

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES DE SÃO PAULO
INICIAÇÃO CIENTÍFICA
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS, PINTURA, GRAVURA E ESCULTURA

VIVIANNE PRATA MEYER FONSECA

ANALÓGICO DIGITAL – RUPTURA

SÃO PAULO
2013

VIVIANNE PRATA MEYER FONSECA

ANALÓGICO DIGITAL – RUPTURA

Artigo Científico apresentado à Coordenação de Iniciação Científica como requisito à obtenção do certificado de conclusão da pesquisa desenvolvida no curso de Bacharelado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Orientadora: Prof. Dra. Silvia Helena dos Santos Cardoso

SÃO PAULO

2013

RESUMO:

Os grandes avanços tecnológicos transformaram profundamente a natureza da imagem fotográfica de maneira permanente. Nesta pesquisa procurou-se apresentar um pouco da história da fotografia, desde o seu surgimento até o presente percorrendo a evolução da fotografia analógica até a fotografia digital como é conhecida hoje – incluindo-se a evolução da câmera fotográfica e dos métodos de revelação da imagem. De que maneira a fotografia digital se insere no contexto da Arte Contemporânea. De que forma os artistas reagiram ao surgimento da fotografia e como os fotógrafos trabalham a fotografia digital como Arte. Pode-se concluir que, apesar da banalização trazida pela fotografia digital, ela proporcionou novos caminhos e novas formas de utilização da imagem.

Palavras-chave: História. Fotografia. Analógico. Digital. Imagem.

ABSTRACT:

The major technological advances profoundly transformed the nature of the photographic image permanently. This research tried to show a bit of the history of photography, from its inception to the present covering the evolution of analog photography to digital photography as it is known today - including the evolution of the camera and the methods of revelation image. How digital photography is in the context of contemporary art. How artists have responded to the emergence of photography and how photographers work with digital photography as art. It can be concluded that despite the banality brought by digital photography, it has provided new ways and new ways to use the image.

Keywords: History. Photography. Analog. Digital. Image.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. QUANDO A FOTOGRAFIA TORNA-SE OBJETO DE ARTE : Uma contextualização da linguagem fotográfica	6
3. HENRI CARTIER-BRESSON E ANDRÉ KERTÉSZ – DOIS ÍCONES DA FOTOGRAFIA MODERNA	9
4. DA RUPTURA ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL	13
5. A FOTOGRAFIA NO UNIVERSO DA ARTE CONTEMPORÂNEA	15
6. RELATO DA EXPERIMENTAÇÃO	17
6.1. FRAGMENTOS FOTOGRÁFICOS DA EXPERIMENTAÇÃO	18
6.1.1. Imagens Analógicas	18
6.1.2. Imagens Digitais	19
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	19
8. REFERÊNCIAS	22

1. INTRODUÇÃO

A vertiginosa mudança tecnológica que vivemos transformou a natureza da imagem fotográfica. Se permanece o gesto do ato fotográfico e também as aparências da imagem final, o que se falar do percurso entre um e outro? A transformação do grão de prata ao pixel – a modificação da natureza do suporte básico da imagem põe em perspectiva amplas e possíveis alterações a serem imaginadas no âmbito da fotografia.

Essa pesquisa surgiu da necessidade de se compreender e se aprofundar acerca da transição ocorrida entre a fotografia analógica e a fotografia digital, anteriormente denominada por imagem digital. Busca reconhecer os abalos a partir da decorrência entre essas duas linguagens, bem como seus resultados tanto de ordem pragmática quanto de ordem existencial, na reinvenção de um novo olhar e também do próprio ato fotográfico: o sujeito artista/fotógrafo reformula o pensamento e a atitude fotográfica com o novo equipamento.

Para isso, será objeto de análise a história da fotografia, sua evolução e suas técnicas assim como, os processos da fotografia analógica e digital. Além disso, será analisado o percurso da fotografia dentro da arte e como ela se insere no contexto da arte contemporânea. De que forma a fotografia digital ganhou espaço e se ela de fato banalizou o “ato de fotografar”.

No primeiro capítulo será feita uma contextualização da linguagem fotográfica, de sua origem até sua elevação a objeto de arte. No segundo capítulo, trataremos dois exemplos de fotógrafos que foram ícones da fotografia moderna. No terceiro capítulo trataremos da ruptura ocorrida entre o analógico e o digital e suas consequências. No quarto capítulo, falaremos sobre a fotografia no universo da arte contemporânea.

Por fim, falarei um pouco sobre a minha experimentação fotográfica em dois momentos distintos – usando uma câmera analógica e uma câmera digital, procurando mostrar a minha impressão a partir da utilização desses dois aparelhos tão distintos e ao mesmo tempo tão parecidos.

