetos surrealistas e teve espaço privilegiado em suas publicações. As fotomontagens tornaram-se o meio ideal para representar o irracional, pois através delas os artistas buscavam alterar a percepção da

realidade, criando imagens e combinações de aspecto enigmático e alucinatório, das quais os trabalhos de Max Ernst são um exemplo claro. Também Maurice Tabard e Man Ray se destacaram no uso de fotomontagens surrealistas, assim como na realização de fotogramas.

A ênfase no caráter construtivo da obra de arte, proposto por dadáistas e surrealistas, foi postulada por outro movimento de vanguarda: o construtivismo. No mesmo período em que Malevich e El Lissitzky desenvolvem o ideal de uma pintura abstrata no suprematismo, o russo Vladimir Tatlin (1885-1956) lançou as bases desse movimento, que teve profunda influência na prática fotográfica das vanguardas. Motivado por uma total aceitação do maquinismo próprio do mundo contemporâneo, Tatlin levou ao extremo a idéia cubista de colagem e construção. Como o suprematismo, o construtivismo foi aceito por algum tempo por Leon Trotsky e por certas facções do partido comunista, que viam com bons olhos a idéia de “um mundo ideal baseado na funcionalidade absoluta da máquina e na eficiência dos materiais da indústria” (Chipp, 1993: 315). À Malevitch, El Lissitzky e Tatlin se juntaram-se em 1917 em Moscou, Kandinsky, Naum Gabo e Antoine Pevsner.

Em 1922, com as grandes mudanças na política efetuadas por Lênin, a maioria dos artistas emigrou para Berlin, onde divulgaram os princípios do construtivismo que institucionalizou-se na Alemanha através da Bauhaus, escola fundada em Weimar, em 1919 (mudando-se depois para Dessau, onde funcionou até 1933 quando foi fechada pelos nazistas), pelo arquiteto Walter Gropius, com o objetivo de unir arquitetura e pintura. “A idéia da unidade das artes aplicadas e das belas-artes já havia sido

profundamente implantada ali pela antecessora da Bauhaus, a Escola de Arte Aplicada de Weimar, fundada em 1902 por Henry van de Velde” (Chipp, 1993: 317). Vários artistas tornaram-se professores da Bauhaus, ministrando cursos, incentivando as experimentações e desenvolvendo teorias e pesquisas paralelas, como Kandinsky, Paul Klee e Moholy-Nagy.

A prática fotográfica no construtivismo deve muito às teorias de Moholy-Nagy, que serão vistas com detalhes mais adiante, nos aspectos relacionados diretamente às experiências fotogramáticas. Para este artista, a arte fotográfica seria a potencialização de nossa experiência perceptiva, sendo uma manifestação originária, sem qualquer função representativa. Porém, segundo Jean-Marie Schaeffer, a fotografia construtivista nem sempre foi inventiva, apresentando sempre as mesmas receitas: “perspectivas descentralizadas e pontos de vista não usuais, importância das linhas de força geométricas (...), jogo de contrastes” (Schaeffer, 1996: 182).

A fotomontagem também foi um elemento essencial nos trabalhos construtivistas, porém sua utilização e objetivos diferem dos apresentados pelo dadaísmo e surrealismo. A fotomontagem construtivista funcionou primeiramente como instrumento de propaganda do estado soviético, traduzindo plasticamente os conceitos da ideologia russa do período. Os artistas mais diretamente relacionados ao uso da fotomontagem neste movimento foram El Lissitzky (**figura 8**), Moholy-Nagy e Alexander M. Rodtchenko (1891-1956). Este último realizou as primeiras colagens e fotomontagens entre 1917 e 1919, desenvolvendo um trabalho formal bastante próximo de Moholy-Nagy.



Figura 8 – El Lissitzky, 1926: “Runner in the city”

(Fotomontagem) In: Frizot, 1998: 434.

No texto *A fotografia ou a utilização da luz*, publicado pela Bauhaus em 1928, Moholy-Nagy define a fotomontagem como um procedimento capaz de transformar a fotografia em um trabalho consciente de criação e não mera imitação da natureza. O artista faz, neste texto, uma espécie de histórico do procedimento, analisando sua utilização desde os princípios da fotografia até o alargamento de suas possibilidades com os dadaístas e surrealistas. Moholy-Nagy propõe um novo procedimento para a realização das fotomontagens, que denominou “fotoplástica”. As diferenças, segundo ele, eram determinadas pela técnica utilizada e pela aplicação rigorosa do princípio da simultaneidade, já abordado pelos futuristas.

Assim, na fotoplástica a imagem seria mais organizada, havendo um sentido definido e um centro da imagem, que permite perceber claramente o contexto da situação:

Como no caso da fotomontagem, várias fotografias montadas, coladas, retocadas, reunidas num conjunto, compõem a fotoplástica. Mas esta última representa a simultaneidade com rigor. A fotoplástica é clara e ordenada, utiliza os elementos fotográficos depurados de todo o efeito secundário dominante. Mostra situações concentradas, que se pode compreender graças às associações (Cf. Passuth, 1984: 304).<sup>9</sup>

Nesta definição Moholy-Nagy se aproxima também dos princípios associacionistas do surrealismo, embora Passuth comente que as idéias do artista são anteriores ao surgimento oficial desse movimento, em 1924.

---

<sup>9</sup> “Comme dans le cas du photomontage, plusieurs photographies montées, collées, retouchées, rassemblées en un ensemble, composent la photoplastique. Mais cette dernière représente la simultanéité avec rigueur. La photoplastique est claire et ordonnée, elle utilise les éléments photographiques épurés de tout effet secondaire gênant. Elle montre des situations concentrées que l’on peut étoffer grâce à des associations.”

## **4 FOTOGRAMAS: ORIGENS E EXPERIÊNCIAS VANGUARDADISTAS**

Pretende-se aqui situar a experiência fotogramática como uma prática comum na história da fotografia – fato demonstrado pelo pequeno histórico realizado – e destacar as experiências realizadas na década de 20, período em que os fotogramas adquiriram maior repercussão junto às demais formas de expressão artística. Além de apresentar as imagens fotogramáticas reunidas pela pesquisa, este capítulo destaca o trabalho de dois artistas fundamentais para a divulgação dessas experiências: Man Ray e László Moholy-Nagy. Para se ter uma idéia da importância desses artistas para a prática fotogramática é preciso considerar que dos 175 fotogramas catalogados pela pesquisa, realizados entre 1834 e 1940, 128 são de Man Ray (77) e Moholy-Nagy (51) e apenas 47 de outros 25 artistas pesquisados. Como o objetivo deste trabalho foi o de localizar as experiências iniciadas nos anos 20, foram excluídas as imagens feitas após 1940, pois não representam mudanças significativas no mundo da arte, apesar da presença constante dos fotogramas na história da fotografia até hoje.

### **4.1 Antecedentes históricos da prática fotogramática**

Como já foi dito no capítulo 2, a trajetória ótica que possibilitou a invenção da fotografia já vinha sendo descoberta desde o Renascimento e mesmo antes. Portanto, não foi o dispositivo ótico o essencial para criar a arte fotográfica. A grande diferença apresentada pela fotografia em relação à pintura residiu em sua dimensão química, que resolveu o problema de fixação da imagem. Foi a descoberta das propriedades

fotoquímicas dos sais de prata, ou seja, de sua sensibilidade à luz que possibilitou o registro automático da imagem.

A origem desta descoberta está nas experiências de um físico francês, Hippolyte Charles que, em 1780, realizou os “perfis em silhueta”. Ele utilizava como suporte um papel coberto por uma camada de nitrato de prata e, numa sala escura, colocava um modelo de perfil entre o papel e uma fonte luminosa (**figura 09**). Segundo Dubois foi Charles quem descobriu o princípio da exposição fotográfica e fundou a fotografia como impressão luminosa: “...um papel, um suporte coberto de uma camada de nitrato de prata revela-se sensível à luz e às suas variações; registra-as ele próprio em sua própria matéria por meio de gradações de preto e branco” (Dubois, 1994: 137-138).

Para Dubois essa auto-inscrição do objeto possui seu modelo no rosto de Cristo impresso no “véu de Verônica”, imagem arquetípica e mito de origem da fotografia. No entanto, o trabalho de Charles teve precursores: as pesquisas pouco conhecidas de J.H. Schulze, em 1727, sobre a sensibilidade dos sais de prata e os perfis em silhueta, tipo de retrato que se popularizou na França, feitos inicialmente por Étienne de Silhouette, ministro de Luís XV, em 1760 (Dubois, 1994: 135-38).

A definição básica da imagem fotográfica está, então, ligada à sua gênese, a seu modo constitutivo. Segundo Jean-Marie Schaeffer, em *A imagem precária*, a fotografia é sempre o registro de um traço físico-químico, uma impressão química à distância: “é o efeito químico de uma causalidade física (eletromagnética), ou seja, um fluxo de fótons provenientes de um objeto (por emissão ou reflexo) que atinge a superfície sensível” (Schaeffer, 1996: 16). Também Roland Barthes, em *A câmara clara*, discute

essa predominância básica dos processos químicos na fotografia, dizendo que esta só se tornou possível “a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado” (Barthes, 1984: 120-21).

Isto implica, num plano técnico, que o aparelho – *câmera obscura* – não é indispensável para que haja fotografia. Ou seja, o dispositivo ótico seria secundário em relação ao dispositivo químico, único essencial e constitutivo da imagem fotográfica. Sendo assim, o fotograma é o gênero que melhor exemplifica esta definição mínima da fotografia, pois dispensa o uso do dispositivo ótico:

Do ponto de vista técnico, trata-se de fotografias obtidas sem aparelho fotográfico, por uma simples ação da luz: no quarto escuro, colocam-se objetos opacos ou translúcidos diretamente sobre papel sensível, expõe-se o conjunto assim composto a um raio luminoso e revela-se o resultado” (Dubois, 1994: 69-70).

Ou em outros termos: “A impressão fotogramática (...) é uma impressão luminosa direta (não refletida), diferenciada por efeitos de tela obtidos graças a objetos colocados entre a fonte de luz e a superfície sensível” (Schaeffer, 1996: 55). Schaeffer explica que, devido aos fenômenos de difração da luz, quanto maior a distância entre os objetos e a superfície sensível mais imprecisos serão os contornos da sombra. Por isso, as diferenças entre as imagens fotogramáticas, vistas no decorrer deste capítulo. Aquelas que reproduzem sombras mais “reconhecíveis” foram feitas colocando-se diretamente os objetos sobre a superfície sensível.

O fotograma aparece, então, como a verdadeira impressão luminosa por contato, tornando explícito o que é verdadeiro para qualquer fotografia: o fato de resultar de uma

impressão física que foi transferida para uma superfície sensível pela ação da luz (Dubois, 1994: 70). Porém para Schaeffer, a imagem fotogramática não se orienta pelos mesmos princípios de impressão que regem a imagem fotográfica. Ele distingue três princípios diferentes: “por luminância direta”; como as fotografias do sol e de estrelas; “por reflexo”, como a maior parte das fotografias, feitas com uma fonte luminosa natural ou artificial e “por travessia”, que é o caso das radiografias e também dos fotogramas feitos com objetos parcialmente translúcidos.<sup>10</sup>

Fotogramas e radiografias se assemelham quanto à posição do impregnante, situado entre o fluxo fotônico e a superfície sensível. Porém, a radiografia é uma impressão que o atravessa, indicando as diferenças de volume e densidade do objeto impresso. Exatamente por isso as imagens de raio-X serviram às discussões sobre a transparência, comum nos anos 20, principalmente no futurismo, pois conseguiam transformar um corpo sólido e denso em uma estrutura transparente (**figura 10**).

Em relação à origem dos fotogramas pode-se dizer que este nasceu com a própria fotografia e que seu princípio existiu mesmo antes. Como já foi dito, no século XVIII as experiências de produzir imagens por decalque ou impressão se generalizaram, com os trabalhos de Étienne de Silhouette e Hippolyte Charles. As “silhuetas automáticas” de Charles, feitas sem a intervenção da mão do artista, podem ser vistas como um dos primeiros fotogramas realizados.

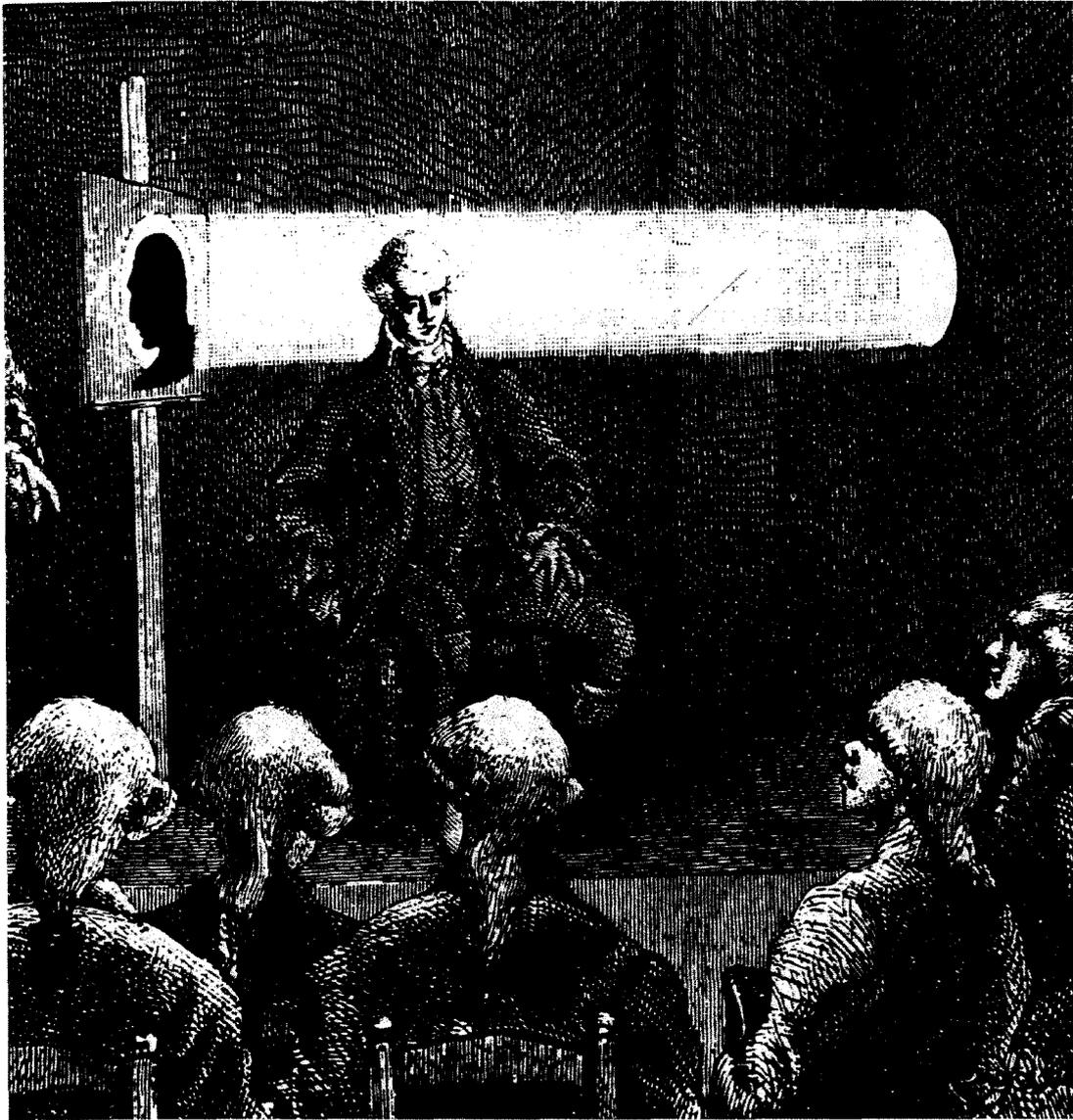
Porém, apesar das experiências precedentes, é geralmente aceito que o fotograma foi mesmo inventado por Fox Talbot (1800-1877), quando começou a realizar, em 1834,

---

<sup>10</sup> Sobre os diversos tipos de impressão conferir o capítulo 1 do trabalho de Schaeffer, já citado, p.13-47.

os *photogenic drawing*. Estes “desenhos fotogênicos” de Talbot, reunidos no famoso *The pencil of nature*, eram imagens negativas de folhas de árvores e plantas, obtidas por depósito direto destes objetos no papel sensibilizado por nitrato de prata. Muitos desses negativos em papel foram copiados uma segunda vez, para obter imagens positivas (a sombra escura dos objetos sobre o fundo claro). Talbot fez vários desses desenhos para pesquisadores, pois a nova técnica ainda estava muito ligada às pesquisas científicas, especialmente as relacionadas à estrutura das plantas. Seis fotogramas de Talbot desse período – de 1834 a 1840 – foram reunidos nesta pesquisa e a imagem escolhida para ilustrar seu trabalho mostra já uma preocupação maior com a composição e organização da imagem sobre outra superfície, com os cantos recortados (**figura 11**).

