

A FOTOGRAFIA COMO LÓGICA DE PENSAMENTO NO FAZER ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO

Cláudia Braga de Lima¹

Resumo

O seguinte artigo aborda o Pensamento Fotográfico e seu protagonismo no fazer artístico contemporâneo, através de conceituações sobre a lógica fotográfica, bem como as relações entre artista e técnica fotográfica. Os artistas contemporâneos Francesca Woodman e John Coplans, ao trabalhar com a fotografia como meio de expressão, são analisados aqui como estudos de caso para a compreensão da aplicação do pensamento fotográfico nos fazeres artísticos da contemporaneidade, apontando os diferentes usos do aparato técnico para a obtenção de resultados singulares nas poéticas próprias de cada artista.

Palavras-chave: Fotografia. Autorretrato. Arte Contemporânea. Pensamento Fotográfico.

Abstract

The following article discusses the Photographic Thinking and his protagonism in contemporary art, through conceptualizations of photographic logic, as well as the relationship between artist and photographic technique. Contemporary artists Francesca Woodman and John Coplans, when working with photography as a medium of expression, are analyzed here as case for the understanding of the application of photographic thinking in contemporary artistic work, pointing out the different uses of the technical apparatus to obtain of singular results in each artist's own poetics.

Keywords: Photography. Self Portrait. Contemporary Art. Photography Thinking.

¹Especialista em Pós-Graduação em História da Arte: Teoria e Crítica do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Graduada em Publicidade e Propaganda pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo em 2016. E-mail: bragacau@gmail.com.

1. INTRODUÇÃO

O século XIX foi palco para o nascimento de uma das mais revolucionárias descobertas no âmbito da produção imagética: a Fotografia². Porém foi através do século seguinte que ela se desenvolveu enquanto linguagem e revolucionou o campo das artes visuais. Ao falar de fotografia, é necessário compreender sua esfera como um todo e, conforme Dubois (2012) aponta em seus estudos, abordar a importância do “ato fotográfico” e não somente a imagem-produto que é gerada no momento da produção.

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de um objeto infinito), é (...) ao mesmo tempo e, consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. (ibid., 2012, p.15)

Ou seja, é proposto pelo autor que a fotografia seja vista não somente como uma imagem revelada em um papel (imagem-produto da técnica), mas sim como um “dispositivo teórico” (ibid., 2012, p.59) que engloba todo um processo conceitual e pragmático.

É o ato fotográfico – principalmente no âmbito da produção - que possibilita compreender a fotografia enquanto dispositivo teórico e, especialmente, sua grandiosidade e protagonismo que ganhará ao longo do século XX, inaugurando uma nova prática dentro do mundo das artes: o *pensamento fotográfico*. Compreender o pensamento fotográfico é necessário visto a sua importância no fazer artístico contemporâneo, como veremos adiante. A presente pesquisa traz como estudo de caso dois artistas contemporâneos que usam o pensamento fotográfico como processo central de criação de seus trabalhos: Francesca Woodman e John Coplans. Através da análise de obras, pretendemos identificar a presença do pensamento fotográfico no processo criativo dos artistas em questão, bem como apontar se há o protagonismo do processo fotográfico na concretização de suas obras. Além disso, procuramos observar de quais formas os artistas estudados utilizam o aparato fotográfico, quais as semelhanças e diferenças em seus processos de criação, tanto em seus esforços práticos como também subjetivos. A

² Embora já fosse esboçada há séculos por diferentes entusiastas, foi somente com o aparato desenvolvido por Daguerre, no século XIX que a Fotografia ganhou o status que conhecemos até hoje: captar, através de um aparato mecânico e tecnológico, imagens de objetos tridimensionais e fixá-las – quimicamente - em uma superfície bidimensional.

obra de ambos os artistas é amplamente reconhecida dentro do campo da arte e, embora ambos possuam singularidades e autenticidades no modo de expressarem-se, vão de encontro aos anseios criativos de diversos outros artistas na contemporaneidade. Diante disso, a presente pesquisa nos parece relevante no âmbito dos estudos sobre o pensamento fotográfico, ao esclarecer a maneira pela qual tal pensamento foi significativo na construção da obra dos dois artistas pesquisados.

2. O PENSAMENTO FOTOGRÁFICO

Antes de elucidarmos o conceito de pensamento fotográfico, é fundamental abordarmos brevemente as tensões presentes entre os campos da arte e da fotografia, desde a origem da prática fotográfica. Como explica Dubois (2012, p.253):

(...) ora, durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de *aspiração rumo à arte*, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia.