2. QUANDO A FOTOGRAFIA TORNA-SE OBJETO DE ARTE

Uma contextualização da linguagem fotográfica

A contextualização da linguagem fotográfica se faz necessária ao presente trabalho na medida em que se pretende compreender e se aprofundar acerca da transição ocorrida entre a fotografia analógica e a fotografia digital. Porém, para que essa compreensão seja possível, é de suma importância entender, primeiramente, quais foram as transformações e mudanças trazidas para o contexto social com o advento da fotografia propriamente dita.

Para o contexto da época, o equipamento fotográfico trouxe uma série de dúvidas e questionamentos. Ele surgiu para revolucionar a imagem, tornando-se possível a sua reprodução de forma totalmente realista numa sociedade que não conhecia ainda este tipo de tecnologia. Dai a pertinência do questionamento acerca da fotografia como objeto de arte.

Entretanto, ao se falar em ruptura entre a fotografia analógica e a fotografia digital é falar em uma mudança na forma de captação da imagem, na forma como o fotógrafo enxerga essa nova imagem. Portanto, questionar-se sobre a imagem digital ser ou não um objeto de arte não é possível porque estamos em um contexto histórico que permite a dúvida e, considerando a arte contemporânea, o questionamento não tem sentido, tornando-se fraco e anacrônico.

O surgimento da fotografia criou uma série de desafios à prática artística tradicional, desde a redefinição de conceitos da arte até a disputa por um mercado interessado na verossimilhança que a nova tecnologia poderia proporcionar.

O confronto com a imagem técnica leva os artistas dessa época a buscar novos modos de visualização com a finalidade de demarcar um território próprio e, por isso a pintura, sobretudo a partir do Impressionismo, acaba caminhando para o que se chamava de “abstração do artista”, ou seja, a libertação das relações com o humanismo e a representação realista, lançando mão de possibilidades inerentes à imagem fotográfica.

A partir de 1850 ocorre o desenvolvimento da “fotografia alegórica” “tendo como objetivo primeiro, o de conferir à imagem técnica a mesma função social e cultural da pintura, buscando seu reconhecimento como arte maior.

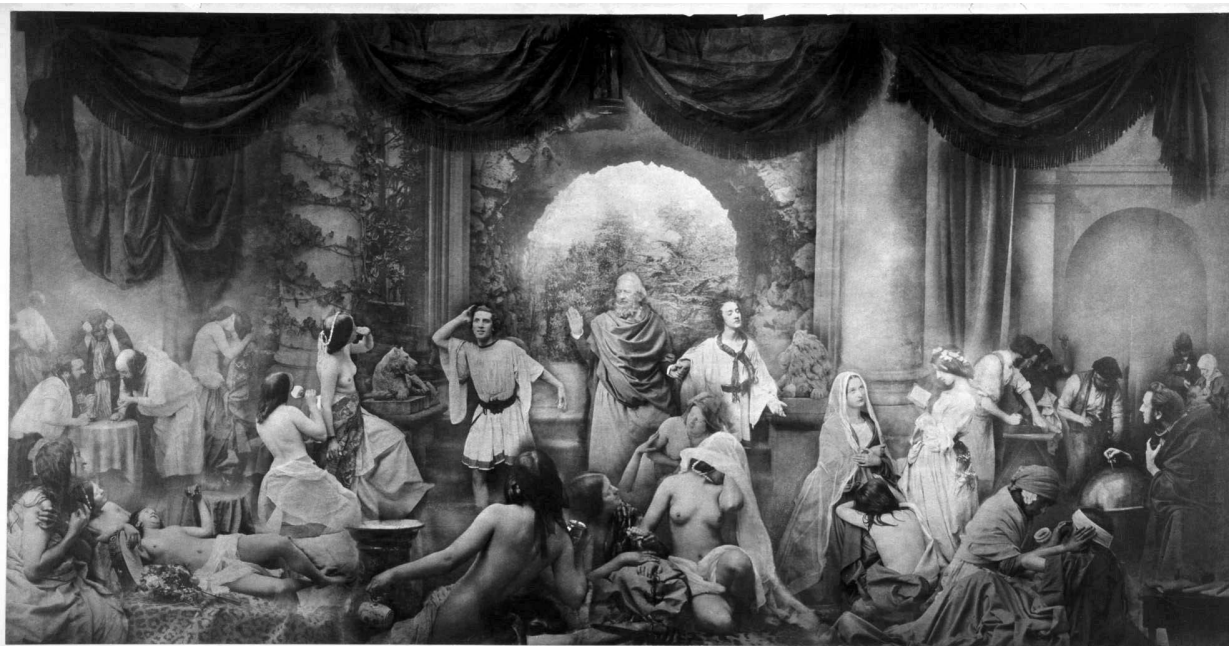


Figura 1 - Os dois caminhos da vida - Oscar Gustav Rejlander, 1856 – George Eastman House, Rochester, EUA