Além dos pesquisadores, como a botânica inglesa Anna Atkins, vários outros pioneiros da fotografia realizaram fotogramas, utilizados principalmente como forma de experimentar a fotosensibilidade das emulsões e também de brincar com o novo meio, como mostra o fotograma de Hippolyte Bayard, feito em 1840, que já se desliga dos temas científicos ao “imprimir” uma luva feminina (**figura 12**). Cada fotógrafo denominou seu trabalho de forma diferente: para Thomas Wedgwood eram “perfis agenciados pela luz”, para Nicéphore Niépce “heliografias” (Monforte, 1997:24), além dos “desenhos fotogênicos”, de Talbot, termo que foi adotado por outros fotógrafos para designar a técnica.



**Figura 9 – Experiência de Hypollyte Charles, 1780**

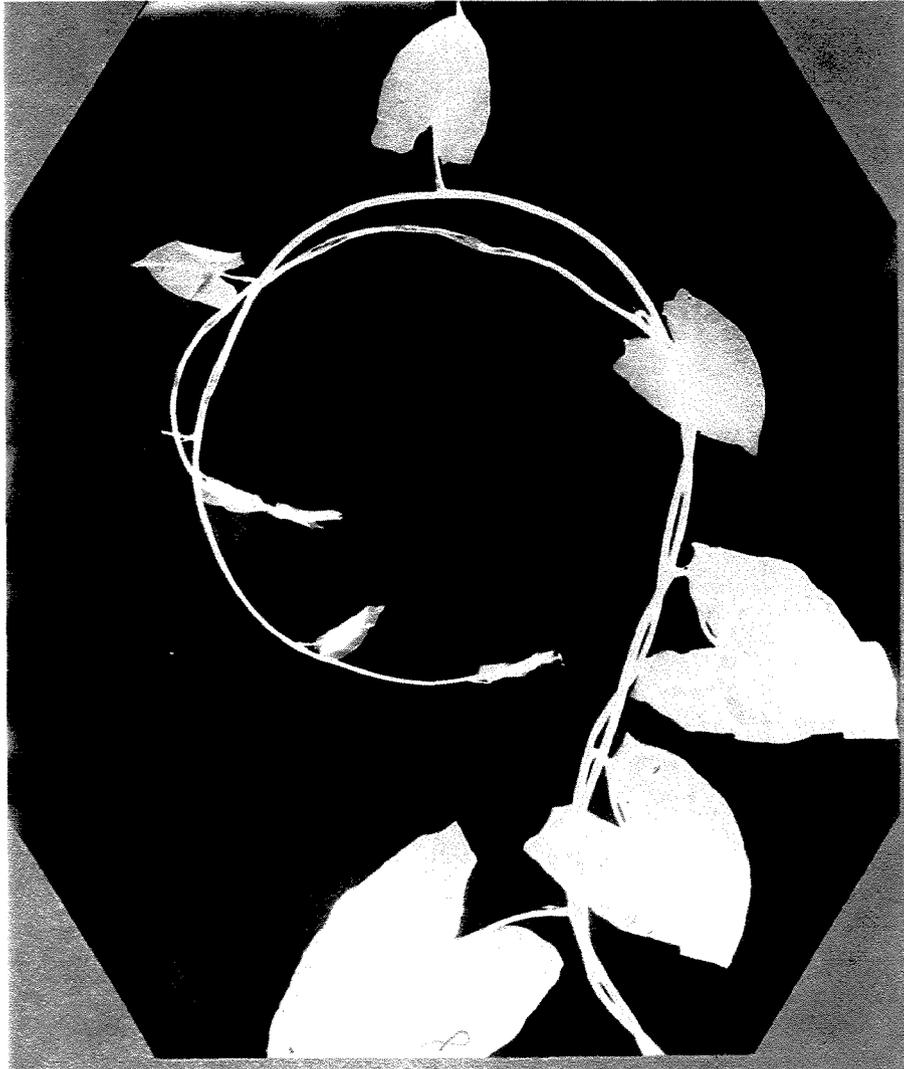
**In: Dubois, 1994: 137.**



**Figura 10 – Universidade de Liège, 1899: Radiografia**

**(Mão do Prof. Lucien Louis de Koninck)**

**In: Lemagny, 1998: 75.**



**Figura 11 – Fox Talbot, 1839: “Photogenic drawing”**

**In: Haworth-Booth, 1988: fig.1.**



**Figura 12 – Hippolyte Bayard, 1840: “Photogenic drawing”**

**In: Frizot, 1998: 22.**

## 4.2 Vanguardas: a redescoberta dos fotogramas

Apesar de serem feitas desde o século XIX, as experiências com fotogramas ficaram mais conhecidas quando recuperadas por artistas ligados aos movimentos de vanguarda, especialmente do dadaísmo, surrealismo e construtivismo, em suas pesquisas no campo das artes visuais. Tais experiências – que não devem ser vistas isoladamente, mas no conjunto de processos e técnicas reinventados ou descobertos pelas vanguardas – podem ser vistas como expressão do amor pela técnica dominante nos anos 20, da radicalização das pesquisas no campo da abstração e da diluição das fronteiras entre as diversas formas de expressão artística.

Os fotogramas foram realizados como possibilidade de romper com a representação do real, de experimentação e exploração de novas formas estéticas. Seja pelo efeito estético obtido, seja pela mistura de suportes, as impressões fotogramáticas podem ser situadas como uma técnica que circula na fronteira entre fotografia e artes plásticas. Pode-se também associar o fotograma a outras técnicas de impressão descobertas, como por exemplo o *cliché verre*, comum na metade do século XIX, sobretudo na Escola de Barbizon, que foi recuperado pelos artistas da vanguarda, inclusive por Man Ray. A técnica, utilizada como forma de duplicar os desenhos, é a mesma: consistia em colocar uma placa de vidro (com o desenho a ser reproduzido) sobre o papel fotosensível, que era então exposto à luz.

É importante observar que não serão apresentados aqui, por uma delimitação espaço-temporal, os fotógrafos brasileiros, dada a ênfase do trabalho nas primeiras

manifestações dos fotogramas, num momento em que se afirmavam as vanguardas artísticas. Mas sabe-se que as experiências com fotogramas foram comuns nas atividades fotoclubistas brasileiras a partir de 1940. O Foto-Cine Clube Bandeirante, que ficou conhecido como “Escola Paulista”, reuniu diversos fotógrafos buscando o alargamento das possibilidades fotográficas e da abstração na fotografia, onde destacam-se nomes como Geraldo de Barros, um dos pioneiros da manipulação de imagens fotográficas, Ademar Manarini e José Oiticica Filho, que, apesar de inicialmente ligado ao fotoclubismo carioca, aproximou-se da escola paulista, principalmente a partir da segunda metade da década de 50.<sup>11</sup>

#### 4.2.1 A diversidade nas impressões fotogramáticas

O espírito de experimentação vivido na arte do início do século XX fez com que os artistas recuperassem antigas técnicas fotográficas e com o fotograma aconteceu exatamente o mesmo. Eles ressurgiram na arte em 1904, nas silhuetas feitas por J. B. Kerfoot e publicadas no número 8 da revista *Câmera Work*. Há um pequeno texto em que Kerfoot explica a técnica e indica as soluções para a revelação das imagens. Os perfis silhuetados – de Stieglitz, Coburn, Käsebier e Steichen – talvez sejam uma das primeiras experiências modernas ligadas aos fotogramas (**figura 13**).

Porém, a grande redescoberta dos fotogramas foi feita por Christian Schad (1894-1982), pintor ligado aos grupos dadaístas de Zurique e Gênova, onde viveu durante os anos da Primeira Guerra. Pelo que consta nos livros de história da fotografia,

---

<sup>11</sup> Cf. Costa H., Rodrigues, R. *A fotografia moderna no Brasil*. Ed. UFRJ: Funarte, 1995.

Schad foi o primeiro artista moderno a se utilizar dos fotogramas como forma de experimentação visual, mudando radicalmente sua utilização a partir daí, pois a “nova” técnica foi rapidamente divulgada junto aos movimentos de vanguarda.

Em 1918, Schad realizou uma série de pequenos fotogramas incorporando elementos relacionados à sociedade urbanizada: fragmentos de objetos, cordas, papéis e jornais recortados ou rasgados, dispostos plasticamente sobre o papel sensível (**figura 14**). Em alguns recortava com tesoura os lados da imagem e/ou lhes dava nomes estranhos, de acordo com as idéias dadaístas, como “*Onéirodynie en Kova*” (**figura 15**). Também fazia pequenos buracos em forma de sinais, como na *Schadografia N° 11* (**figura 16**). Floris Neüssus, na introdução do livro *Photogrammes* (1998), comenta que foi o escritor Walter Serner – certo de que as imagens de Schad introduziam uma técnica inédita –, quem enviou, em 1919, uma seleção de seus fotogramas a Tristan Tzara, para publicação na revista *Dada* (N° 7, março de 1920). Tzara se encarregou de divulgar essa experiência e mais tarde batizou as imagens de “schadografias” (*schadograph*), considerando o autor da “descoberta”. Para Neussüss, foi Schad o autor do primeiro fotograma de arte do século XX. Depois de 1920, em Berlim, Schad dedicava-se somente à pintura e só volta a fazer fotogramas em 1960, quando realiza mais de 180 imagens inspiradas em textos do poeta romântico Aloysius Bertrand (Neussüss, F. In Delpire, 1998: 06-08).

Após as experiências de Schad vários outros fotógrafos aderiram à esta técnica, sendo Man Ray e Moholy-Nagy os nomes que mais se destacaram – por isso serão examinados separadamente. As imagens incluídas na pesquisa catalogaram 21

fotógrafos e pintores que realizaram fotogramas, além dos já citados, revelando influências e objetivos diversos.

Relacionados ao dadaísmo e ao surrealismo destacam-se os trabalhos de Kurt Schwitters (1887-1948) e Vane Bor (1908-). Sete fotogramas de Schwitters integraram a famosa exposição internacional *Film und Foto*, em 1929, realizada em Stuttgart (**figura 17**). Além dos fotogramas, que abandonou pela importância que dava à cor em seus trabalhos, Schwitters pintou quadros abstratos e destacou-se na realização de fotomontagens (cf. item 3.2.4).

Steven Zivadinovic, conhecido por Vane Bor, manifestou as mesmas influências de Schwitters, tendo realizado os primeiros fotogramas em 1924. Em 1928, publicou três imagens fotogramáticas no almanaque surrealista *Nemoguće*, criado por Marco Ristic, que foram tentativas de transpor para a fotografia os princípios do “automatismo” surrealista (**figura 18**). Isto é, as imagens foram feitas aleatoriamente, sem visar resultados precisos (Delpire, 1998: 68). Segundo Rosalind Krauss, o fotograma seduziu os surrealistas pela qualidade gráfica das imagens sobre um fundo abstrato e pelo estatuto psicológico que estas imagens – fantasmas de objetos – pareciam experimentar (Krauss, 1990: 110).

Aos princípios construtivistas estão relacionadas várias experiências fotogramáticas, como as de Rodtchenko, Edmund Kesting e Luigi Veronesi. Alexander M. Rodtchenko incluiu um fotograma no portfólio *Armée Rouge*, realizado em 1925, ao lado de 23 fotografias. Optou-se por apresentar esta imagem, que integra um trabalho maior de Rodtchenko, embora a técnica dos fotogramas tenha tido um lugar secundário

na obra desse artista (**figura 19**).

Também o fotógrafo e pintor alemão Edmund Kesting (1892-1970), a partir do contato com Moholy-Nagy, realizou alguns fotogramas entre 1927 e 1928, sem que isso representasse uma pesquisa mais significativa em seu trabalho. É importante considerar que, como Kesting e Rodtchenko, vários dos artistas pesquisados experimentaram os fotogramas somente por um período para, através deles, desenvolverem suas pesquisas fotográficas ou pictóricas. Sendo assim, muitas imagens reunidas não foram selecionadas neste trabalho. É o caso do japonês Nakaji Yasui - que, no início dos anos 30, demonstrou que a técnica dos fotogramas havia ultrapassado os círculos europeus e americanos, como confirmam os três fotogramas incluídos no catálogo de uma exposição retrospectiva de suas fotografias no período de 1930-1942.

O escultor polonês estabelecido em Chicago Theodore Roszak (1907-1981), também utilizou os fotogramas para seus projetos de esculturas, entre 1932 e 1945, assim como o tcheco Jaroslav Rossler (1902-1990), que trabalhou inicialmente como fotógrafo industrial e publicitário e tornou-se depois um especialista em procedimentos pigmentários, para os quais utilizava as imagens fotogramáticas. Pode-se citar ainda o pintor alemão Wols ou Wolfgang Schulze (1913-), considerado o fundador da “pintura informal” (Delpire, 1998: 78), que realizou em 1938 uma série de fotogramas de objetos. E Rolf Cavael (1898-1979), pintor e fotógrafo que dedicou-se ao ensino de artes gráficas aplicadas em Frankfurt, tendo utilizado as experiências com fotogramas para esta atividade. Somente de um artista, Kurt Schwerdfeger, citado por Aaron Scharf como autor da imagem *Composição de luz refletida*, de 1923 (**figura 20**), não se

encontrou maiores referências e vínculos.

A utilização de fotogramas em outras áreas como a publicidade, por exemplo, foi um fator detectado na avaliação das imagens fotogramáticas reunidas, sendo cinco fotogramas selecionados para exemplificar tal fato. A publicidade ilustrada data do final do século XIX, mas a fotografia entra progressivamente neste terreno – em que os desenhos imperavam – sendo adotada definitivamente pelos publicitários e pelo público por volta de 1920. Imagens e textos são combinados em cartazes, cartões, espaços em jornais e revistas, enfim, em todos os suportes visuais, segundo os princípios de persuasão e da psicologia do espectador, detalhados em elaborados manuais. Tais manuais, destinados aos publicitários, não fazem nenhuma discriminação a qualquer procedimento ou estilo, seja desenho ou fotografia, *avant-garde* ou *kitsch* (Nesbit, Molly. In Lemagny, 1998:113) e inspiram os artistas das vanguardas.

Muitos fotógrafos se voltam para esta área, para a qual levam as experimentações antes restritas aos trabalhos pessoais. A escola que Clarence White fundou em 1914, em Nova Iorque, serviu como ponto de partida para vários fotógrafos publicitários. As revistas ilustradas trazem fotomontagens, fotografias de perspectivas ousadas e curiosas e também fotogramas. Além das revistas, a fotografia passa a ser cada vez mais solicitada por clientes diversos, de industriais à estilistas, seja para confecção de cartazes, anúncios ou campanhas impressas.