Embora não caiba aqui questionar se todas as manifestações fotográficas contemporâneas são consideradas arte ou não, entendemos ser pertinente abordar algumas formas pelas quais a arte contemporânea usa a pragmática e a semântica fotográficas, cientes que muitos artistas na atualidade empregam os esforços e a lógica da fotografia para compor e estruturar seus projetos poéticos, mesmo que - como diz Dubois (2012, p.254) – “às vezes sem mesmo sabe-lo – ‘trabalham fotograficamente’”. Ou seja, o século XX foi povoado por artistas que passaram a pensar a obra (ou *projeto*, contemporaneamente falando) elaborada através de um viés fotográfico, seja utilizando o próprio aparato fotográfico como protagonista do ato de criar ou mesmo, de maneira mais subjetiva, a fotografia como um molde de pensamento que possibilitou a criação ou a recepção de um projeto. Ou seja, a lógica fotográfica dentro da arte contemporânea diz respeito muito mais aos artistas visuais que flertam e esbarram com a fotografia – enquanto técnica ou campo de pensamento – do que fotógrafos que realizam fotografias (imagens estáticas produto de uma técnica) e buscam por status de arte para seus trabalhos.

Após apresentados os percalços entre os campos da arte e da fotografia, bem como suas relações de “atração ou repulsa” (ibid., 2012, p. 253), fica mais nítido retomar o tópico do pensamento fotográfico, para conceituá-lo a fim de entendermos sua

importância para o campo da arte contemporânea. Falar em pensamento fotográfico é, primeiramente, falar em ato fotográfico. Para entendermos a fotografia como um campo amplo, uma verdadeira categoria de pensamento inaugurada no século XX, é preciso entender o ato fotográfico como sendo o cerne desta lógica. E tal ato se faz mais amplo e relevante não somente do que a foto-imagem (produto da técnica), como já mencionado anteriormente, como também do próprio sujeito operador da câmera. Ou seja, o ato fotográfico mais significativo do que tanto a própria imagem-produto quanto o sujeito-fotógrafo/artista.

Antes que exista uma imagem-final ou mesmo antes que possam existir interpretações desta imagem ou intenções criativas na hora de capturá-la, existe o momento-foto. Tal momento, sendo considerado de fato, uma “fatia única e singular de espaço-tempo” (ibid., 2012, p. 161), é o instante em que a câmera fotográfica está sendo acionada. De imediato, tal ideia apresenta-se a nós como algo de simples compreensão em que estamos acostumados e aparentemente entendidos de seu funcionamento, básica e resumidamente: um sujeito aciona um aparato técnico e uma imagem é capturada e fixada em um filme fotográfico ou sensor digital. Porém, a proposta desta pesquisa é justamente trazer à luz, juntamente com a bibliografia escolhida, questões mais aprofundadas acerca deste momento-foto e a maneira como ele se torna importante para a compreensão do ato fotográfico e, conseqüentemente, do pensamento fotográfico.

Para tanto, continuamos com os estudos de Dubois (2012), que traz a noção de “corte” para conceituar o ato fotográfico. Para o autor, “qualquer fotografia é um golpe” (ibid., 2012, p.162) que atua sobre o espaço e o tempo, fatiando e interrompendo tais eixos. Esse golpe é exatamente o corte que originará o instante fotográfico. Ou seja, o ato fotográfico pode ser entendido como um corte temporal e espacial, simultaneamente, gerador do instante fotográfico. Nesse sentido, ao abordar o corte temporal, Dubois (2012, p.168) coloca o ato fotográfico como “um gesto de corte na continuidade do real”, sendo um assalto à linha temporal que vivemos, interrompendo-a e roubando uma fatia do tempo evolutivo. E nisso, o autor comenta sobre o “paradoxo do instante fotográfico” (2012, p .167) sendo que ao mesmo tempo que esse corte gera uma fatia subtraída do tempo evolutivo, o mesmo corte também a perpetua, transformando o instante fugaz em instante perpetuado e imobilizado. Dentro dessa questão, Mario Costa (1997, p. 45, tradução nossa) aponta que a fotografia não pode ser considerada apenas como o registro do que aconteceu, num instante passado, e que sua intenção “não é

mostrar um referente *que já foi*, mas mostrar uma imagem que é e continuará sendo”³, ou seja, é a perpetuação de um instante (uma forma) passado, roubado (recortado) do presente no momento da captura.