Uma das mais famosas fotografias alegóricas é “Os dois caminhos da vida” (1856), de Oscar Gustav Rejlander (1813/1875), pintor sueco. Para ele, “tanto fotografia quanto pintura não passam de representações. Ainda assim a diferença favorece a fotografia que, tendo passado por um número menor de mediações, é necessariamente mais verdadeira”. (Annateresa Fabris, 2011, pg. 23)

O tema obedecia à iconografia da pintura acadêmica. Na elaboração dessa fotografia, Rejlander lança mão primeiramente do desenho. Em seguida, contrata a companhia da Sra. Wharton¹ especializada em *tableaux-vivants* derivados de obras de arte e os fotografa em pequenos grupos em distâncias variadas.

O fundo é constituído de ampliações de detalhes de decorações miniaturizadas e pelo pórtico do jardim de um amigo. A composição total possui 30 negativos sobrepostos em papel sensibilizado, tendo levado seis semanas para ser elaborada.

Cansado das representações sentimentalistas de Rejlander, Peter Henry Emerson (1856/1936), fotógrafo inglês, persegue uma reprodução do real e da natureza enraizada na visão pelo princípio da seleção.

Emerson defende que a fotografia é um meio independente, que não necessita de empréstimos ou imitações de outras artes e que a câmera expressa,

¹ Não foram encontradas referências acerca da Sra. Wharton mencionada no livro.

sem nenhuma ajuda, uma visão individual. Além disso, afirma que o conteúdo emotivo está na imagem em si não sendo permitida nenhuma manipulação ou “combinação” de negativos.

Além desses princípios, ele estabelece uma clara distinção entre o aparelho fotográfico, que capta, unilateralmente todos os elementos exteriores que compõem a paisagem, e o olho humano que elabora uma seleção desses mesmos elementos obedecendo a imperativos psicológicos e não meramente fisiológicos.

“O que, de fato, importa numa fotografia não é o real em si, mas um real transformado em imagem pelo olho e captado como uma “impressão” pelo sujeito” (Annateresa Fabris, 2011, pg. 31).

Muitos fotógrafos, inspirados pelas ideias de Emerson, deixam de lado os pressupostos da fotografia artística e partem para a imagem indistinta. Como consequência disso, a imagem nítida começa a ser deixada de lado, por ser sem vida, e toma corpo uma vertente denominada “fotografia pictorialista”.

A fotografia pictorialista surge como uma linguagem peculiar, caracterizada pelos tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva. Os pictorialistas conseguiam alterar a fotografia direta controlando tonalidades, introduzindo luzes e sombras, obscurecendo ou removendo detalhes.



Figura 2 - Vitesse (Speed) – Robert Demachy, 1903

Robert Demachy (1859/1936), um dos representantes do movimento, apresentou o pictorialismo como um questionamento e uma correção do dispositivo fotográfico. Ele operava interferências nas fotografias com goma bicromatada (processo considerado alternativo atualmente) e ao defender a intervenção no

processo fotográfico, estava demonstrando sua insatisfação com a poética realista e com a reprodutibilidade da imagem técnica propiciada pelo surgimento das câmeras portáteis e dos filmes de rolo que popularizaram a fotografia e impulsionaram a expansão do mercado amador, motivos estes considerados como entraves à promoção de seu trabalho fotográfico à obra de arte.

Com o intuito de mostrar ao público que a fotografia era arte, são tomadas várias iniciativas, como a fundação de fotoclubes e a organização de exposições especializadas em diversas partes do mundo.

O Salão Fotográfico de Londres, por exemplo, inaugurado em 1893, foi guiado pelo objetivo de declarar a completa emancipação da fotografia pictorialista, desligando-a das vertentes técnicas e científicas que por muito tempo haviam-na caracterizado, defendendo seu desenvolvimento como arte independente, visando propor novas possibilidades de promoção.

Com a organização dessas diversas exposições, a fotografia, reconhecida como imagem, é mostrada ao público como obra autossuficiente e independente.

Sob a ótica do movimento pictorialista, a fotografia deixa de ser um puro procedimento de reprodução para converter-se num meio de expressão graças à intervenção da personalidade criadora do fotógrafo.

3. HENRI CARTIER-BRESSON E ANDRÉ KERTÉSZ – DOIS ÍCONES DA FOTOGRAFIA MODERNA

O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908/2004) é um dos ícones da fotografia moderna que possuía uma capacidade incomum para a observação, capacidade essa que aplicou em seus registros visuais, retratando em sua obra uma parte da história do século 20 – o denominado “século da imagem”.