Como estavam na ponta das pesquisas visuais, os fotogramas foram incorporados às produções dos fotógrafos de publicidade, representando a possibilidade de um trabalho original sobre a forma gráfica. Entre os fotógrafos que realizaram fotogramas

nesta área foram selecionados trabalhos de Luigi Veronesi, El Lissitzky, Piet Zwart, Oskar Nerlinger e Aurel Bauh.

O fotógrafo e pintor italiano Luigi Veronesi (1908-), que além da pintura e fotografia fez desenhos e também cinema, descobriu os fotogramas nos anos 30, quando tornou-se amigo de Moholy-Nagy. Trabalhando com diferentes técnicas gráficas, Veronesi destacou-se na produção de fotogramas destinados à publicidade, realizando a maior parte de suas imagens a partir de filmes gráficos que copiava para obter uma imagem positiva (Delpire, 1998: 58). Na Itália dos anos 30 a publicidade foi uma área importante, favorecida por um intercâmbio fecundo com as experiências estéticas européias e internacionais (Schwarz, A. In Lemagny, 1998: 139).

As pesquisas fotográficas italianas eram divulgadas pelas revistas *Fotografia e Campo Gráfico*, nas quais Veronesi publicou várias de suas experiências visuais. Sobre as imagens que ilustram o seu trabalho (**figuras 21 e 22**) não se tem informações precisas se foram destinadas à publicidade mas, mesmo assim, sua apresentação é essencial, visto que foi um fotógrafo que trabalhou mais sistematicamente com os fotogramas, além de estar profundamente inteirado com as vanguardas européias. Angelo Schwarz comenta que Veronesi é mais um rival que um discípulo de Moholy-Nagy e cita um artigo publicado no catálogo retrospectivo da revista *Campo Gráfico*, em 1983: “Nos fotogramas de Moholy-Nagy, ele se ocupa primeiramente do espaço, nos de Veronesi dos objetos” (Schwarz, A. In: Lemagny, 1998: 139).<sup>12</sup>

El Lissitzky, além de toda a sua importância para a arte moderna, também

---

<sup>12</sup> Dans les photogrammes de Moholy-Nagy il s'agit d'abord de l'espace, dans ceux de Veronesi des objets.

utilizou a técnica do fotograma na publicidade. A imagem fotogramática que ilustra o seu trabalho foi uma das realizadas no período de 1922 a 1924, quando El Lissitzky se estabeleceu na Suíça para curar uma tuberculose. O fotograma, criado para a empresa Pelikan foi publicado na revista *Sovetskoe Foto*, Nº10, em maio de 1929 (Delpire, 1998: 42) (**figura 23**). Também o tipógrafo holandês Piet Zwart (1885-1977), a partir do contato com El Lissitzky e Schwitters, em 1923, vai utilizar a fotografia e os fotogramas para seus trabalhos em publicidade. Um desses trabalhos, feito em 1924, foi um folheto para uma fábrica de cabos holandesa, que revelou suas influências construtivistas e dadaístas em uma fotomontagem construída a partir de um fotograma (**figura 24**).

Oskar Nerlinger (1893-1969) foi outro artista que se destacou na utilização de fotogramas destinados à publicidade. Por volta de 1925, integrado ao grupo de artistas abstratos do partido comunista alemão, Nerlinger se envolveu profundamente com o desenvolvimento de novas técnicas de desenhos publicitários, nas quais incorporou os fotogramas, como mostra uma de suas imagens selecionadas, feita para a empresa *Atikah* (**figura 25**). Além da publicidade, Nerlinger se destacou pelo desenvolvimento de uma nova técnica de impressão, como se verá no próximo item.

Por fim, vale mencionar o trabalho do artista plástico e fotógrafo publicitário Aurel Bauh (1900-1964), que nasceu na Romênia mas estudou e trabalhou em Paris, nos anos 1930. Nesta época se dedica também aos fotogramas, como o apresentado aqui, que parece ser uma combinação de fotograma e fotomontagem (**figura 26**).

#### 4.2.2 Algumas pesquisas de processos alternativos com fotogramas

Analisando as imagens reunidas na pesquisa pode-se observar também que muitos artistas se utilizaram dos fotogramas para criar outras técnicas de impressão, demonstrando o alargamento das possibilidades deste processo, que serviu de base a muitas experiências em pintura, fotografia e publicidade. As pesquisas eram diversas, relacionando-se tanto à interferências diretas no papel sensível – por químicos, desenhos e outros elementos – quanto à utilização combinada de fotogramas e colagens.

Dos fotógrafos e pintores pesquisados, pelo menos seis criaram novos procedimentos de impressão combinados aos fotogramas: Oskar Nerlinger, Raoul Ubac, Karol Hiller, Maurice Tabard, György Kepes e Ei-Kyu. Oskar Nerlinger, já citado anteriormente, inventou um processo alternativo para a realização de fotogramas, a partir da utilização do papel de seda sensibilizado, num trabalho bastante peculiar, como mostra o fotograma *Cidade noturna*, de 1925 (**figura 27**).

O belga Raoul Ubac (1910-1986), pintor, desenhista e escultor ligado aos surrealistas é outro exemplo desses artistas. Entre 1928 a 1934 fez várias experiências expondo os negativos ao calor, num processo denominado *brûlage*, que incluiu também fotogramas, como o apresentado aqui (**figura 28**). Outro surrealista a desenvolver uma forma própria de expressão através dos fotogramas foi Edouard Louis Théodore Mesens (1903-1971), que realizou em 1924, uma espécie de “fotograma-colagem” (**figura 29**).

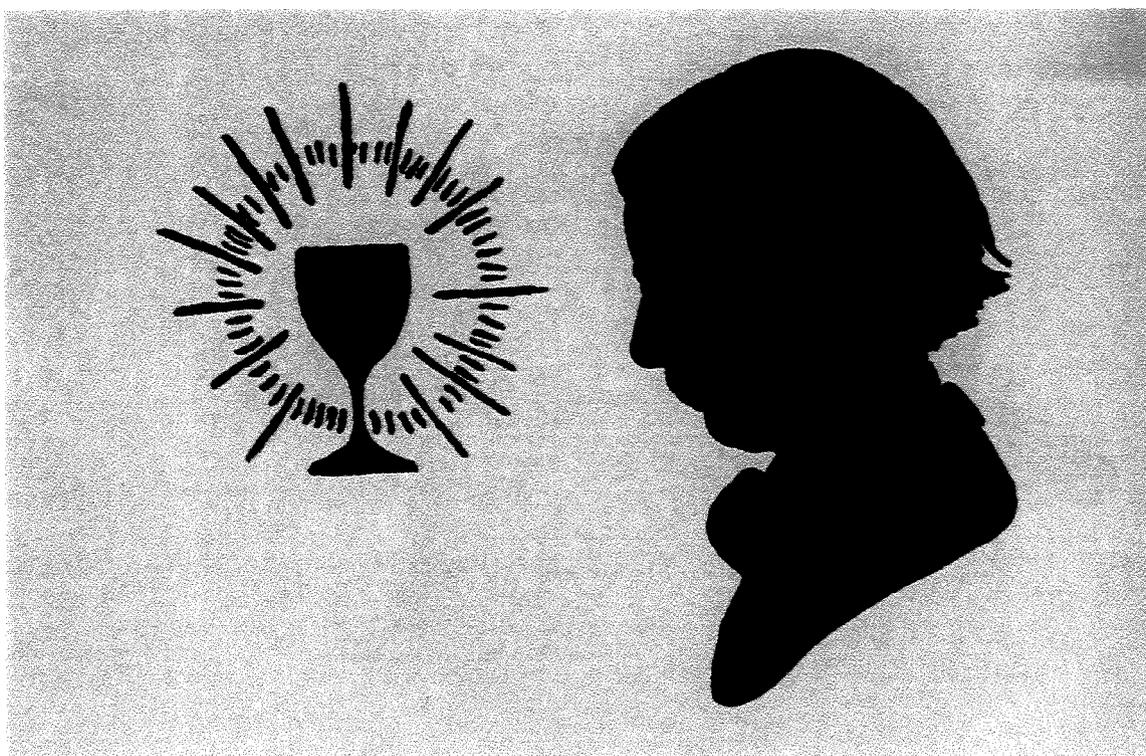
O polonês Karol Hiller (1891-1945) iniciou seus estudos de pintura em 1916 e nos anos vinte dedicou-se a várias pesquisas relacionadas aos desenhos geométricos e à

abstração, desenvolvendo, a partir das influências de sua formação técnica em química, uma espécie de fotograma que denominou “pintura com a luz” ou “heliografia”. Estes fotogramas eram “composições abstratas aplicadas sobre celofane segundo o princípio do *cliché-verre* e copiadas em seguida sobre papel fotosensível” (Delpire, 1998: 72) **(figura 30)**.

Maurice Tabard (1897-1984), também conhecido por seus trabalhos em publicidade e moda nos anos 30, utilizou, a partir de influências surrealistas, todos os processos tornados populares a partir de 1920: fotogramas, solarizações, duplas exposições etc. Em relação aos fotogramas, Tabard desenvolveu uma espécie de “pintura foto-química” que chamou “quimigrama” (*chimmigramme*), em que as formas surgem do químico revelador colocado sobre o papel fotosensível **(figura 31)**.

O húngaro György Kepes (1906-) realizou alguns fotogramas a partir dos contatos com Moholy-Nagy, de 1937 a 1943, na “Nova Bauhaus” criada nos Estados Unidos. Depois, Kepes desenvolveu uma forma própria de fazê-los, combinando fotogramas de objetos com a técnica do *cliché-verre* **(figura 32)**. Este artista também se destacou nas pesquisas teóricas sobre a fotografia, tendo publicado dois trabalhos de grande influência sobre as artes visuais: *Language of vision* (1944) e *The new landscape* (1956).

Por fim, destaca-se o trabalho de Ei Kyu ou Hideo Sugita (1911-1960), outro japonês afinado com as produções das vanguardas. Ele começou a fazer fotogramas em 1931, num processo denominado “foto-desenho”, em que o papel fotosensível era trabalhado com objetos e desenhos combinados **(figura 33)**.

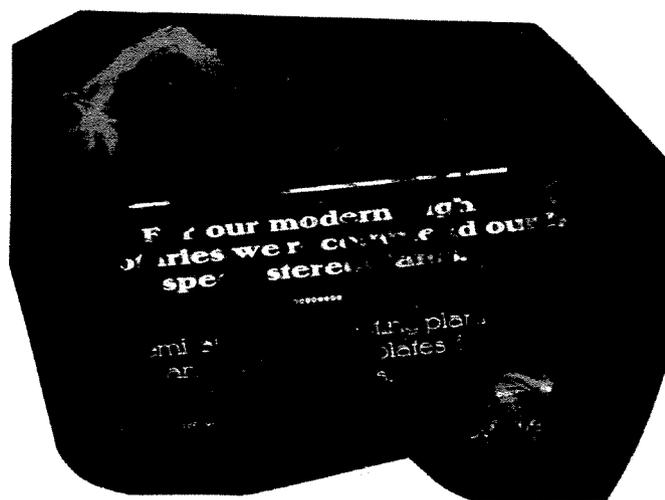


**Figura 13 – J. B. Kerfoot, 1904: Silhueta de Coburn**  
**In: Stieglitz, 1997 : 192.**



**Figura 14 – Christian Schad, 1918: “Schadografia”**

**In: Gruber, 1982: fig. 66.**



*Onéirodynie en Kova*

*Christian Schad*

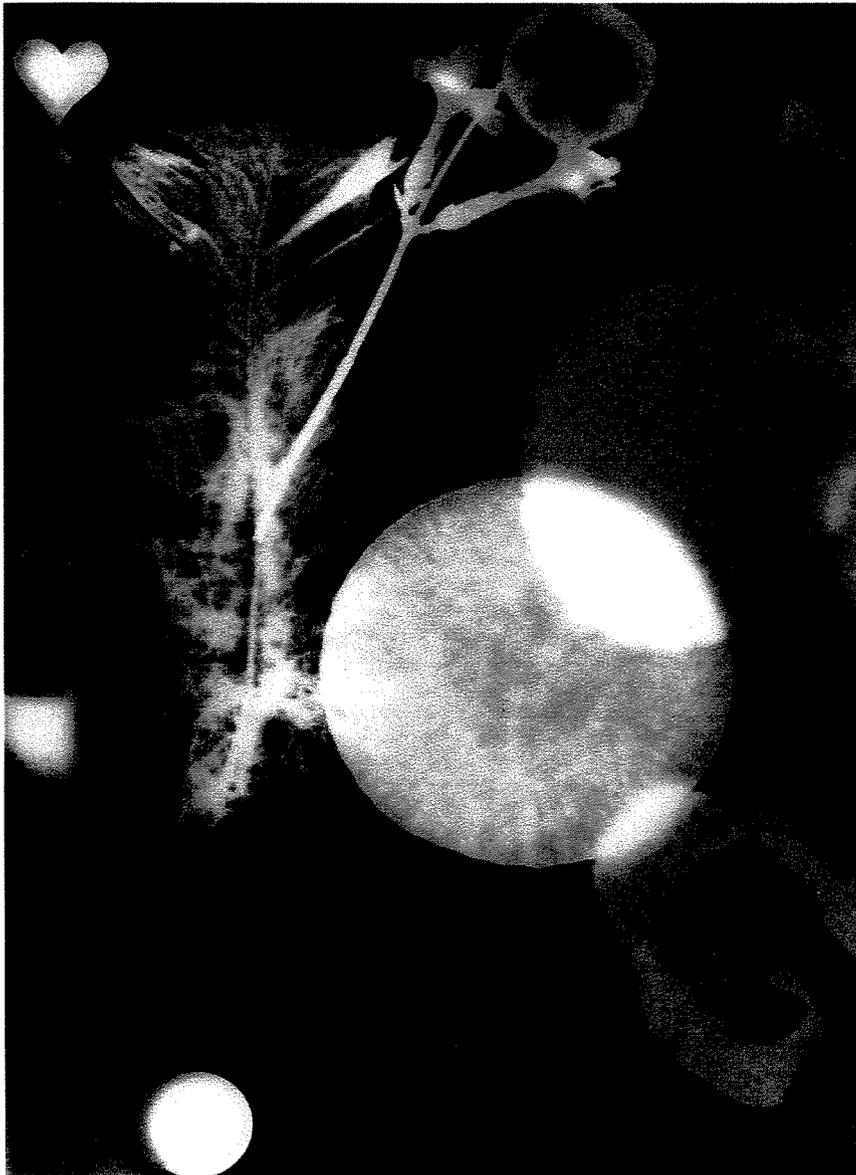
**Figura 15 - Christian Schad, 1919: "Onéirodynie en Kova"**

(Schadografia, n°.15) In: Delpire, 1998: fig.2.