Ainda sobre o corte fotográfico, mas agora por um viés espacial, Dubois (2012, p. 177) ilustra a questão do “espaço fotográfico” em comparação com o espaço da pintura, alegando que o pintor acrescenta algo ao mundo, enquanto o fotógrafo subtrai. Ao citar Denis Roche, Dubois (2012, p.178) aponta que “o pintor faz mancha de óleo a partir de algo ao redor do que nada há. E nada é amputado do mundo por sua construção”, diferente da fotografia que possui seu espaço “talhado de uma vez só e ao vivo pelo ato fotográfico” (ibid., 2012, p. 178), isto é, a imagem não é construída aos poucos, mas de uma só vez, assim que um feixe de luz passa pelo sensor da câmera. Ao se deparar com uma tela em branco, por exemplo, basta ao pintor convencional apenas acrescentar tinta a ela, ou seja, um ato de adição. Enquanto que o fotógrafo “não está em condições de preencher aos poucos um quadro vazio” (ibid., 2012, p.178), pelo contrário, é um ato de subtração, uma vez que corta uma fatia do mundo, como mencionado anteriormente.

Ao abordar o espaço fotográfico, Dubois (2012, p.178) também aponta a questão do “fora do quadro”, ou seja, o “espaço *off*” que contempla os elementos que, por motivos intencionais ou não, permaneceram para fora da cena capturada pela câmera fotográfica. E mais do que apontar a existência do “fora do quadro”, o autor explica que “o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela” (ibid., 2012, p.179), ou seja, os elementos podem não aparecer no quadro fotográfico, porém sabemos que eles existem e estão em uma relação de contiguidade com os elementos dentro do quadro. É o que o autor coloca como a “presença virtual” (ibid., 2012, p.179) da fotografia, sendo que ela está sempre ligada “a algo que não está ali” (ibid., 2012, p.179), mas que acaba sendo essencial para conferir sentido ao que está dentro do quadro. Alguns dos exemplos de “fora do quadro” que são propostos pelo autor são as diferentes composições de cenários, como janelas ou portas entreabertas, demais fundos ou elementos em segundo plano, ou seja, “tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo [fotográfico] fragmentos de outros espaços (...)” (ibid., 2012, p.187), isto é, elementos completamente, ou parcialmente, externos à cena,

³ No original: “non è quella di mostrare un referente che è già stato ma quella di far vedere un’immagine che è e che continuerà a essere.”

que estão em ligação direta ou não com os elementos que, de fato, pertencem à (ou protagonizam a) imagem capturada.

2.1. O Protagonismo da técnica

O pesquisador Mario Costa (1997) traz estudos acerca da interação entre artista e técnica; onde o autor aborda o estilo ou a maneira de fazer do artista como sendo características coadjuvantes do processo de criação, ou seja, em segundo plano e não como protagonistas do ato de criar. Diante disso, Mario Costa (1997) aponta que

não é necessário entender aquela qualidade espiritual imutável e específica que cada sujeito imprime em seus produtos, mas aquele modo particular de formação, mutável e descontínuo, que consiste em ativar e desvendar um aspecto da tecnologia, cobrindo-o com uma intuição visual.⁴ (1997, p. 44, tradução nossa).

Isto é, a subjetividade do artista e o estilo de suas obras, muitas vezes são originários e causados pela forma como ele interage com a técnica e utiliza as ferramentas escolhidas por ele. Sendo assim, não é possível atribuir o estilo do artista apenas por seus impulsos subjetivos, mas também pela maneira pragmática e até mesmo palpável de como ele realiza seu projeto. Desta forma, segundo Mario Costa (1997, p. 44) é possível entender esse “estilo” do artista como sendo a maneira como ele interage com a “tecnologia” juntamente com sua “intuição visual” (ou impulsos subjetivos). Dentro deste mesmo tema, mas utilizando a gravura como exemplo de processo de pensamento, Marco Buti (2002, p.17) também argumenta sobre a questão da interação entre técnica e subjetividade e afirma que “o artista seleciona no arsenal técnico disponível apenas o necessário para produzir os signos correspondentes à manifestação integral do seu pensamento afetivo, incluindo dúvidas e desejos” e ainda complementa declarando que “a técnica torna-se um canal de comunicação da mente com a matéria (...)” (ibid., 2002, p.18).

Ao longo do tempo, foram surgindo diferentes artistas com diversas maneiras de construírem suas obras, obtendo resultados visuais distintos e muitas vezes inovadores. Porém, isso acontecia não somente pelas puras intencionalidades desses artistas, mas pelos avanços tecnológicos e do contexto em que estavam inseridos,

⁴ No original: “non bisogna più intendere quella immodificabile e specifica qualità spirituale che ogni soggetto imprime nei suoi prodotti, ma quel particolare modo di formare, mutevole e discontinuo, che consiste nell'attivare e disvelare un aspetto della tecnologia rivestendolo di una intuizione visiva.”

juntamente com a maneira com que cada um deles interagiu com a tecnologia do meio ou ferramenta escolhidos.