Para ele, a fotografia é uma operação diversa e ambígua; uma atividade que parece ser “fácil”, onde o único denominador comum entre os que a praticam é a ferramenta utilizada: a câmera portátil.

“Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades se conjugam diante da realidade fugidia; é então que a captura de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração” (Henri Cartier-Bresson, 2011, s/n).



Figura 3 – Hyères – Henri Cartier-Bresson, 1932

O fotógrafo enxerga a máquina fotográfica como um bloco de anotações, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante. Bresson formulou uma teoria poética da ação fotográfica com o conceito do “momento decisivo”. Ele encarava o momento em que sua foto era tirada como a revelação de toda uma vida ou da memória de um acontecimento, um símbolo da passagem do tempo.

Ele foi um dos pioneiros do fotojornalismo, mas se tornou conhecido retratando imagens do dia a dia. Viajou o mundo passando pelo continente Europeu, pela América do Norte, Índia, China, Indonésia, e tantos outros países, tendo registrado imagens únicas como a estruturação da República Popular da China, a morte de Gandhi, os conflitos em nome da autonomia na Indonésia, tendo retratado também o cotidiano da União Soviética, entre outras regiões.



Figura 4 – Srinagar, Caxemira – Henry Cartier-Bresson, 1948 – Índia

Em sua viagem à Índia, Bresson capta a imagem de mulheres muçulmanas na encosta da montanha Hari Parbal, rezando em direção ao sol que se punha atrás dos Himalaias.

Assim como Bresson, o francês André Kertész (1894/1985) foi um dos principais fotógrafos da história da fotografia. Seus trabalhos transmitem seu olhar límpido e seus sentimentos mais resolvidos. Sua abordagem como fotógrafo não pode ser reduzida a um projeto estético, social ou moral. Sempre fiel àquilo que acreditava, a clareza no estilo e a primazia da emoção eram essenciais na sua arte.

Nascido em Budapeste, na Hungria e naturalizado francês posteriormente, mudou-se para Paris em 1925, iniciando seus trabalhos em uma revista francesa chamada VU. Envolvido com muitos jovens artistas imigrantes e do movimento Dadaísta, alcançou sucesso comercial e da crítica. Em 1936, com a ameaça de eclosão da Segunda Guerra Mundial, decidiu emigrar para os Estados Unidos precisando reiniciar sua carreira.

Mais que qualquer outro fotógrafo, André Kertész descobriu e demonstrou a estética especial das câmeras pequenas. Desde que começou a fotografar em 1912 ele procurou a visão elíptica, o detalhe inesperado, o momento efêmero – não o épico, mas a verdade lírica. Quando a primeira câmera 35 mm foi comercializada em 1925 pela empresa alemã Leica, parecia que havia sido feita para os olhos de Kertész.

Em sua obra, percebe-se uma sensação de doçura da vida, a liberdade e o prazer infantil na beleza do mundo e na preciosidade do que é visto. Kertész mergulhou no mundo com os olhos suaves, zombeteiros, sempre considerando-se como um “amador”.

Suas obras são pura contemplação, memórias relacionadas e olhares ternos, coisas que fazem uma vida inofensiva, pessoas anônimas que se encontram em um canto como um sanfoneiro ou um casal de namorados que parte em direção a uma festa. Seu trabalho como um todo parece um parque de diversões, longe do glamour e da guerra apesar de ter fotografado as trincheiras da Primeira Guerra Mundial.

Flertou muito com o surrealismo, de onde veio a inspiração para sua série de trabalhos “distorções”, 1933, onde fotografou duas modelos russas cujos corpos nus são refletidos em um espelho distorcido.

Kertész considerava a vida como um pequeno caderno de notas, um caderno de desenhos.



Figura 5 – Distorções - André Kertész - 1933

A obra de Kertész combina duplamente com sua vida: a que ele viu e a que ele experimentou. Como um reflexo de sua vida em cada ângulo, carregada de seu sentimento, sua emoção, sua obra é sincera, fiel e profunda a ponto de toda

fotografia parecer ser o duplo tangível da presença de seu autor. Tão perfeito que o real e a ficção se fundem.

Em pouco mais de duas décadas, diversas transformações atingiram profundamente a fotografia, a arte contemporânea e o conjunto das imagens. Com a publicação do famoso texto *“L’instant décisif”* em 1955 por Henri Cartier-Bresson, a fotografia foi associada ao projeto moderno, numa época de domínio da fotografia-documento, de reportagem e de ilustração, com o advento e a popularidade da câmera Kodak Instamatic (Rouillé, 2009).

A fotografia reduziu consideravelmente o tempo de produção das imagens, aumentando sua velocidade de circulação, moldando essas imagens aos valores de mercado, tornando-se uma imagem iminentemente moderna. A fotografia foi concebida como um fator de progresso industrial e científico, e como ferramenta por excelência da informação e da pesquisa.