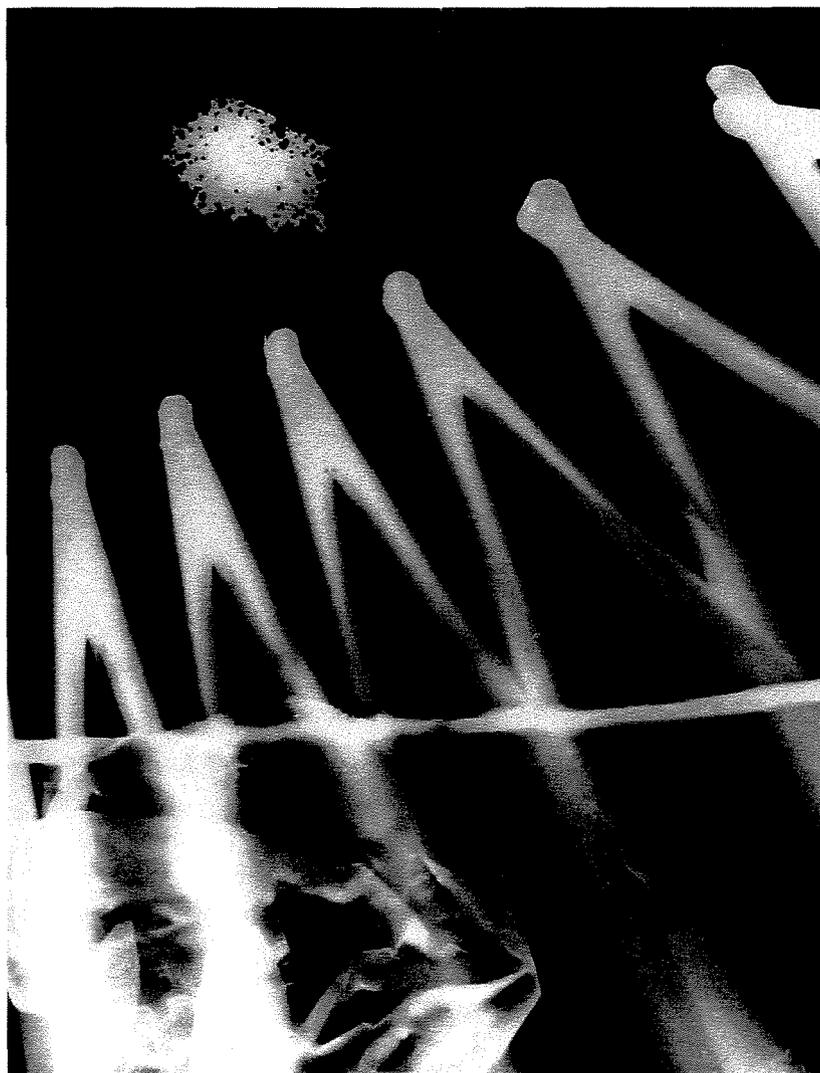


**Figura 16 – Christian Schad, 1919: "Schadografia N°.15"**

In: Delpire, 1998: fig.1.

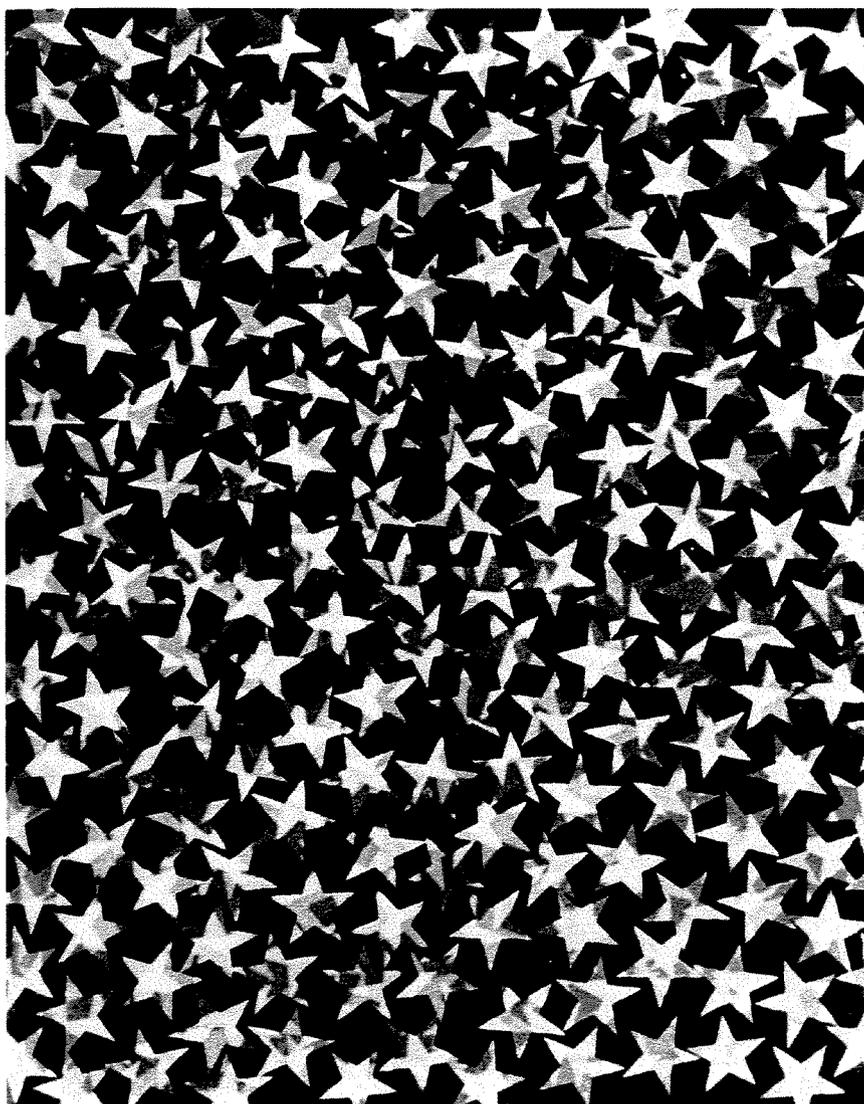


**Figura 17 – Kurt Schwitters, 1928: Fotograma s/ título  
In: Delpire, 1998: fig.31.**



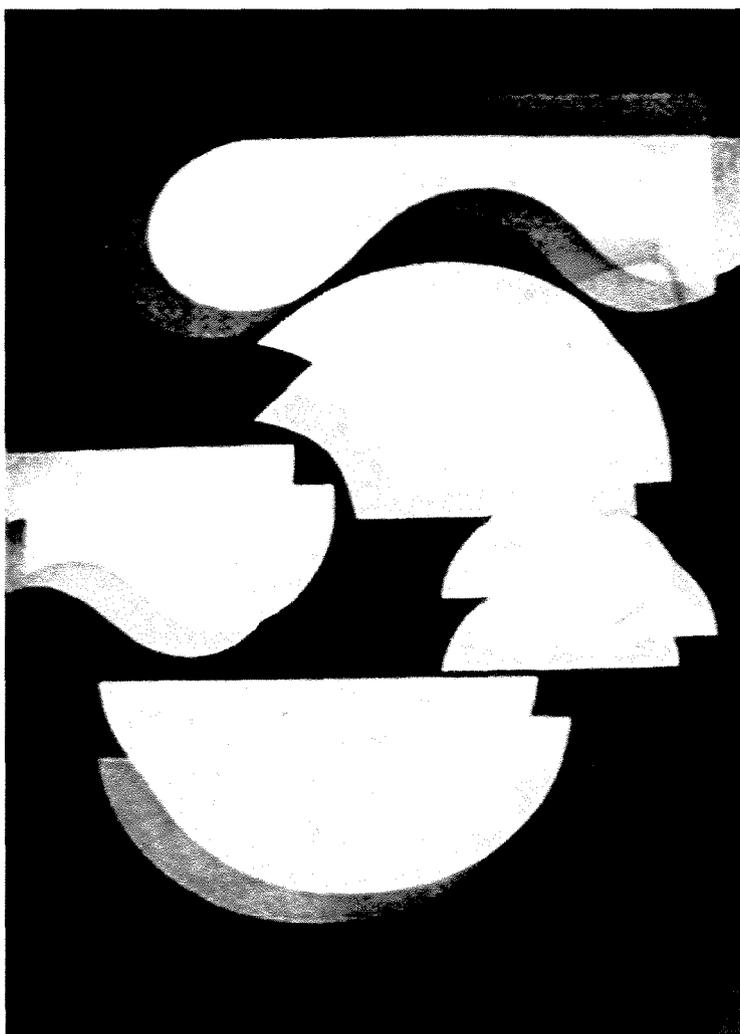
**Figura 18 – Vane Bor, 1928: Fotograma s/ título**

**In: Delpire, 1998: fig.30.**



**Figura 19 – A. Rodtchenko, 1935: “Armée rouge”**

**In: Delpire, 1998: fig.22.**



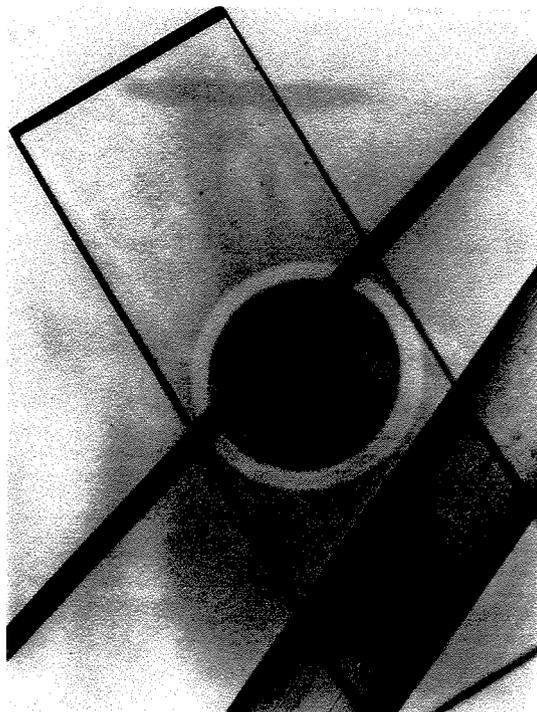
**Figura 20 – Kurt Schwertfeger, 1923: “Composição de luz refletida”**

**In: Scharf, 1994: 319.**



**Figura 21 – Luigi Veronesi, 1936: “Fotograma sobre negativo”**

**In: Gruber, 1982: 226.**



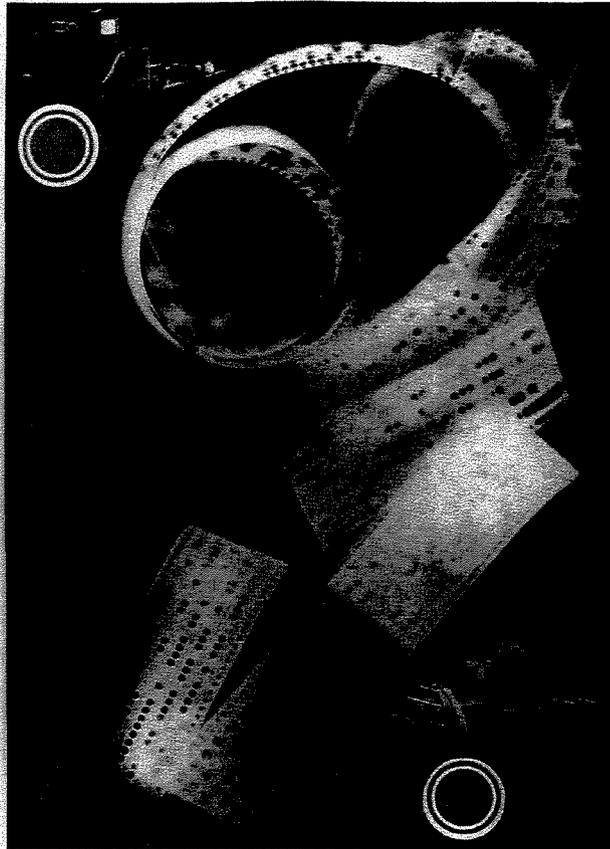
**Figura 22 – Luigi Veronesi, 1936: “Fotograma sobre negativo”**