Encontramos nos estudos de Mario Costa (1997), considerações que esclarecem a natureza própria da máquina fotográfica enquanto objeto avulso aos impulsos emocionais, cognitivos e subjetivos de quem opera a câmera. O autor, caminhando em discordância a outros teóricos do assunto, retira os holofotes do sujeito operador da câmera ou mesmo da foto-produto, e realça o que ele chama de “memória da máquina” (ibid., 1997, p. 35), colocando a máquina fotográfica como detentora de uma capacidade de reter informações/formas/imagens em si própria, por conta de sua própria estrutura tecnológica. Nesse sentido, ele aponta que a fotografia “não é a memória de um instante, mas a memória de uma forma”⁵ (ibid., 1997, p. 46, tradução nossa), ou seja, antes de haver a imagem-produto repleta de significados, conceitos e interpretações, existe a forma capturada pela máquina fotográfica: aquilo que estava diante dela no momento em que ela foi operada. A forma é capturada pela máquina fotográfica tal qual seus recursos técnicos e mecânicos permitem, independente da intenção do sujeito-fotógrafo ou da interpretação do sujeito-receptor. Com isso, Mario Costa desloca para a máquina fotográfica, ou seja, para o campo da produção da imagem, uma significativa importância para o debate da fotografia enquanto categoria de pensamento.

De encontro às ideias de Mario Costa, é possível traçar um paralelo com o “caráter indiciário” da fotografia, proposto por Dubois (2012) ao utilizar os estudos de Charles Sanders Peirce. O autor explica a imagem fotográfica como sendo originária da ordem do índice (da tríade de Peirce⁶) e, deste modo, ela é uma “representação por contiguidade física do signo com seu referente” (2012, p.45), emanando a presença física desse referente. Como mencionado por Barthes (2018, p. 67), “na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá”, diante da objetiva, pronta para ser capturada pela memória da máquina. Ou seja, ao ser disposta em frente ao referente/objeto, a câmera fotográfica é capaz de capturá-lo através da objetiva e reter suas formas (ou as qualidades luminosas emanadas por ele). Mesmo que seja operada por um sujeito, que inclusive pode ter feito escolhas conscientes ou não de como realizar a captura, a máquina fotográfica age, em sua gênese, de forma independente e é neutra em relação às tais escolhas; ela apenas faz

⁵ No original: “non è il ricordo di un istante ma il ricordo di una forma.”

⁶ As divisões triádicas das “partes que interagem na constituição de todo e qualquer signo” (SANTAELLA, 1983, p.61) sendo: Ícone, Índice e Símbolo.

seu papel de aparato programado para capturar. Já as interpretações e compreensões a nível simbólico que essa imagem capturada terá, ao ser lançada para o mundo, não pertence mais ao domínio da máquina, e sim à esfera cognitiva e interpretativa dos sujeitos criadores, receptores e contempladores que estarão diante da imagem.

Portanto, faz-se compreensível o caráter singular da máquina fotográfica enquanto *medium* e, mais amplamente, do próprio ato de fotografar dentro do domínio da arte contemporânea. Independente de qual seja o conteúdo semântico do esforço criativo do artista, existem certos tipos de obras/projetos que só são possíveis de acontecer devido à existência – e pragmática, jeito de fazer – da lógica fotográfica. Ou seja, tem-se o aparato -fotográfico como caminho fundamental e mais certo - às vezes, único - para a concretização do projeto artístico tal qual o artista deseja se expressar; como se a execução e construção de determinada obra dependesse da existência da lógica fotográfica, pois nenhum outro *medium* conseguiria cumprir esse papel e pudesse trazer resultados melhores, mesmo que a câmera fotográfica ou mesmo a imagem-fotográfica (produto) só sejam parte compositiva parcial do projeto, e não a sua totalidade ou o seu fim. Ou seja, aqui se encontra o Pensamento Fotográfico⁷.

A fim de ilustrar a presença do Pensamento Fotográfico na lógica de produção de artistas contemporâneos, serão analisadas algumas fotografias de Francesca Woodman e John Coplans. Ambos os artistas utilizam os moldes do pensamento fotográfico para a produção de suas obras e além disso, acima de tudo, “trabalham fotograficamente” (DUBOIS, 2012, p.254) fazendo o uso específico do aparato tecnológico e dominando a técnica para construir suas obras artísticas.

⁷ Camila Mangueira Soares (2016) em “O Pensamento Fotográfico” traz um amplo estudo com um viés sistêmico e processual, abordando a fotografia através de relações complexas e mutáveis entre as várias camadas e eventos que permeiam a construção e organização dos arquivos fotográficos; diferente disso, a presente pesquisa foca na análise do processo artístico em ambiente contemporâneo e suas relações de produção e contemplação como partes de uma lógica de pensamento.