Entretanto, os fotógrafos nessa época estavam absorvidos em sua tarefa de documentar o mundo. Foram necessárias várias décadas após a Segunda Guerra Mundial para que houvesse uma real separação de papéis entre a fotografia e a pintura. O devir-arte da fotografia é inseparável do declínio histórico de seus usos práticos. Esse processo acelerou-se no curso da década de 70 e mais ainda após a década de 80 do último século com o desenvolvimento de um domínio fotográfico autônomo.

Sebastião Salgado (1944), por exemplo, ao mesmo tempo que atua como fotógrafo jornalista publicando suas fotos em jornais e revistas internacionais, tem algumas de suas imagens expostas em galerias concedendo à imagem uma atenção mais estética do que informativa.

De maneira diversa, Cindy Sherman (1954) e Francesca Woodman (1958/1981) utilizam a fotografia como que para modelar sua visão, definindo seu universo e orientando seu processo poético. Para elas, a fotografia é o lugar onde exercem seu ofício e sua arte. Duas fotografias contemporâneas que exploram a feminilidade, o corpo e o sexo em retratos e autorretratos repletos de sentimento e história.

4. DA RUPTURA ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL

A fotografia com propriedades químicas que foi classificada como fotografia analógica na contemporaneidade, inaugura a relação entre o homem e a máquina

colocando em perspectiva os valores que historicamente eram atribuídos ao gesto na execução de uma obra de arte, suscitando a questão da obra de arte em si e do humanismo, noções estas fortemente embasadas no gesto único criativo executado pelo artista artesão.

Uma das grandes questões trazidas com o advento da fotografia e das novas tecnologias é se estas estariam subtraindo o que havia de mais expressivo no gesto criativo, questionando-se acerca do estatuto da realidade da imagem. O conceito de realidade é matéria filosófica. Para o fotógrafo, a realidade é o objeto fotografado, porque ele existe concretamente. Mas a forma como se fotografa, o olhar, de fato, é a diferença.

Primeiramente se faz necessário analisar alguns aspectos da passagem havida entre o moderno e o contemporâneo para que se possa aferir a distância que existe entre a prática anterior – analógica - e a contemporânea – digital.

O estudioso Antonio Fatorelli (1957) em seu texto “Entre o analógico e o digital” (2006) afirma que:

“Podemos identificar duas modalidades de ultrapassagens do contemporâneo relativamente ao moderno. A primeira delas refere-se às diferenças relativas a uma certa convencionalização do uso dos elementos da linguagem visual, e também a uma ética, a um conjunto *apriorístico* de ordem moral e ideológica incorporados, nem sempre de modo consciente, pelos fotógrafos. Esses dois aspectos estabelecem um contexto, definem um campo de possibilidades, condicionadores da prática do fotógrafo moderno” (Antonio Fatorelli, 2006, p. 21).

Identificamos dois momentos de recuo: o primeiro, ocorrido ao fim da Primeira Guerra Mundial, diz respeito ao modernismo canônico com as experiências desenvolvidas por Alfred Steiglitz (1864/1946), Paul Strand (1890/1976), Edward Weston (1886/1958), nos Estados Unidos, e André Kertész e Cartier-Bresson, na França; o segundo diz respeito às chamadas vanguardas históricas entre as quais estão o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e o Construtivismo. A fotografia é dinâmica permitindo diálogo com outras linguagens artísticas.

Stieglitz, vanguardista do Modernismo convencional, se importava com a valorização dos critérios formais internos ao meio que pudessem legitimar uma fotografia pura e direta – sem qualquer interferência manual tanto no momento da captura quanto do processamento da imagem, respeitando-se os materiais fotográficos e mantendo uma relação humanista do fotógrafo com os temas

retratados. Um expoente contemporâneo desta linhagem é o brasileiro Sebastião Salgado (1944).

Esses critérios formais são legitimados através da relação convencional e necessária que une o fotógrafo, seu equipamento e a situação que está sendo registrada – portanto, o que está sendo considerado, invariavelmente, é o registro direto (*straight photography*), obtido de modo imparcial, de uma realidade preexistente entendida como o substrato do real. Neste momento, a ficção fotográfica não era experimentada, à exceção da fotografia pictorialista.

Conclui-se, portanto, que no início do século XX, não eram permitidas quaisquer modificações, seja no registro direto, seja na fotografia. Já no início do século XXI, a perspectiva mudou; a manipulação é aceita e em muitos casos, é necessária, especialmente se considerarmos projetos visuais nas artes contemporâneas, como por exemplo, as inúmeras apropriações imagéticas.

No período compreendido entre 1915 e 1920, surge a segunda grande vertente do Modernismo caracterizada pela criação de novas linguagens, associando a fotografia a outras formas expressivas como a poesia, a gravura e o silk screen, como exemplo.