**In: Lemagny, 1998: 139.**



**Figura 23 – El Lissitzky, 1924: “Pelikan”**

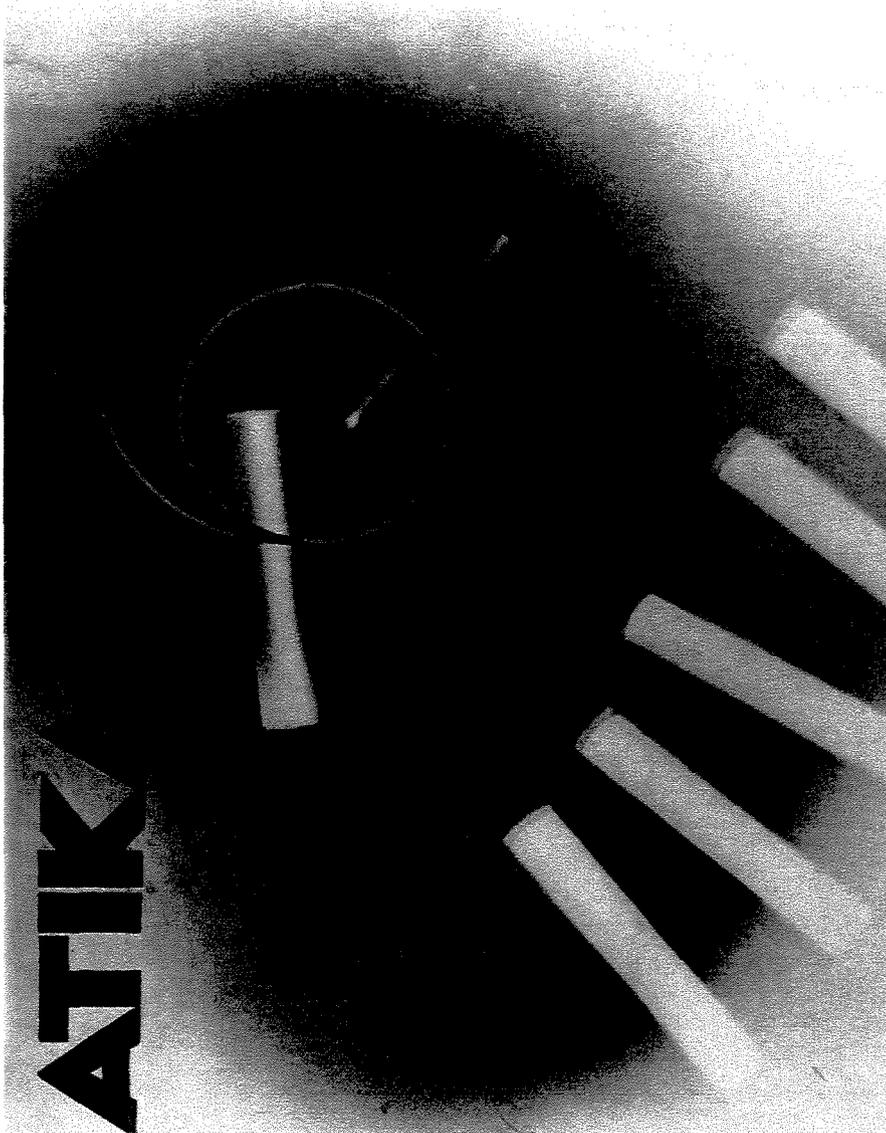
**In: Delpire, 1998: fig. 17.**



VIA  
SCHEVENINGEN RADIO

**Figura 24 – Piet Zwart, 1924: “Via Scheveningen Radio”**

**In: Delpire, 1998: fig.18.**

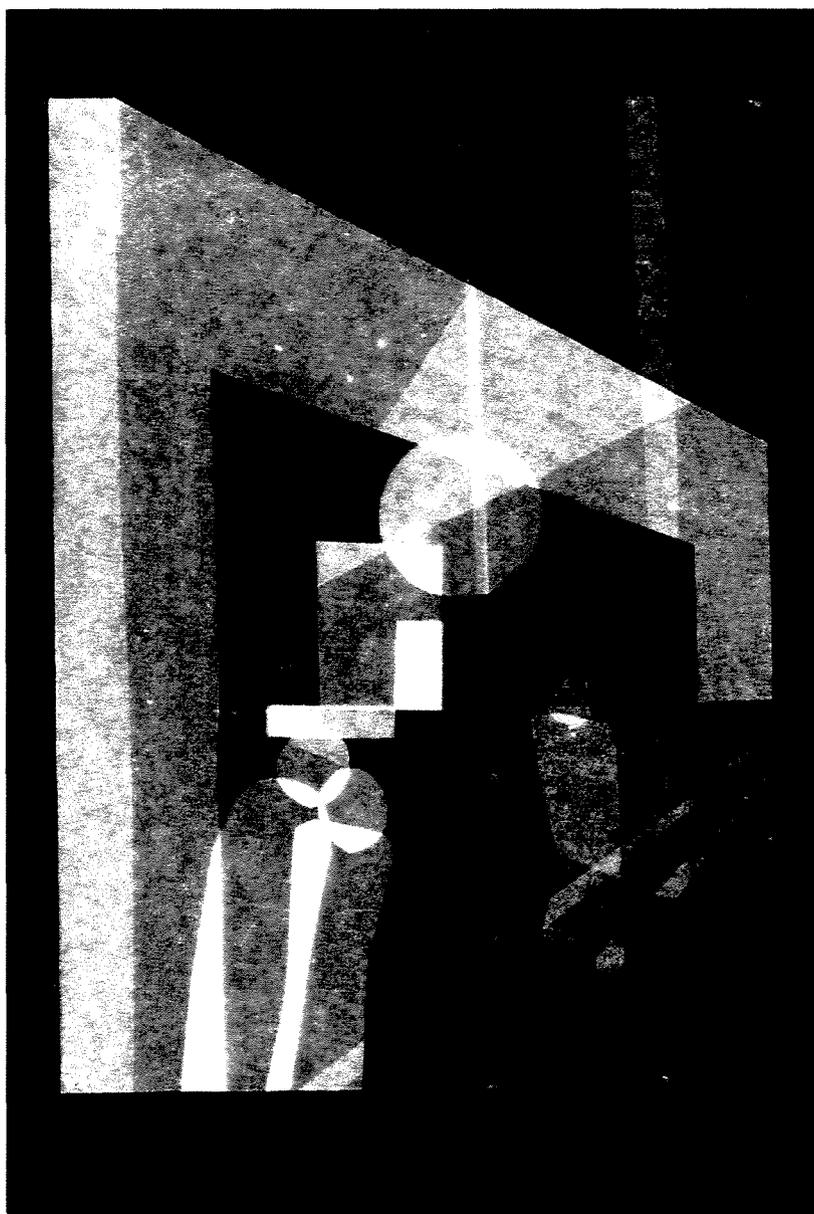


**Figura 25 – Oskar Nerlinger, 1928: “Atikah”**

**In: Delpire, 1998: fig. 19.**



**Figura 26 – Aurel Bauh, 1935: Fotograma s/ título**  
**In: Delpire, 1998: fig.30.**



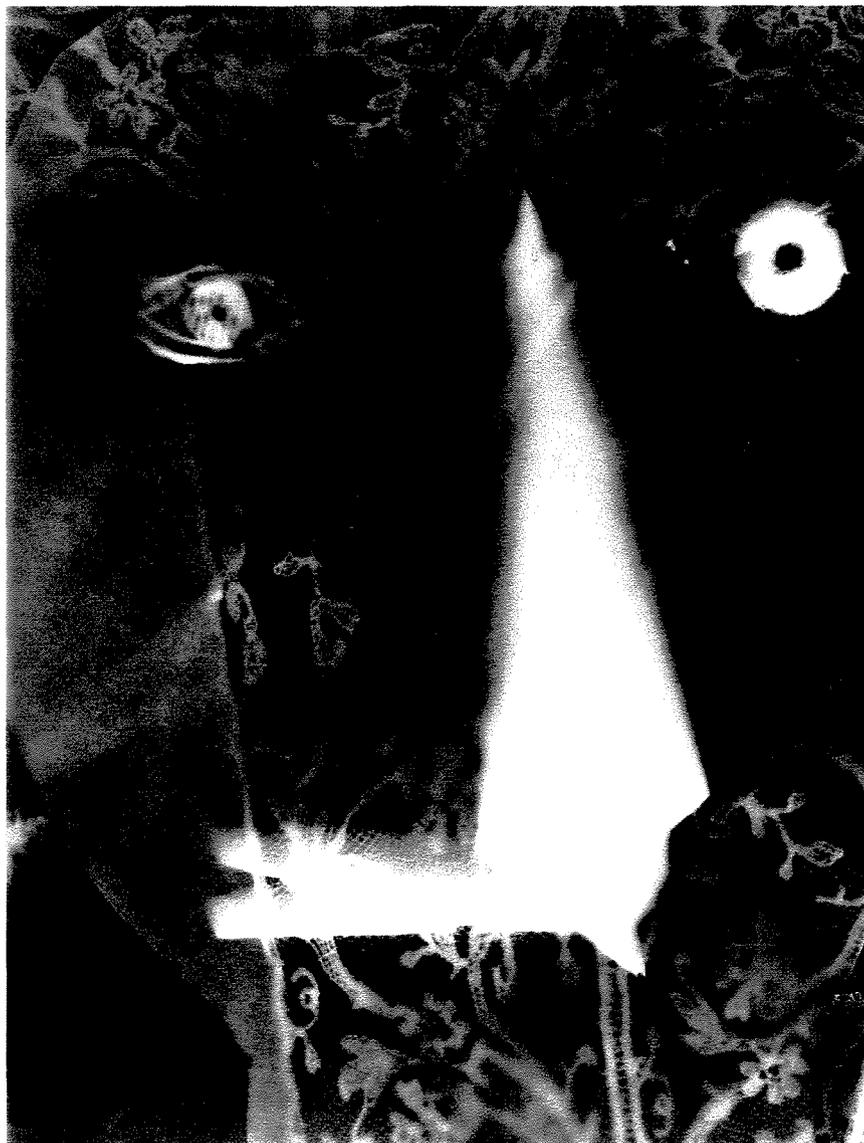
**Figura 27 – Oskar Nerlinger, 1925: “Cidade noturna”**

**In: Delpire, 1998: fig. 20.**



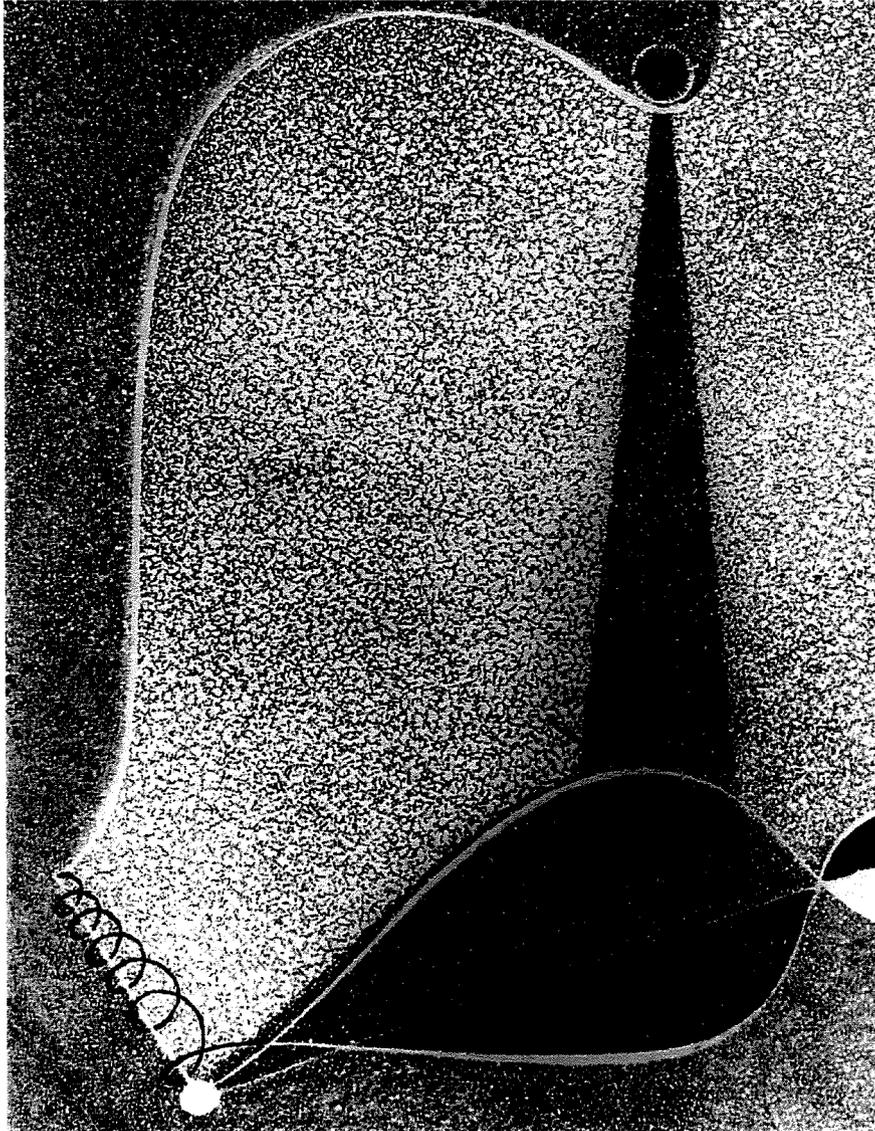
**Figura 28 – Raoul Ubac, 1939: “Brulâge”**

**In: Delpire, 1998: fig.39.**



**Figura 29 – E. L. T. Mesens, 1926: “Masque de veuve pour la valse”**

**In: Delpire, 1998: fig.29.**



**Figura 30 – Karol Hiller, 1934: “Composição heliográfica VI”**  
**In: Delpire, 1998: fig.32.**



**Figura 31 – György Kepes, 1938: Fotograma e cliché-verre, s/ título  
In: Delpire, 1998: fig.38.**



**Figura 32 – Maurice Tabard, 1935: “Les deux invités, révélateur-peinture”  
 (“Quimigrama”) In: Delpire, 1998: fig.37.**



**Figura 33 – Ei-Kyu: “Foto-desenho” s/ título**

**In: Delpire, 1998: fig.34.**

### 4.3 Os objetos de sonho de Man Ray

O americano Man Ray (1890-1976) foi um artista múltiplo, como grande parte dos artistas das vanguardas: foi fotógrafo, pintor, cineasta, desenhista e ilustrador, sendo o nome mais comumente associado à prática dos fotogramas e um dos maiores expoentes do dadaísmo e do surrealismo. Man Ray iniciou suas experiências fotográficas em 1915, a partir do contato com a vanguarda de Nova Iorque. Já conhecia Stieglitz e costumava freqüentar as exposições da galeria 291, onde ficou particularmente impressionado com as cores de Cézanne, o cubismo de Picasso e as máscaras africanas. Em 1913 conheceu Duchamp e Picabia no *Armory Show*, amigos que tiveram profundas influências em sua arte.

Em 1920, o essencial de seu trabalho fotográfico estava relacionado à reprodução de quadros e esculturas, experiências que não se resumiam a uma simples constatação visual, como na reprodução da obra *Le grand verre*, de Duchamp. A obra de arte se transforma, condicionada pelos pontos de vista e iluminação, em resíduo de uma outra existência. Man Ray se utiliza dessas imagens para falar da fotografia, de forma geral: “Tal como as cinzas intactas de um objeto consumido pelas chamas, estas imagens são resíduos oxidados, fixados pela luz e elementos químicos (...). São o resultado da curiosidade, da inspiração, e estas palavras não têm a pretensão de explicar o que quer que seja” (Ray, 1998: 84).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> “Telles les cendres demeurées intactes d’un objet consumé par les flammes, ces images sont les restes oxydés fixés par la lumière et les éléments chimiques (...). Elles sont le résultat de la curiosité, de l’inspiration, et ces mots n’ont pas la prétention d’expliquer quoi que ce soit.”

No entanto, somente a partir de 1921 quando muda para Paris – e se integra ao grupo dos dadaístas – Man Ray passa a se dedicar mais seriamente à fotografia. Para ele a fotografia era um meio mais simples e mais rápido que a pintura para a revitalização das artes visuais, pois oferecia um vasto campo para as experimentações estéticas. Seu espírito dada se revela, entre outras coisas, na utilização de todos os materiais possíveis na realização das obras, que não têm finalidade nem valor a não ser o de documentar o próprio processo criador (Foresta, 1988: 5-11).

Dedicando-se primeiramente aos retratos, atividade que permeou toda a sua produção fotográfica, Man Ray clicou várias personalidades de sua época, como Picasso, Braque, James Joyce, Jean Cocteau e Gertrude Stein, além de muitas mulheres. De suas atividades no cinema Man Ray levou para a fotografia as justaposições inesperadas, criando intensos efeitos de dramaticidade e o primeiro plano que, liberando o objeto de seu contexto, abre caminho para a imaginação e o sonho.

Sua obra fotográfica, e dentro dela seus fotogramas, alteraram as formas da natureza, transformando objetos reais em signos, descontextualizando-os e criando uma nova realidade. Sua primeira exposição em Paris, em dezembro de 1921, foi um sucesso. No evento, que combinou pinturas, objetos, colagens e fotografia, Man Ray fotografou as obras expostas e depois utilizou as fotografias em um contexto diferente. Assim continuou as pesquisas sobre reprodução iniciadas com Duchamp, transformando a fotografia de um objeto em objeto mesmo, substituindo a presença pela representação e deixando evidente seu ponto de vista sempre provocante e perturbador. É o caso de um fotograma incluído no portfólio *Les champs délicieux*, criado a partir do objeto

*Compass*, de 1920 (**figuras 34 e 35**).

O álbum *Les champs délicieux* foi a primeira publicação consistente dos fotogramas de Man Ray, em dezembro de 1922, e teve grande repercussão. O trabalho reuniu 12 fotogramas ou “rayografias” (*rayographs*), como ficaram conhecidos, com prefácio escrito por Tristan Tzara. São fotogramas de objetos retirados do cotidiano, como molas, pentes, espirais, copos, chaves e ferramentas, dispostos diretamente sobre a superfície sensível ou colocados em movimento por mãos que os seguram. Antes disso, no mesmo ano, Man Ray teve vários fotogramas publicados: na revista *Les feuilles libres*, ilustrando um artigo de Jean Cocteau, na *Vanity Fair*, que lhe comprou quatro rayogramas e em *Littérature*. Esta última revista publicou uma imagem que resume, de certo modo, o caráter lúdico e irônico presente em alguns fotogramas de Man Ray (**figura 36**).

Mas Man Ray parece ter feito as primeiras experiências fotogramáticas ainda em 1921, quando dedicou alguns fotogramas a amigos próximos como Jean Cocteau e Max Ernst. Suas obras ilustraram diversas revistas surrealistas e projetos de pintores e poetas, como Breton e Tzara, onde a fotografia complementa o anti-realismo proposto pelos textos e se faz ela mesma uma escritura de imagens (Livingstone, 1985: 117). Também criou obras para projetos específicos e não tão literários assim, como o cartaz produzido em 1924 para o café *Le Bateau Ivre*, que ilustra bem as diversas utilizações dadas ao fotograma na época (**figura 37**).

Suas rayografias foram chamadas “objetos de sonho” por Ribemont-Dessaigues ou “quadros pintados com a luz” na expressão de Cocteau e são, em sua maioria,

composições feitas a partir de objetos translúcidos, usados como prisma para obter determinados efeitos visuais. A luz criadora dos fotogramas, manipulada em sua intensidade, direção e duração, produz formas inesperadas, inclusive com efeitos inéditos de volume e densidade. Com a utilização perfeita das sombras Man Ray consegue criar a impressão de tridimensionalidade num processo de resultados quase sempre planos. Por isso Tristan Tzara considerou seus fotogramas mais dadaístas que os de Christian Schad (Cf. Ray, 1998: 51).