2.2. Francesca Woodman

Francesca Woodman foi uma fotógrafa norte-americana que, apesar da vida interrompida precocemente devido seu suicídio aos 22 anos, deixou uma vasta quantidade de fotografias e negativos fotográficos, repletos de fotos em formato quadrado e, em sua maioria, preto e branco. Em suas fotografias, há sempre o destaque para uma figura feminina: a maioria das fotos são autorretratos, mas às vezes também aparecem outras mulheres, porém muito semelhantes a própria Francesca.

Embora toda a sua obra tenha sido construída através de fotografias e a própria artista tivesse visível domínio técnico do equipamento fotográfico, Francesca sempre se preocupou em ser mais artista do que fotógrafa. Vê-se através de sua trajetória biográfica, que Francesca sempre esteve em busca de se consolidar no meio artístico e, inclusive, encontrou dificuldades em cumprir suas expectativas quanto a isso, enquanto viva. Francesca era comprometida com sua carreira enquanto artista visual e compunha sua obra sempre ao redor de uma temática recorrente.

Como bem observa Rosalind Krauss, as fotografias de Woodman são frequentemente respostas a um conjunto de problemas propostos (tais como figura e fundo, profundidade, diferentes tipos de luz, etc.). Mais do que exercícios acadêmicos, entretanto, o conjunto de problemas constitui-se, para a artista, segundo Krauss, como “um meio de pensar, de trabalhar.” O processo é fundamental para a obra de Woodman (...). (KRAUSS, 1986, p. 51, apud BERNSTEIN, 2014, p. 124)⁸

Nesse sentido, traçamos um paralelo com os embates entre arte e fotografia mencionados anteriormente e os usos da fotografia por artistas contemporâneos. Francesca é o exemplo da artista que utiliza a fotografia como meio de expressão; como caminho e não como destino.

Outro aspecto de destaque no trabalho de Francesca é o caráter performático de sua obra. O uso do corpo como meio de expressão e material de composição visual é uma das questões centrais de sua obra. Em vários de seus autorretratos, Francesca assume uma teatralidade tanto no cenário e na escolha dos elementos que irá compô-lo, como também em sua própria figura: movimentos com o corpo, poses, encenações e diversas outras práticas se fundem num ato performático que diz muito sobre o processo de produção de suas imagens. Francesca não apenas cria uma imagem-produto através da fotografia, mas antes de tudo, cria também um momento-

⁸ Traduzido por Bernstein, no original: “The problem set had become a medium in which to think, in which to work.”

imagem, dentro do próprio ato de fotografar: seu corpo desliza em frente a câmera, nu ou envolto por vestimentas marcadas por um período histórico anterior ao que ela vivia; juntamente com objetos também antigos e/ou de contextos extrínsecos como conchas, galhos, esferas de vidro, espinhas de peixe, enfim, tudo que pudesse fazer algum sentido para a semântica visual proposta pela artista e que, de alguma forma, fosse útil para expressar o que ela desejava. Neste sentido, antes de criar imagens fotográficas, Francesca Woodman performava em frente a câmera, juntamente com a câmera, e utilizava o próprio aparato fotográfico como coadjuvante no processo de criação: dominava a técnica e através dela construía efeitos favoráveis à sua linguagem enquanto artista, como, por exemplo, a consequência da longa exposição do obturador e o aspecto borrado que ele traz para a imagem. Ao fazer uso deste recurso da câmera, Francesca mostra que entendeu a lógica de funcionamento do equipamento fotográfico e mais que isso, mostra que sabe usá-lo estrategicamente a favor de suas intenções. Ou seja, o que muitas vezes é considerado como um tipo de *problema* do aparato técnico ou desconhecimento do sujeito que a manipula, a artista utiliza como viés criativo e intencional para a construção de sua obra. Pois é de praxe, dentro da fotografia convencional, o sujeito operador da câmera buscar sempre pela imagem mais nítida e tecnicamente correta (sem erros de fotometria, sem borrões, com nitidez, entre outras qualidades) e o que a artista faz é justamente ir na contramão de tal comportamento, pois uma foto-produto tecnicamente correta não é seu objetivo, não está em um lugar de importância dentro de sua obra, sendo sua real intenção expressar-se de um modo artístico e particular, usando os recursos disponíveis num aparato técnico-fotográfico, nem que seja para utilizá-los da forma fotograficamente não-convencional.

Ou seja, aqui podemos identificar a maneira como a artista, de fato, utiliza a fotografia como caminho criativo e extrai dela, e somente possível por ela, os resultados imagéticos desejados. Uma vez que a artista movimentava seu corpo em frente à câmera numa espécie de ato performático, o deslocamento espacial de seu corpo é capturado pela câmera em longa exposição e com isso, gera-se um borrão, um rastro e uma imagem visivelmente borrada e desfigurada, sendo tais características não um erro técnico, mas uma prática carregada de intencionalidade.