5. A FOTOGRAFIA NO UNIVERSO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

A crítica inglesa Charlotte Cotton (1971) em sua obra escrita “A fotografia como Arte Contemporânea”, traz em seus capítulos um agrupamento dos fotógrafos que têm a mesma base metodológica de trabalho, num espectro das motivações e expressões atualmente existentes na arte contemporânea – e sua relação com a fotografia.

Porém, em nenhum momento durante a obra percebe-se a autora fazer menção ao tipo de aparelho que fora utilizado – se analógico ou digital. Não é feita nenhuma distinção nem sequer é mencionado após cada imagem se se tratava de uma fotografia realizada a partir de uma câmera analógica ou uma câmera digital.

Portanto, como se pode depreender da leitura do livro, o meio/aparelho/estrutura para obtenção dessas imagens é indiferente. O importante é o conceito, o desenvolvimento e o produto da ação fotográfica, isto é, o projeto artístico especificamente.

Num primeiro momento, quando o assunto é o foco pré-concebido pelo artista/fotógrafo, o objeto é apresentado como a própria obra de arte. Entretanto, o

ato de criação artística começa antes da câmera ser fixada na posição adequada e da imagem ser registrada – o ato se inicia com o planejamento da ideia criativa. Sob esse aspecto, a arte conceitual minimizou a importância da autoria e da própria competência prática, usando a fotografia como meio de transmitir ideias ou atos artísticos efêmeros, fazendo as vezes do próprio objeto de arte. Por exemplo, os fotógrafos Sophie Calle (1953), Zhang Huan (1965), Erwin Wurm (1954) dentre outros estudados por Cotton.

Posteriormente, a fotografia é trazida como quadro vivo em uma narrativa destilada até uma única imagem. A narrativa se concentra em uma única imagem através da qual é possível contar toda uma história. Como formato a fotografia de quadro vivo pode conter uma imensa dramaticidade, no entanto ambígua, que em seguida se transforma pelo pensamento do observador. A fotografia e/ou série que privilegia a narrativa.

A questão da estética fotográfica também é discutida na medida em que encontramos imagens inexpressivas, de natureza expansiva, que permitem à fotografia de arte ultrapassar o sentimental, o subjetivo. Sem falar naqueles objetos diários aos quais damos pouca importância, praticamente ignoramos ou mantemos na periferia da visão por não considerá-los como temas visuais legítimos dentro do espaço artístico.

Parece existir entre os fotógrafos citados uma busca desesperada por assuntos banais fotografados, como o cotidiano prosaico – a rotina invisível que se torna visível através de um olhar investigativo.

As fotografias dos objetos cotidianos preservam a realidade do que esta sendo descrito, alterando conceitualmente o seu tema pela maneira como os objetos são representados. Por meio da fotografia, a matéria cotidiana é dotada de uma carga visual que vai além de sua função e imagem triviais, é o que se quer, e não o que vemos.

A fotografia contemporânea também funciona como testemunha dos modos de vida e dos acontecimentos do mundo, porém, com uma conduta antireportagem. Embora reconheça sua própria história, recorre a uma diversidade de tradições artísticas e vernáculas reconfigurando-as.

A imagem digital não é uma novidade como foi o surgimento da analógica. Entretanto, a imagem digital sofre uma “banalização” porque como George Eastman (1854/1932), americano fundador da empresa Kodak profetizou, a fotografia é a mais popular forma de arte.

6. RELATO DA EXPERIMENTAÇÃO

Sair para fotografar, independente da câmera que carregava nas mãos, o importante era o ato de fotografar. Porém, percebi que existe uma grande diferença entre o sair para fotografar com um filme de 36 poses e uma câmera com 16 GB de memória.

A diferença principal está na atitude fotográfica, se é que pode ser chamada assim. Ao se propor sair para fotografar, o olhar deve permanecer atento, os objetos que nos chamam atenção são rapidamente enquadrados pelos olhos como se estes fossem a extensão da câmera. Mas então, onde está a diferença? Basicamente, o que a fotografia digital proporciona é a possibilidade de se rever o “ato fotográfico”, voltar no momento em que a imagem foi tirada para verificar se a mesma está de acordo com o que se pretendia.

Entretanto, ao mesmo tempo que com a câmera digital podemos retornar ao momento em que a foto foi tirada, esse momento em si não volta. Portanto, ainda que a imagem não esteja a contento, as vezes é impossível repetir aquele instante para que se faça uma nova fotografia.

E isso não difere em nada da fotografia analógica. Em ambos os casos, o momento fotografado permanece registrado e em algumas circunstâncias é impossível refazê-lo para registrá-lo novamente. Pelo menos não da forma como fora registrado da primeira vez.