Esses efeitos inéditos podem ser comprovados em alguns fotogramas realizados em 1931, num trabalho intitulado *Électricité*, para o qual Man Ray usou fotografias e fotogramas de objetos elétricos, como ferro, ventilador, forno e lâmpadas. A imagem da lâmpada (**figura 38**) ilustra, de forma brilhante, os efeitos conseguidos por Man Ray. Seis fotogramas deste trabalho foram incluídos na exposição realizada em Paris e Nova Iorque em 1934, que reuniu sua produção de 1920 a 1934. Além dos efeitos tridimensionais as sombras serviram para realçar a textura dos objetos, como na imagem apresentada aqui, feita em 1927 (**figura 39**).

A análise de um de seus fotogramas, realizado em 1922 – e pertencente à coleção do *Museum of Modern Art* de Nova Iorque – pode ser bastante útil para compreender os procedimentos técnicos utilizados pelo fotógrafo. Partindo do princípio que as áreas escuras foram as mais expostas à luz e vice-versa, explica Szarkovski: “Man Ray criou esta fotografia expondo o papel pelo menos três vezes, jogando sucessivamente sombras de duas cabeças, mãos e formas retangulares que lembram urnas”. E continua, referindo-se aos fotogramas, de forma geral: “É impossível dizer quais dos planos da fotografia

devem ser interpretados como os mais próximos ou os mais distantes no espaço. A fotografia é uma invenção visual: uma imagem sem um modelo real que possa servir de comparação” (Szarkowski, 1999: 82) (**figura 40**).

Man Ray foi, com certeza, um dos fotógrafos que mais produziu fotogramas, como demonstram as 77 imagens reunidas pela pesquisa, isto sem contar as inúmeras produzidas após 1940. Assim, criou uma das obras mais originais de sua época, cujas influências persistem em toda a arte contemporânea. Para se ter uma idéia disso, um fotograma de Man Ray foi escolhido para ilustrar o livro *Photography in the modern era: European documents and critical writings, 1913-1940*, editado por Christopher Phillips e publicado em 1989, por ocasião de uma exposição de fotografias no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque. Certamente esta escolha diz muito sobre a importância dos fotogramas de Man Ray para a história da fotografia e da arte moderna, de forma geral.

Por fim, convém lembrar que as imagens fotogramáticas de Man Ray apresentadas são somente uma pequena parte de sua produção, servindo apenas para levantar algumas características peculiares e utilizações. No caso de Man Ray – como também de Moholy-Nagy, como se verá a seguir – a análise dos fotogramas demandaria uma pesquisa específica, dada a enorme variedade de elementos presentes nas imagens. Mas pensa-se ter conseguido, pelo menos, situar alguns trabalhos considerados significativos.

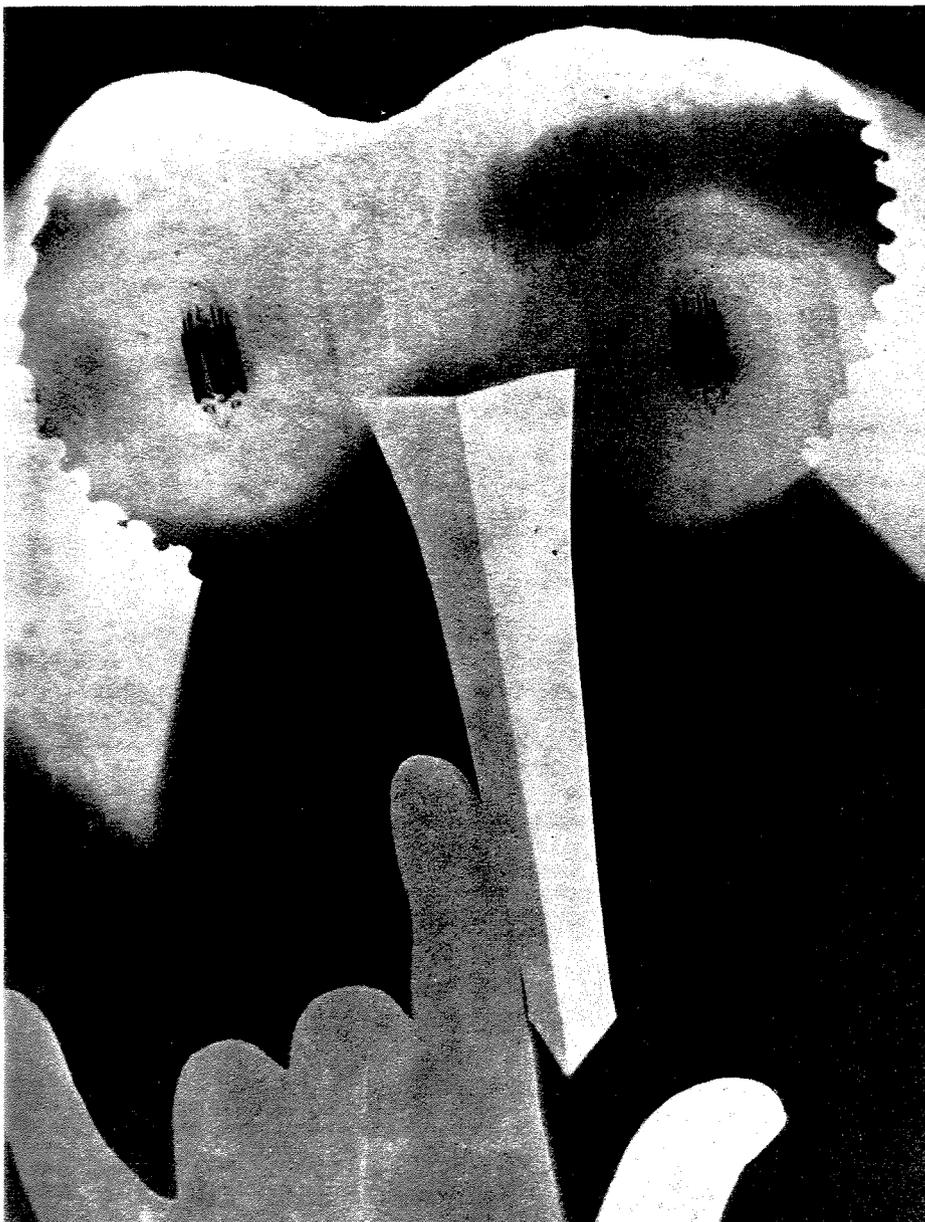


**Figura 34- Man Ray, 1920: "Compass"**

**In: Ray, 1991: 179.**



**Figura 35 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título  
 (“Les champs délicieux” ) In: Ray, 1988: 117.**



**Figura 36 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título  
(Publicado em *Littérature*) In: Krauss, 1985: 191.**

Le bateau ivre



3 place de l'Odeon

le meilleur cocktail à 6h  
la meilleure musique à 10h  
danton 75-75

Figura 37 – Man Ray, 1924: “Le bateau ivre”

In: Michel, 1994: fig. 307.



**Figura 38 – Man Ray, 1931: “Eletricité”**

**In: Sayag, 1989: 162.**



**Figura 39 – Man Ray, 1927: Fotograma s/título**

**In: Ray, 1991: 142.**



**Figura 40 – Man Ray, 1922: Fotograma s/ título**

**In: Michel, 1994: fig. 299.**

#### **4.4 As estruturas de luz de Moholy-Nagy**

Com um trabalho teórico mais sistematizado, em função de suas atividades didáticas, o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) se destaca pela importância que conferia aos fotogramas em suas pesquisas estéticas. Moholy-Nagy foi pintor, escultor, fotógrafo, cineasta, cenógrafo e escritor, entre outras atividades, além de um dos principais colaboradores da Bauhaus.

Vivendo num período rico de transformações no mundo da arte, Moholy-Nagy reuniu em suas obras elementos de diversas tendências estéticas, evidenciando o princípio sintético que orientava o ativismo húngaro, primeiro movimento artístico a que se vinculou e que marcou decisivamente suas concepções. Foi através desse movimento que recebeu as primeiras informações sobre o expressionismo, o cubismo e o futurismo, suas influências originais. O ativismo húngaro acreditava que a revolução artística estava ligada à revolução social e política e postulava a idéia de uma arte a serviço da sociedade e da libertação integral do homem. Não havia a pretensão de criar um estilo, mas de utilizar elementos de várias tendências para suas intenções expressivas.

Moholy-Nagy descobriu a arte durante a Primeira Guerra e se dedicou inicialmente ao desenho e à pintura. Em 1920 emigrou para a Alemanha e abandonou a figuração, seduzido principalmente pelo senso de liberdade das obras dadaístas. Desde 1922 se dedica também à fotografia, utilizando-a como instrumento de exploração de novas formas estéticas e segundo a visão integradora das artes proposta pela Bauhaus, onde chegou em 1923. Foi esta a época em que mais produziu fotografias e pesquisou as

possibilidades dos fotogramas.

Em relação aos fotogramas é possível que Moholy-Nagy os tenha descoberto através de Tristan Tzara, que falou sobre o álbum *Les champs délicieux*, de Man Ray, na Conferência Dada de Weimar, em 1922 (Passuth, 1984: 388). Porém, em carta de El Lissitzky à Sophie Küppers, incluída nos documentos juntados ao livro de Kristina Passuth, Lissitzky afirma ter mostrado as “fotografias abstratas” de Man Ray a Moholy-Nagy em 1921 ou 1922. O certo é que o artista começou a realizar suas experiências com fotogramas logo depois de Christian Schad e Man Ray e, ao contrário destes, preferiu denominá-los de forma mais impessoal, daí provavelmente a origem do termo fotograma, nome pelo qual essas experiências tornaram-se conhecidas na história da fotografia.

A cristalização da concepção artística de Moholy-Nagy veio com as teorias soviéticas da construção. Sua arte, especialmente entre 1922-1925, pode ser vista como a síntese entre as idéias do suprematismo e construtivismo. E Malevich, El Lissitzky, Tatlin e Rodtchenko estão entre os artistas que mais o influenciaram. A arquitetura também tem um papel importante em suas obras, sobretudo as teorias sobre a “arquitetura de vidro”, desenvolvidas a partir das idéias de Adolf Behne e Paul Scheerbart. Como explica Szarkowski, as pesquisas sobre a questão da transparência vão interessar muito aos artistas da década de 20 e os experimentos fotogramáticos serão um instrumento importante nesta pesquisa:

Transparência implica ambigüidade espacial: a parede externa de um moderno edifício de vidro é, simultaneamente, janela, revestimento e espelho. As múltiplas perspectivas e inversões espaciais do cubismo, os

estudos time-lapse dos Futuristas e as montagens de cinegrafistas como Pudovkin, questionavam [a] idéia de formas sólidas e contínuas existentes num distinto espaço euclidiano. O fotograma foi uma ferramenta ideal para a exploração do novo espaço não-escultural (Szarkowski, 1999: 82).

A multiplicidade dos efeitos de transparência manifesta-se nos fotogramas de Moholy-Nagy. Diferentemente de Man Ray, para quem os fotogramas eram similares à escrita automática, servindo ainda para “brincar” com a técnica fotográfica (como faziam os pioneiros), para Moholy-Nagy as composições fotogramáticas responderiam a uma reflexão madura sobre a ação da luz. Cada efeito alcançado corresponderia a um cálculo preciso para obter tonalidades determinadas entre o branco e o preto (Freund, 1986: 173).

Assim, os fotogramas de Moholy-Nagy revelam os temas principais em seus trabalhos, que são a própria luz e a transparência, como mostra a imagem *Verre de vin*, de 1926 (**figura 41**), um dos poucos fotogramas em que se pode reconhecer a forma dos objetos. Em Man Ray, como em El Lissitzky, também encontram-se várias imagens que remetem à questão da transparência, demonstrando a importância dada à esta pesquisa na época, como comprova um fotograma de Man Ray sobre o mesmo tema (uma taça de vidro), produzido em 1936 (**figura 42**). Dessas duas últimas imagens, a de Man Ray, realizada dez anos depois, é a que mais se distancia do objeto, talvez simplesmente pelo movimento usado durante sua exposição à luz ou por representar já um período de maturidade do artista. Porém muitas das imagens fotogramáticas de Moholy-Nagy também possuem esta característica. Ele usou o movimento e a transparência para

evocar um mundo sem objetos: “Os fotogramas de Moholy-Nagy produzem, unicamente pela luz, efeitos de espaço. O espaço não preexiste mais às coisas e à luz (...). O movimento é a forma necessária de sua manifestação” (Molderings, 1998: 12).<sup>14</sup>

Segundo Passuth, o mistério provocado pela ambivalência e superposição das formas é o motivo principal da beleza das imagens fotogramáticas de Moholy-Nagy, que transformam os elementos mais simples a ponto de torná-los irreconhecíveis. Para Passuth, especialmente as fotomontagens e fotogramas produzidos até 1923 remetem às idéias associacionistas desenvolvidas logo em seguida pelos surrealistas. Isto no caso dos trabalhos que incluem números e palavras, além das imagens (Passuth, 1984: 37). Uma outra associação possível pode ser feita com as “vortografias” de Coburn, como o fotograma apresentado aqui, realizado em 1922 (**figura 43**). Nesta imagem, como nos efeitos prismáticos de Coburn, a luz se segmenta em várias direções, em formas geométricas que se misturam. A composição dinâmica da imagem mostra-se nas áreas mais claras que parecem sair de dentro da escuridão e vice-versa.

Como resultado de suas pesquisas visuais Moholy-Nagy publicou vários artigos, muitos nos periódicos da Bauhaus. Em 1925, publica o livro *Pintura, fotografia, filme*, uma síntese de suas atividades e escritos, alguns já publicados anteriormente. Neste livro o artista questiona as ligações e as contradições entre os gêneros tradicionais da arte e os novos meios, entre o quadro e a fotografia, a pintura e a luz, o filme e a publicidade (Passuth, 1984: 49). A concepção gráfica foi totalmente elaborada por

---

<sup>14</sup> “Les photogrammes de Moholy-Nagy produisent par la seule lumière des effets d’espace. L’espace ne préexiste plus aux choses et à la lumière(...). Le mouvement est la forme nécessaire de leur manifestation.”

Moholy-Nagy que produziu a capa com um fotograma, demonstrando a importância desta experiência para o desenvolvimento de suas idéias (**figura 44**).

Para este artista o fotograma era a própria essência da fotografia. Utilizou-os como modelos capazes de explicar sua teoria da produção/reprodução, desenvolvida num capítulo de *Pintura, fotografia, filme*, na qual propõe o exame dos meios empregados na arte visando a descoberta de novas utilizações. Segundo Nagy, para utilizar o aparelho fotográfico a serviço de finalidades produtivas era preciso saber utilizar (através de experiências) a sensibilidade da luz para captar e fixar os fenômenos luminosos produzidos pelo artista. Estas experiências não passariam necessariamente pela câmera obscura, podendo ser feitas projetando a luz diretamente sobre a superfície sensível (Moholy-Nagy. In Phillips, 1989: 79-82). Em texto publicado na revista *Broom*, de Nova York, diz Moholy-Nagy:

“ a sensibilidade à luz das superfícies quimicamente tratadas (vidro, metal, papel, etc.) é, com toda a evidência, o elemento mais importante do procedimento fotográfico e possui suas próprias leis; se utilizamos a placa sensível segundo as regras da câmera obscura, que obedece às leis tradicionais da perspectiva nunca teremos experimentado a fundo todas as suas possibilidades.” (Moholy-Nagy, 1923. In Passuth, 1984: 293).<sup>15</sup>

Esta revista também trouxe na capa um fotograma de Moholy-Nagy produzido especialmente para esse fim (**figura 45**). Vários de seus fotogramas serviram à esta finalidade, às vezes combinados com fotomontagens, como é o caso da capa produzida para a revista *Foto-Qualität*, de 1931, feita a partir de uma série de fotogramas

---

<sup>15</sup> “la sensibilité à la lumière des surfaces chimiquement traitées (verre, métal, papier, etc.) soit de toute évidence l’élément le plus important du procédé photographique qui a ses propres lois, on a utilisé la plaque sensible selon les règles de la camera obscura qui obéit aux lois traditionnelles de la perspective et on n’a jamais expérimenté à fond toutes ses possibilités.”

produzidos anteriormente (**figuras 46 e 47**). Estas imagens levantam um aspecto interessante da relação entre imagem e palavra. Moholy-Nagy chegou a afirmar que o iletrado do futuro seria aquele que não soubesse fotografar. Rosalind Krauss comenta que esta relação, desenvolvida sobretudo pelos artistas ligados à Bauhaus, manifestava a idéia do “fotógrafo como um compositor de linhas que se serve da mão, instrumento da escrita, para marcar a imagem e fazer imagens dessas marcas escritas” (Krauss, 1990: 199).<sup>16</sup> Particularmente nos fotogramas, a mão foi usada por vários artistas, como mostram neste trabalho as imagens de Hippolyte Bayard e Man Ray. Outro aspecto ligado à essas duas imagens de Moholy-Nagy, também presente nos fotogramas de Man Ray, é o da produção de uma obra a partir de outra. Moholy-Nagy usou esta idéia também para fins mais pessoais: a partir de um fotograma de 1922, um auto-retrato (que já é uma colagem), cria, em 1937, um cartão de boas festas (**figuras 48 e 49**).