Dentre a vasta produção imagética da artista, selecionamos quatro fotografias, num esforço de possível metonímia de sua obra como um todo. As quatro

fotografias possuem elementos de composição e técnica em comum que estão presentes em praticamente toda a sua obra.

A foto abaixo é o marco inicial da carreira da artista; sendo capturada no início dos anos 70, a artista utiliza um objeto semelhante a um cabo cilíndrico e comprido, e consegue acionar o disparador da câmera enquanto ela própria está sendo fotografada. Essa foto é considerada seu primeiro autorretrato e já contém elementos que serão constantes em toda sua obra, a começar pelo formato quadrado e a monocromia. Além disso, outra característica que podemos destacar é o fato de seu rosto estar escondido pelo seu cabelo, de forma que não conseguimos ver sua face e sua expressão.

Figura 1 - Francesca Woodman, self-portrait at 13, 1972/1975



Fonte: Mendes Wood DM ⁹

O não aparecimento do rosto é algo recorrente nas obras de Francesca. Em certas fotografias seu rosto se encontra escondido por algum outro elemento, como nesse caso; ou então está borrado ou desfocado; recortado para além dos limites da moldura da foto; ou ainda, posicionado de forma que é impossível vê-lo com legibilidade (virado para o lado ou para baixo). São inúmeros os recursos visuais escolhidos pela artista para ocultar sua face e, com isso, trazer um teor de negatividade para sua identidade. Ao fazer isso, a artista confronta os padrões e convenções do que é identidade e do que é um retrato fotográfico, uma vez que, ao buscarmos nos primórdios da prática do retrato, é notório que o rosto é um elemento central e de grande importância para a questão da identificação do indivíduo retratado. Annateresa Fabris (2004) realiza diversos apontamentos

⁹ Disponível em: < <http://www.mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman>>. Acesso em 13 de abril de 2019.

históricos, sociais e estéticos a respeito do retrato pictórico e do retrato fotográfico, e demonstra as diferentes maneiras em que eles se manifestaram ao longo do tempo, assumindo diferentes funções visuais e simbólicas. Sendo uma prática pertencente à nobreza, o retrato pictórico era uma representação honorífica, feita pelo pintor para enaltecer a existência de um indivíduo de certa importância social ou histórica. Ao passar da esfera pictórica para a fotográfica, o retrato ganha espaço entre a burguesia, principalmente pelas condições técnicas do aparato fotográfico que implicaram na diminuição de seus custos em relação à pintura, possibilitando que a burguesia se apropriasse dessa prática simbólica da nobreza, porém, imprimindo suas próprias qualidades e particularidades: como aponta Fabris (2004, p.38) o retrato fotográfico “contribui para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social”. Ou seja, se o retrato da nobreza individualizava o sujeito, colocando como uma figura única de relevância singular, o retrato da burguesia colocava ela própria, de maneira coletiva enquanto classe social em ascensão, num papel de importância e de conquista de privilégios antes pertencentes à nobreza. Em ambos os casos, o retrato – pictórico ou fotográfico – está inscrito num conjunto de normas simbólicas referentes à identidade, seja individual ou coletiva.

Ainda sobre a questão do retrato, Annateresa avança na linha temporal e traz dados sobre o contexto histórico do início do século XIX, quando a polícia deu início à criação de um “arquivo de retratos de suspeitos e delinquentes” (ibid, 2004, p. 40), a fim de mapear os indivíduos que mereciam atenção judicial. Tais retratos, embora fossem uma herança direta dos retratos da burguesia – sendo, inclusive, feitos pelos mesmos fotógrafos da época - eram elaborados de modo sucinto e objetivo: apenas o indivíduo frente a um fundo neutro, posicionado de maneira frontal e lateral, sem nenhum cenário elaborado, vestimentas específicas ou quaisquer outros elementos simbólicos na cena, como nos retratos da burguesia e da nobreza.

Ao retratar o suspeito e/ou infrator de frente e perfil, obtêm-se duas visões de sua fisionomia: a frontal, que corresponde ao que é imediatamente reconhecível no indivíduo; a lateral, que remete a uma representação morfológica precisa, posto que o contorno da cabeça não sofre modificações com o passar dos anos. (ibid, 2004, p.43)

Ou seja, é no retrato da esfera judicial que se encontram as raízes dos Retratos de Identidade que conhecemos - e inevitavelmente utilizamos - até os dias atuais, com fotos em formato 3x4 utilizadas em documentos oficiais de identificação do indivíduo, sendo que a legibilidade do rosto é a principal característica obrigatória. Nesse

sentido, fica evidente a relevância do rosto para a configuração de um retrato fotográfico que propõe expor a identidade de um sujeito. Diante disso, é possível afirmar que Woodman, ao retratar-se incessantemente ocultando sua face, além de problematizar a questão da identidade, também traz à tona discussões e questionamentos sobre os padrões de identidade encontrados no retrato e no autorretrato ao longo de sua existência, seja na esfera pictórica ou fotográfica.