Difícil controlar os disparos em uma câmera digital. Procurei controlar o máximo que pude, tentando fotografar apenas quando tinha absoluta certeza do que queria registrar. Mas esse controle não perdura. Quando menos se percebe, a máquina está registrando muito além do que se pretendia.

Ao contrário, cada imagem feita com a câmera analógica é demoradamente pensada, analisada, além do que, a câmera deve ser ajustada para cada imagem ao contrário do que acontece com a fotografia tirada com a câmera digital.

Porém, independente da tecnologia que eu utilizo, fotografar é uma paixão. Procuro usar a câmera como uma extensão dos meus olhos, congelando momentos, vistas, paisagens que me chamam atenção. A fotografia me emociona do momento em que é tirada, até quando vista e revista impressa. Crianças, sombras, plantas, flores, animais – arquitetura, cidade, água e fogo. Tudo me inspira. Não importa se em preto e branco ou colorido – a emoção é sempre a mesma.

Motivação? O simples ato de fotografar por si só é a minha motivação. Quando saio para fotografar, nem sempre tenho um objetivo imagético ou busco algum elemento específico – apenas fotografar. E clico aquilo que me chama a atenção, aquilo que, quando recortado pelo visor da câmera me parece uma boa imagem.

Enfim, a experiência fotográfica, de maneira ampla, vai da percepção à ação e recobre uma gama de interações com o mundo ao redor que pode ser apreendida de forma ativa ou passiva, e independe do tipo de equipamento ou suporte utilizado.

6.1. FRAGMENTOS FOTOGRÁFICOS DA EXPERIMENTAÇÃO

6.1.1. Imagens Analógicas



Figura 6 – Claro escuro – Vivianne Prata Meyer Fonseca – 2013



Figura 7 – Coqueiros – Vivianne Prata Meyer Fonseca – 2013

6.1.2. Imagens Digitais

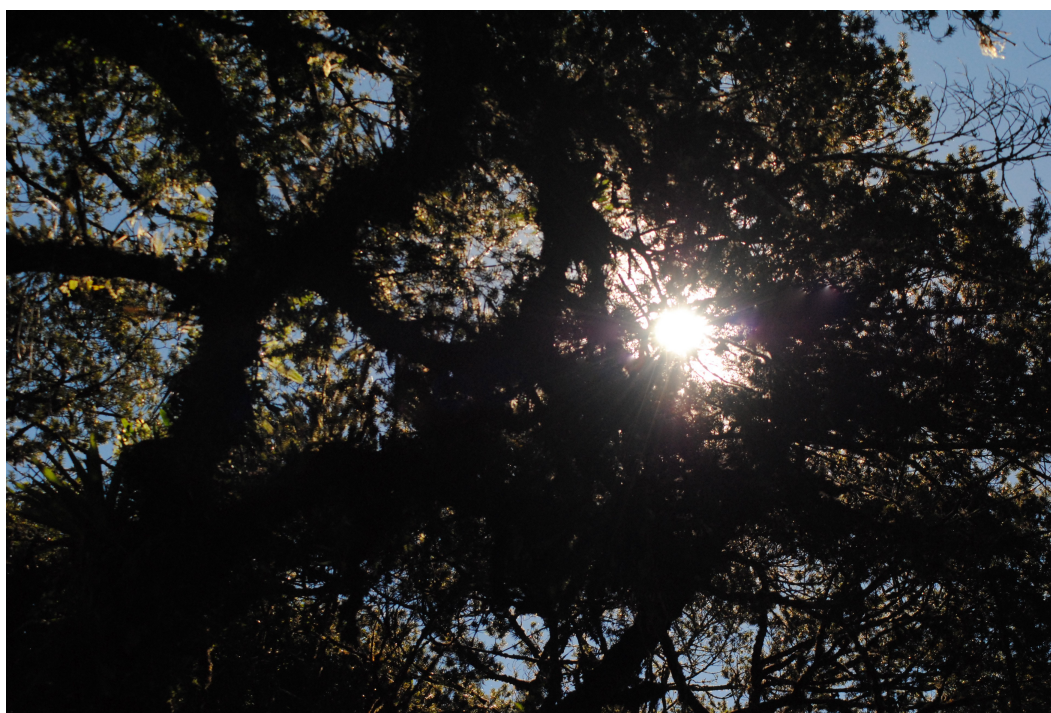


Figura 8 – Foco – Vivianne Prata Meyer Fonseca – 2013



Figura 9 – Amanhecer – Vivianne Prata Meyer Fonseca – 2013

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a descoberta da fotografia, suas características técnicas são marcadas pelo desenvolvimento tecnológico. Neste trabalho, a fotografia foi estudada e apresentada desde seu surgimento até o momento em que houve a transição da fotografia analógica para a digital, foco central desta pesquisa.