O fotograma seria então, para Moholy-Nagy, uma das formas de apreender todas as possibilidades da fotografia, que deveria ser um instrumento de nossa “educação ótica”. Ele dizia que não há regras para este trabalho, que depende de uma sensibilidade para observar os fenômenos luminosos: “As leis de organização devem surgir do trabalho prático, do reencontro do organismo humano com o novo material (...) A superfície sensível - placa ou papel - é virgem, é uma folha em branco sobre a qual se pode escrever com a luz, assim como o pintor recobre a tela com seus instrumentos, o pincel e os pigmentos.” (Moholy-Nagy. In. Passuth, 1984:303).<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> “le photographe comme un compositeur de lignes qui se sert de la main, instrument de l’écriture, pour marquer l’image, et fait des images de ces marques écrites.”

<sup>17</sup> “Les lois de l’organisation doivent surgir du travail pratique, de la rencontre de l’organisme humain avec

E conclui que assim, adquirindo o sentido de “escritura luminosa” pelo fotograma, os artistas poderiam também fazer uma melhor utilização do aparelho fotográfico e da própria pintura. Para Moholy-Nagy a técnica não é a preocupação maior e sim o processo criador das formas do fotograma:

“o efeito indizível das superfícies inundadas de luz ou cobertas pelas sombras (...), o branco radiante que, em contraste com o negro mais profundo, se dissolve em delicados tons de cinza e inunda o conjunto, estes fenômenos são ainda desconhecidos na pintura e não podem ser explicados por meio de conceitos habituais. Resumindo-nos em uma frase: nossos desejos de expressão ótica são condicionados pelo grau de conhecimento oferecido pela luz.” (Moholy-Nagy. In Passuth, 1984:307-308).<sup>18</sup>

Um exemplo desta definição são alguns fotogramas feitos unicamente para gravar determinada luz, como mostra a última imagem (**figura 50**). Esta visão da fotografia como veículo artístico integral celebra a autonomia dos processos físico-químicos e o aspecto mecânico da gênese da imagem. Moholy-Nagy interessava-se não pela estética da criação, mas do produto e não via qualquer diferença de princípio entre fotografia de arte, amadora ou científica. “O que importava para a sua estética (...) era unicamente a revelação de configurações óticas novas, não isomorfas às da percepção humana” (Schaeffer, 1996: 180).

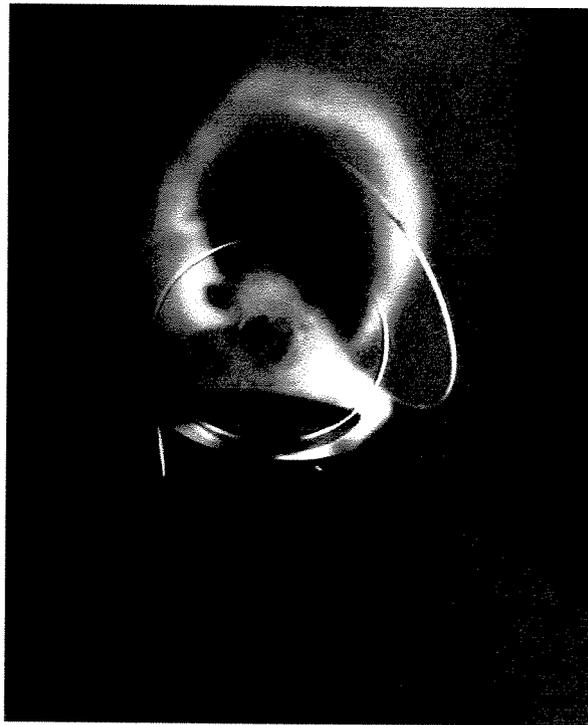
---

le nouveau matériau. (...) La couche sensible (papier ou disque) est vierge, c'est une feuille blanche sur laquelle on peut inscrire la lumière, comme le peintre recouvre sa toile avec ses propres instruments, le pinceau et les couleurs”.

<sup>18</sup> “l'effet indicible des surfaces inondées de lumière ou recouvertes d'ombre, les relations entre les parties claires et sombres (...), la blancheur éclatante qui, en contraste avec le noir le plus profond, si dissout souvent dans la délicates valeurs grises et inonde l'ensemble, ces phénomènes donc étaient inconnus en peinture et ne peuvent être expliqués au moyen des concepts habituels. Résumons-nous en une phrase: nos désirs d'expression optique sont conditionnés par le degré de connaissance offerte par la lumière.”



**Figura 41 – Moholy-Nagy, 1926: “Verre de vin”**  
**In: Passuth, 1984: 187**



**Figura 42– Man Ray, 1936: Fotograma s/ título**  
**In: Krauss, 1985: 124.**



**Figura 43 – Moholy-Nagy, 1922: Fotograma s/ título**  
**In: Molderings, 1998: fig. 4.**

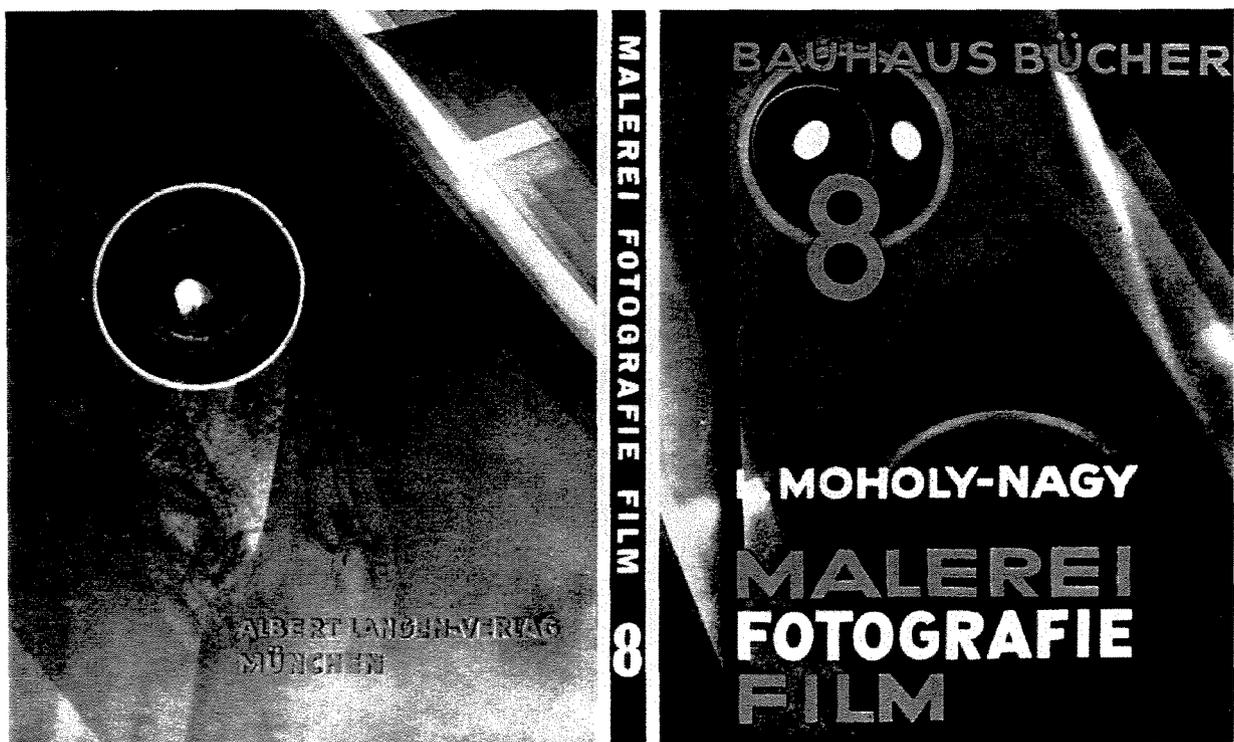


Figura 44 – Moholy-Nagy, 1925: Capa do livro *Pintura, fotografia, filme*

In: Delpire, 1998: fig. 15



L. Moholy-Nagy

Figura 45 – Moholy-Nagy, 1922: Capa da revista *Broom*

In: Passuth, 1984: 231.



Figura 46 – Moholy-Nagy, 1931: Capa da revista *Foto-Qualität*

In: Molderings, 1998: fig. 48.

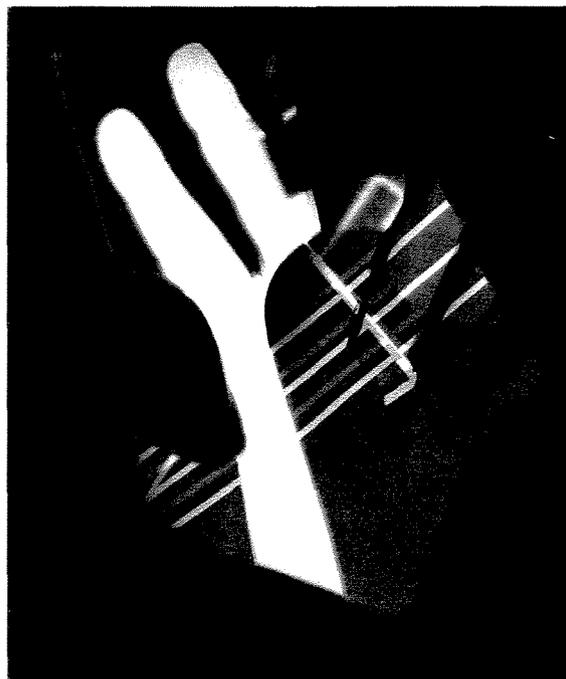
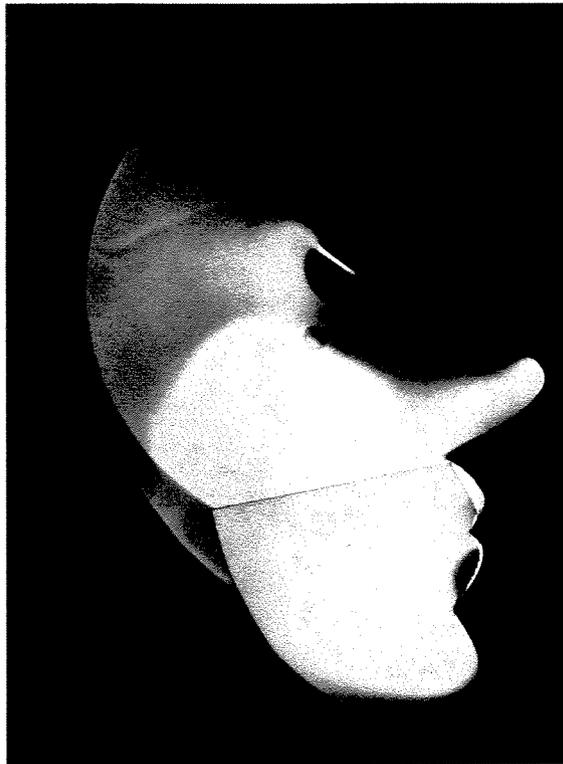
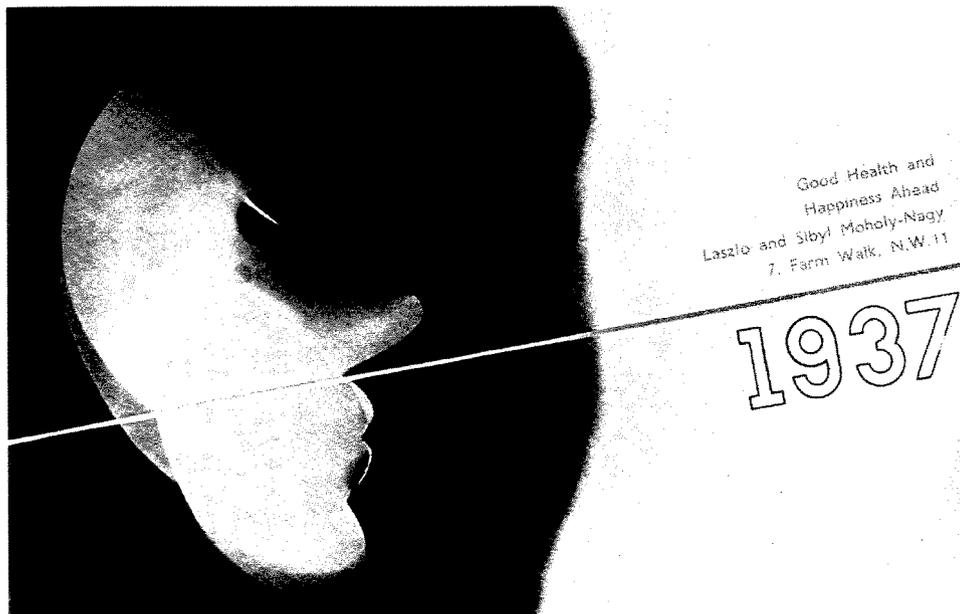


Figura 47 – Moholy-Nagy, 1926: Fotograma s/ título

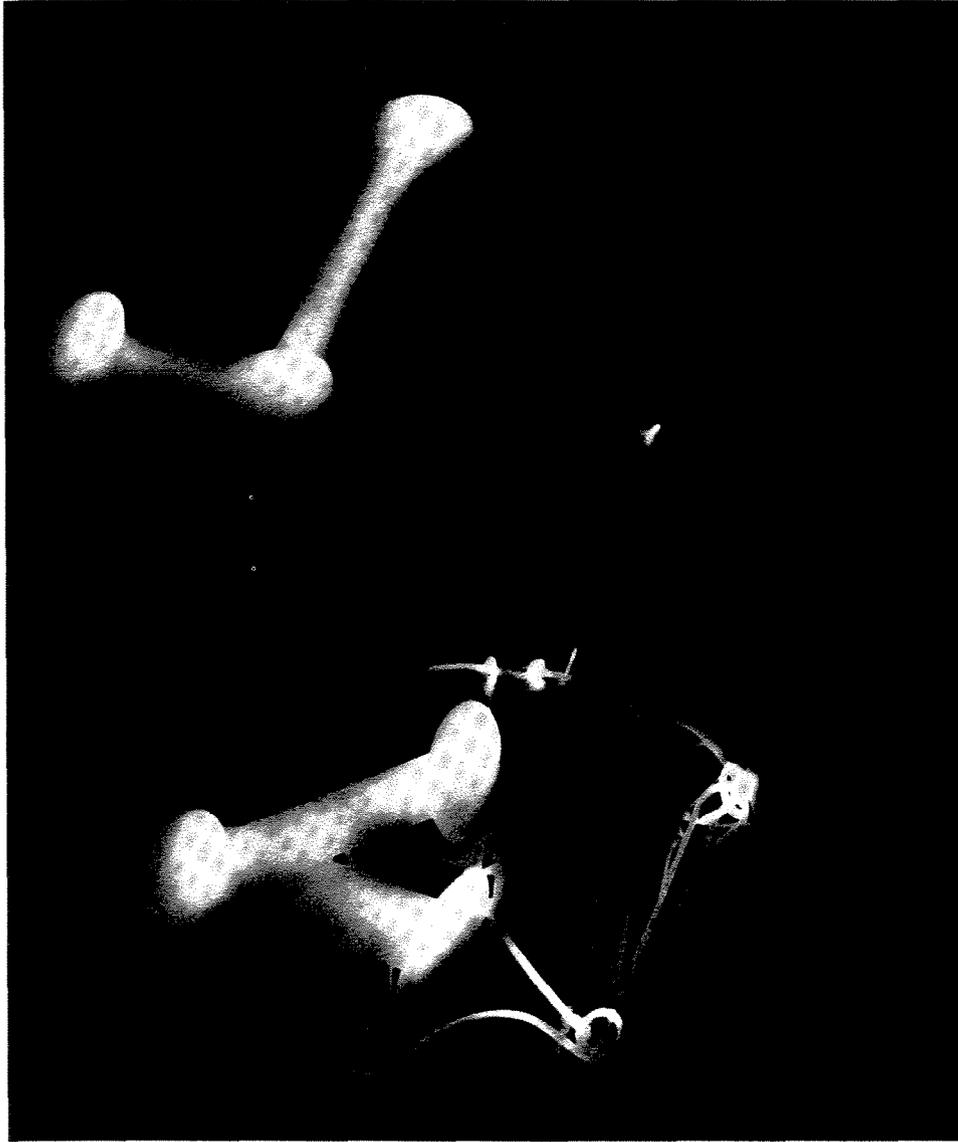
In: Passuth, 1984: 177.