Durante sua breve carreira, Francesca fez muitos autorretratos e, acerca disso, ela mesma declarou que o motivo era devido a sua própria disposição, ou seja, ela se autorretratava porque era mais fácil, pois sempre “estava ali”. Porém, especula-se que não seja apenas isso, principalmente pelo fato que, quando outras pessoas apareciam em sua composição fotográfica, muitas delas eram mulheres, brancas, de cabelos claros e fisicamente parecidas com a própria Francesca. Ou seja, mesmo quando não se auto fotografava, ela continuava a fotografar essa espécie de persona criada por ela, tão semelhante a ela mesma. Tal questão fica ainda mais evidente no caso abaixo, em que ela não apenas fotografa outras meninas com o corpo semelhantes ao dela, como ainda coloca uma foto de seu rosto, em frente ao rosto das modelos, intensificando ainda mais a problemática da identidade, visto que a artista costumava esconder o seu rosto e aqui ela multiplica-o e se esconde atrás dele próprio em representação.

Figura 2 - Sans-titre, Providence Rhode Island, ca. 1975–1978



Fonte: Artnet¹⁰

O sujeito da fotografia, seja ele Woodman ou alguma de suas várias amigas e modelos comumente confundidas com a artista, é frequentemente elusivo, indeterminado, instável, um sujeito que se nega ao conhecimento. Situa-se, com frequência, no limiar da foto, tensionando os limites interiores e exteriores, por vezes parcial ou totalmente dissolvido pela técnica de longa

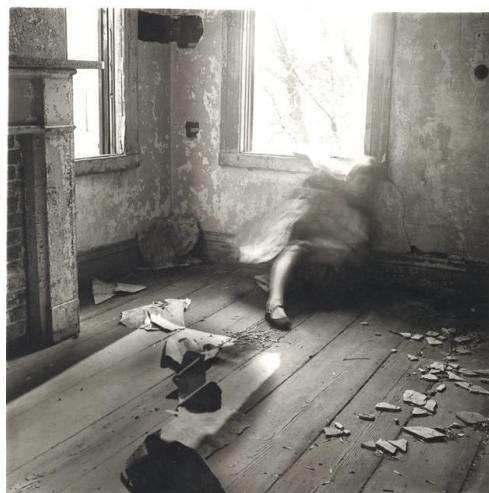
¹⁰ Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/sans-titre-providence-rhode-island-0B-wnLwTYgGab2vrqv798A2>>. Acesso em 15 de abril de 2019.

exposição, com o rosto encoberto ou mascarado, ou simplesmente excluído da composição, como figura acéfala. (BERNSTEIN, 2014, p.122).

Nesse sentido, fica claro que uma das temáticas exploradas por Francesca em toda a sua obra é, de fato, a questão da identidade e mais que isso, o impulso de esconder essa identidade ou, no mínimo, deixá-la turva ou confusa. Isso acontece através das escolhas visuais feitas pela artista, como mencionadas anteriormente, seja através de sua performance em frente a câmera ou o enquadramento escolhido no ato de fotografar, proporcionando uma atmosfera teatral e de pura encenação. Annateresa Fabris (2004, p. 35-36, 40) aponta que “a pose é sempre uma atitude teatral” e que “o sujeito que se deixa fotografar é ao mesmo tempo pessoa e personagem”, afirmando ainda mais esse caráter ficcional do retrato – ou autorretrato – fotográfico. Ou seja, o mesmo retrato fotográfico que há muito é marcado por ajudar a construir a identificação de um indivíduo/grupo social, também aparece como feitor e potencializador de uma identidade ficcional, pertencente à lógica do simulacro.

Na imagem abaixo, vemos a artista-fotógrafa ligeiramente ao centro da composição fotográfica, no interior de, ao que tudo indica, um cômodo de uma casa abandonada. Inferimos isso através dos escombros pelo chão, paredes descascadas e janelas marcadas pela corrosão da passagem do tempo. A figura feminina que aparece na imagem é a própria Francesca, que parece se diluir na imagem e se fundir ao cenário, tornando difícil identificar com clareza o que é parede e o que é seu corpo e vestes. Além disso, outra falta de clareza visual encontra-se, novamente, no rosto da fotógrafa-modelo, estando ele borrado e imiscuído à parede, dificultando sua identificação. Tal efeito acontece aqui através da técnica da longa exposição do obturador, muito utilizada por Francesca, como já abordado anteriormente.