Pretendeu-se recuperar um pouco da história da fotografia pautada pelas conquistas tecnológicas como a portabilidade do equipamento, a introdução do filme colorido, a massificação do processo fotográfico, mostrando que a tecnologia não é um fator acessório, ao contrário é determinante para o desenvolvimento da imagem.

O surgimento da fotografia trouxe uma série de dúvidas e questionamentos, revolucionando a imagem na forma como era compreendida na época. Ela criou diversos desafios à prática artística tradicional, desde a redefinição dos conceitos de arte até a disputa por um mercado que se interessava na verossimilhança proporcionada por esta nova tecnologia.

Grandes questões foram trazidas com o surgimento da fotografia, como por exemplo, se ela estaria subtraindo o que havia de mais expressivo no gesto criativo, questionando-se, inclusive, acerca do estatuto da realidade da imagem. Trouxe também questões filosóficas e críticas que diziam respeito à credibilidade da

fotografia como forma de representação do real e os princípios estéticos que definiam o processo fotográfico.

Na verdade, com o advento da fotografia digital, a dependência pela tecnologia tende a aumentar, exigindo mais investimento, obrigando os fotógrafos a um contínuo aperfeiçoamento. Não que isso não acontecesse durante o processo analógico. Mas com a tecnologia digital surgiram os diversos softwares de tratamento de imagem, bem como fez-se necessária a utilização de impressoras e computadores para tratamento e impressão das imagens digitais.

Isso implica em que o fotógrafo profissional não é mais apenas aquele que sabe olhar e ver, mas alguém capaz de produzir imagens, e que trabalha com máquinas e equipamentos também. O fotógrafo torna-se também o image maker, ou seja, o laboratorista digital.

Por fim, conclui-se que fotografia digital e fotografia analógica são ambas simplesmente fotografia – as duas partem do mesmo conjunto de princípios constitutivos de natureza óptica: substituem a terceira dimensão pela bidimensionalidade do suporte; delimitam o espaço do enquadramento; alteram a escala da representação; eliminam o movimento; eliminam ou alteram o matiz, a saturação ou a luminosidade das cores.

A grande mudança aconteceu no nível estrutural da imagem na medida em que os processos digitais provocaram e continuam provocando uma grande transformação em todo processo de produção de imagens. Pensando na história dos suportes de imagens, partindo da pintura rupestre, passando pela tela do pintor, pelo papel fotográfico, indo na direção da imagem digital, percebemos que hoje as imagens são produzidas menos sobre a durabilidade de um suporte e mais sobre a virtualidade de uma memória.

Portanto, concluo que as imagens digitais vêm efetivamente transformando o mundo da imagem e da comunicação através da própria imagem, modificando a relação entre as pessoas e delas com a realidade, e com suas formas de representação. E todas essas mudanças não dizem respeito apenas à fotografia, mas também à maneira como ela se insere num campo mais amplo, incluindo o cinema, o filme digital a partir de dispositivos móveis, a televisão e o vídeo na arte contemporânea.

A fotografia digital tornou-se mais uma opção de linguagem poética no universo das Artes Visuais.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**; tradução Sergio Paulo Rouanet – 7º Ed. – São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas; v. 1).

BRESSON, Henri-Cartier. **O imaginário segundo a natureza**; tradução de Renato Aguiar. Barcelona: Liberduplex, SL, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**; tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (Org.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. (Conexões; v. 15).

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática/Atena, 1999. (Princípios).

KOSSOY, Boris. **Tempos da fotografia, Os: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**; tradução de Constancia Egredas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**; tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: SENAC, 2010.

Figura 1 – Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Oscar-gustave-rejlander_two_ways_of_life.jpg. Acesso em 15/07/2013

Figura 2 – Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/PzaREIV_dvIs/TpmcobMSq7I/AAAAAAAAAZPI/QW_atXMohnY/s1600/Speed+by+Robert+Demachy+1904.jpg.

Acesso em 15/07/2013

Figura 3 – Disponível em: http://www.expertphotography.com/wp-content/uploads/2013/06/Henri_CartierBresson__Hyres_France.jpeg. Acesso em 15/07/2013

Figura 4 - Disponível em: http://i1192.photoshelter.com/albums/aa322/erickimphotography/HCB/henri_cartier_bresson_india.jpg. Acesso em 15/07/2013

Figura 5 - Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/--bPiXC5De7s/T19_UnCeEhgl/AAAAAAAAADoM/kJeNggcbNc/s640/andre_kertesz_8.jpeg54.jpg. Acesso em 15/07/2013

Figura 6 – acervo pessoal

Figura 7 – acervo pessoal

Figura 8 – acervo pessoal

Figura 9 – acervo pessoal