**Figura 48 – Moholy-Nagy, 1926: “Máscara autoretrato”**  
**(Fotograma e colagem) In: Passuth, 1984: 178.**



**Figura 49 – Moholy-Nagy, 1937: Cartão de visita**  
**In: Passuth, 1984: 260.**



**Figura 50 – Moholy-Nagy, 1925: Fotograma s/ título**  
**In: Passuth, 1984: 181.**

## CONCLUSÃO

O motivo que determinou a escolha dos fotogramas como objeto de estudo foi a percepção de que estas experiências, feitas nas primeiras décadas do século XX, foi senão fator determinante, pelo menos revelador dos vínculos estreitos existentes entre as artes neste período. Ao final deste trabalho, pensa-se ter conseguido demonstrar o quanto as impressões fotogramáticas significaram – ao lado das colagens, das fotomontagens e de outros procedimentos técnicos – a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa, da mera imitação do real.

Pensa-se ter demonstrado, também, a relação estreita existente entre os fotogramas e as vanguardas. É importante destacar que o período analisado pela pesquisa teve características muito marcantes e diferenciadas, principalmente após a Primeira Guerra, quando a circulação de idéias e obras de arte se impôs num ritmo nunca visto antes, proporcionando o intercâmbio entre os artistas e possibilitando a divulgação de experiências antes restritas a pequenos grupos. Sendo assim, foi essencial a contextualização feita no capítulo 2, que sintetizou as principais transformações que se processaram na arte desde a invenção da fotografia, bem como no capítulo 3, que estabeleceu as principais heranças e as diferenças essenciais que se formaram desde o impressionismo e marcaram decisivamente as experiências artísticas das vanguardas.

Vale destacar, nesta conclusão, um fato que vários pesquisadores da fotografia assinalaram e que demonstra o caminho original seguido pelos fotogramas. O fato de

que a história da fotografia, desde seus primórdios, se desenvolveu em duas direções distintas. Uma a partir de Niépce, Daguerre e outros pesquisadores, que viam a fotografia como uma escrita de luz destinada a fixar a reprodução das aparências e que reforçou e substituiu a pintura em suas funções representativas. E outra direção que se inicia com Talbot, mais interessado em produzir o traço fotogênico dos objetos interpostos entre a luz e um fundo fotosensível e que deu origem aos fotogramas. Como disse Susan Sontag, Talbot captou imediatamente as possibilidades da câmara de isolar formas que escapam ao olho e que a pintura nunca registraria.

Um outro aspecto que merece ser destacado relaciona-se ao ressurgimento dos fotogramas nos anos 20. Assim como a fotografia surgiu de várias experiências desenvolvidas paralelamente – fato demonstrado no capítulo 2 –, a exploração das possibilidades criativas dos fotogramas também foi feita coletivamente. Christian Schad, Man Ray e Moholy-Nagy juntos mostraram que a redescoberta dos fotogramas não se deu por acaso, mas visando responder à certas necessidades de estudo e expressão comuns a uma época. Outros artistas, nos anos 30, demonstraram que a técnica dos fotogramas possibilitava uma série de outros procedimentos de impressão combinados, aumentando ainda mais seu potencial criativo. Pode-se observar, pela análise das imagens fotogramáticas reunidas pela pesquisa que, depois das primeiras experiências em 1918 e da consolidação dessa prática nos anos 20, os fotogramas se impõem na arte, na década de 30. A maioria dos artistas ligados às vanguardas incorporaram as pesquisas iniciais de Schad, Ray e Moholy-Nagy – que realizaram a maior parte de suas produções na década de 20 – e marcaram os anos 30 com suas

produções fotogramáticas.

Dubois, Janson e outros autores enfatizam que a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna situa-se no dadaísmo. Certamente esta idéia faz sentido, pois foi exatamente neste movimento que os fotogramas ressurgiram, com o trabalho de Christian Schad, que recupera a técnica de Talbot. Mas não parece ser simplesmente uma mera transposição da técnica feita no século XIX. As vanguardas usaram os fotogramas de outra forma, distante das pesquisas científicas de Talbot, mesmo que seu papel tenha sido bastante original na história da fotografia, como já assinalado. As experiências vanguardistas – e nesse sentido Man Ray tem papel de destaque – procuraram alargar as possibilidades do procedimento, numa pesquisa que incluía estudos de volume, densidade e textura, além de todas as outras utilizações comuns como as fotomontagens e os trabalhos publicitários, por exemplo. Os fotogramas não eram mais feitos segundo as regras restritas do plano, buscavam criar novos espaços e novas configurações óticas que continuam a questionar o olhar após quase um século.

No entanto, apesar da técnica fotogramática ter surgido junto ao dadaísmo, é preciso reconhecer a importância da vanguarda americana neste processo. A trajetória seguida pela imagem fotográfica, especialmente a partir das idéias e da produção fotográfica de Stieglitz e toda a vanguarda de Nova Iorque, parece estabelecer algumas relações com as experiências fotogramáticas. Estas experiências, de um lado, continuaram as pesquisas iniciadas com Stieglitz e, de outro, representaram a tensão, vivida no início do século, entre realismo e abstração.

A arte americana no início do século provocou mudanças significativas na

fotografia: descobriu novos enquadramentos e fez com que a realidade fosse vista em sua literalidade. Para Stieglitz, como para Paul Strand, a busca de uma imagem fotográfica pura e objetiva se manifestava nas qualidades inerentes ao meio, expressas fundamentalmente no respeito ao preto e branco. Também os fotogramas seguem nesta direção, demonstrando a intensa variedade de tons de preto e branco que podem ser obtidos através da luz. Quanto ao respeito pelo meio, se esta não foi uma preocupação maior nos trabalhos vanguardistas foi certamente em função das conquistas da *straight photography* e dos trabalhos conseqüentes, que fizeram da fotografia uma forma própria de expressão, independente da pintura. Como disse Man Ray, um certa dose de desprezo pelo material é necessária ao trabalho artístico. Ou seja, primeiro foi preciso afirmar a especificidade do meio para depois subvertê-lo.

De outro lado, a experiência dos movimentos de vanguarda com os fotogramas também demonstram a tensão, que marcou o início do século, entre o realismo fotográfico e a possível ruptura com o referente. Os fotogramas, como os trabalhos fotográficos de Strand, Cunningham, Outerbridge, Weston entre outros, criaram imagens que causaram estranhamento, descontextualizadas, sem qualquer preocupação de semelhança e às vezes sem qualquer relação com o objeto representado.

No decorrer da pesquisa, outras questões a respeito das imagens fotogramáticas se colocaram. A maioria dos pesquisadores reforça sua condição intermediária, considerando-as uma espécie de “pré-fotografia”, por prescindir da câmera obscura. Pensa-se ser inegável sua natureza indicial, por ser uma impressão direta, ou seja, que se realiza pelo contato direto dos objetos com a superfície sensível. No entanto, também é

certo que os fotogramas – pela inconsistência das formas, pelo resultado quase sempre imprevisível das imagens – seguem em direção oposta, pois em sua maioria não guardam relações de semelhança com os objetos e nem foi esta a preocupação maior dos artistas, como já foi assinalado. Na história da arte moderna, especialmente no período analisado – de 1918 a 1940 – os fotogramas seguem em direção aos limites que separam a fotografia das artes plásticas. Então nada mais próprio para ilustrar a arte moderna! Independente de estar aquém ou além da imagem fotográfica, parece mesmo que o fotograma resume em si seu sentido mais restrito e também mais largo: o de ser uma escrita de luz.

As formulações de Moholy-Nagy são esclarecedoras da importância dos fotogramas para a arte fotográfica e para uma nova forma de ver e pensar a arte, de forma geral. Pode-se arriscar nesta conclusão e dizer que o termo usado por Dubois e Schaeffer para designar os fotogramas, “impressão fotogramática”, poderia designar literalmente uma “gramática” da luz, isso pensando-se nas teorias elaboradas por Moholy-Nagy. Sem querer aqui discutir lingüisticamente o termo, este artista realmente procurou usar os fotogramas para definir uma forma de utilização plena do dispositivo fotográfico e da própria pintura. Quanto a Man Ray, que certamente influenciou várias gerações de fotógrafos com suas rayografias, se não debruçou-se sobre especulações teóricas sobre a importância dos fotogramas, demonstrou, em sua extensa prática fotogramática, que a arte fotográfica pode desvendar aos sentidos infinitas possibilidades.

Por fim, vale dizer que muitas experiências posteriores a 1940 foram excluídas

deste trabalho. Vários artistas como Raul Hausmann e Pablo Picasso, por exemplo, realizaram pesquisas com fotogramas na década de 40. Também os fotógrafos brasileiros, como já foi dito, realizaram experiências com fotogramas nesta mesma época, portanto fora dos objetivos centrais da pesquisa. Mas, embora a vontade de conhecer a experiência brasileira tenha se colocado, pensa-se que sua análise mereceria uma outra pesquisa, que não caberia aqui.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.
- ALVARENGA, Alexandre C. *O mundo todo nos detalhes do cotidiano*. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, 1994.
- ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia da Letras, 1992.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAURET, Gabriel. *Approches de la photographie*. Paris: Nathan, 1992.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BECKER, Howard S. “Le changement dans les mondes de l’art”. In: -----, *Les mondes de l’art*. Paris: Flammarion, 1988, p. 301-347.
- BEKE, László. “La fiction, est-ce qu’elle existe en photographie?”. In: *Pour la photographie de la fiction*. Sammeron: GERMS, 1987, p.149-159.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1980.
- BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- CIVITA, Victor (ed.). *Impressionistas e pós impressionistas*. São Paulo: Abril, coleção Gênios da Pintura, vol. 2, 1984.
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COBURN, Alvin L. “O futuro da fotografia pictórica”. In: NEWHALL, Beaumont (ed.). *Photography: essays & images*. New York: Museum of Modern Art/NY, 1980.

- DELPIRE, Robert (ed.). *Photogrammes*. Paris: Nathan, col. Photopoche, v 74, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- FATORELLI, Antonio. “Fotografia e modernidade”. In: SAMAIN, Etienne (org). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998, p.85-98.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FORESTA, Mery. “A l’écoute de la lumière”. In: RAY, Man. Paris: Nathan, col. Photopoche, v. 33, 1988.
- FREUND, Giselle. *La fotografia como documento social*. Barcelona: G. Gilli, 1976.
- FRIZOT, Michel (ed.). *A new history of photography*. Köln: Könemann, 1998.
- GAUTRAND, Jean-Claude (ed.). *Le temps des pionniers*. Paris: Nathan, col. Photopoche. v. 30, 1987.
- GOMBRICH, E. H. *História da arte*. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1993.
- GRUBER, Renate & GRUBER, L. Fritz. *El museo ideal de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982.
- HAWORTH-BOOTH, Mark (ed.). *La photographie britannique*. Paris: Nathan, col. Photopoche, v. 34, 1988.
- JANSON, H. W. & JANSON, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KRAUSS, Rosalind. *Le photographique; pour une théorie des ecarts*. Paris: Macula, 1990.

UNICAMP

BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

- , & LIVINGSTONE, Jane. *L'amour fou*. New York: Abeville Press, 1985.
- LEMAGNY, Jean-Claude & ROUILLE, André (ed.). *Histoire de la photographie*. Paris: Larousse-Bordas, 1998.
- LIVINGSTONE, Jane; KRAUSS, Rosalind & ADES, Dawn. *Explosante-fixe; photographie et surréalisme*. Paris: C. George Pompidou/Hazan, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward. *American realism*. Londres: Thames and Hudson, 1994.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular; uma introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.
- , "As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In *IMAGENS*. Campinas: Ed. Unicamp, 1994, p. 8-14.
- MENEZES, Paulo. *A trama das imagens*. São Paulo: Edusp, 1997.
- MICHEL, Albin. *Man Ray*. Paris: Albin Michel, 1994.
- MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MOHOLY-NAGY, László. "Production-Reproduction". In: PHILLIPS, Christopher (ed.). *Photography in the modern era; european documents and critical writings, 191-1940*. New York: Aperture, 1989.
- MOLDERINGS, Herbert. "Un monde sans gravité". In: DELPIRE, Robert (ed.). *László Moholy-Nagy*. Paris: Nathan, col. Photopoche, v. 77, 1998.
- MONFORTE, Luiz G. *Fotografia pensante*. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.
- PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Ed. 34, col. TRANS, 1993.

- PASSUTH, Krisztina. *Moholy-Nagy*. Paris: Flammarion, 1984.
- PAULA, Maria Lúcia B. C. de. “A modernidade do olhar nas artes plásticas”. In: *Cultura*. Petrópolis: Vozes, 1995, nº 1, jan.-fev., p. 53-62.
- PINHEIRO, Olympio. “Imagem, miragem, imagem de síntese”. São Paulo: *VII Compós*, 16 p. digit., 1998.
- RAY, Man. *Man Ray photographs*. Londres: Thames and Hudson, cat. exp, 1991.
- . *Perpetual Motiv*. New York: Museum National of American, 1988.
- . *Ce que je suis*. Paris: Hoëbeke, col. Arts & esthétique, vol 13, 1998.
- SAYAG, Alain, LEMAGNY, Jean-Claude. *L' invention d' un art*. Paris: Adam Biro, 1989.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papyrus, 1996.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1994.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- STIEGLITZ, Alfred. *Câmera Work*. Köln: Taschen, 1997.
- SZARKOWSKI, John. *Modos de olhar*. New York: Museum of Modern Art/NY, Museu de Arte Moderna/SP, 1999. catálogo de exposição.
- TRACHTENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Haven: Leete's Island Books, 1980.
- VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.