Figura 3 - Untitled (from House series, Providence, Rhode Island) , 1976



Fonte: Artnet¹¹

Esta técnica, presente na foto acima e abaixo, consiste em configurar o aparato fotográfico para que, ao ser acionado para capturar a imagem diante de si, permaneça com a cortina do obturador aberta por mais tempo que o comum; e com isso, enquanto captura tal imagem, a luz que passa pelo sensor continuamente cria o efeito “borrado” da imagem. Neste processo de captura contínua, ao realizar algum movimento com o corpo diante da câmera, o sensor captura também o rastro luminoso deixado por esse corpo em movimento, resultando em imagens borradas, desfocadas e que transmitem a sensação de fluidez; características essas que são recorrentes em quase toda obra da artista.

Na foto abaixo, voltamos a perceber a presença do cenário abandonado e deteriorado, repleto de marcas de passagem do tempo. Imerso a este cenário, além da figura feminina, que é a própria artista, temos dois pedaços de pano branco suspenso no ar. No ato da produção da imagem, a artista movimenta seu corpo diante da câmera, provavelmente numa espécie de salto para cima. Tal movimento corporal, sendo capturado através da longa exposição, confere esse aspecto borrado, como já mencionado anteriormente. Seu rosto, novamente, está praticamente ilegível.

Embora os personagens (tecido e mulher) não estejam interagindo diretamente um com o outro, transmitem ao espectador uma certa relação, ou mesmo uma tensão entre ambos: seja pela fluidez de seus corpos-matéria, pela direção do movimento

¹¹ Disponível em: <<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/untitled-from-house-series-providence-rhode-CH5jkkeEI-XE9jUFkYDkrQ2>>. Acesso em 15 de abril de 2019.

ou mesmo pelo simples fato de estarem em movimento, ou ainda, num esforço mais interpretativo, o tecido aparenta a forma de um par de asas angelicais, fazendo da personagem um anjo caído, deslocado; ou mesmo um anjo capaz de voar livremente sem suas próprias asas, enfim, e demais interpretações que cabem à esfera do espectador. Os tecidos se movimentam pela aleatoriedade do vento e a personagem-artista se movimenta num impulso causado pelo salto. Embora sejam impulsos distintos, ambos movimentos são captados pela câmera através do recurso da longa exposição.

Figura 4 - From angel series, Rome, 1977



Fonte: Artnet ¹²

Diante disso, também é possível retomar os estudos de Mario Costa (1997) e relacionar com o protagonismo técnico da câmera fotográfica proposto pelo autor, uma vez que, independente das escolhas conscientes do artista/fotógrafo, é este aparato que será o responsável por conservar a “forma” visual que está diante de sua objetiva. Ou seja, é a dança entre artista e aparato técnico, cada um com seu propósito, numa dinâmica entre semântica e pragmática que, juntos, cumprem suas funções e atingem seus desejos: o artista faz uso dos recursos que o aparato técnico lhe oferece e assim, consegue expressar seus anseios criativos, enquanto o aparato técnico, dentro desse contexto, faz jus a sua função de conservar o que está diante de si e captura o que o artista lhe apresenta, mesmo que sem juízo de valor.

Neste sentido, ainda na esfera da técnica, Francesca Woodman mergulha no “paradoxo do instante fotográfico” (ibid., 2012, p. 167) e leva-o às últimas consequências ao paralisar o rastro de seu corpo, congelando-o para a eternidade. Ou seja, o corte temporal proposto por Dubois (2012) é notado no trabalho da artista através do

¹² Disponível em: < <http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/from-angel-series-rome-1977-17-XAmtN3FeqHUh2fnVmNjow2>>. Acesso em 13 de abril de 2019.

uso que ela faz da longa exposição que, além de recortar um instante da linha do tempo – como coloca Dubois (2012) - recorta uma fatia de tempo estendida, uma vez que a câmera fotográfica permanece com o obturador aberto por longos segundos, capturando um instante prolongado, tendo o rastro como consequência formal registrado pelo aparato fotográfico.

Já quanto ao corte espacial de Dubois (2012), percebe-se no trabalho da artista que muitos elementos do cenário são constantemente recortados, colocados de forma que ficam parcialmente dentro e fora da composição, transmitindo a sensação de existir um “fora de cena”. Além disso, elementos como espelhos e reflexos, portas, janelas, passagens para outros cômodos funcionam como escapes, apontando a existência desse “fora” para além do que se vê “dentro”. É perceptível que Francesca não apenas se fotografa frente a cenários, mas juntamente com os cenários, fazendo deles personagens importantes em sua narrativa. São ambientes desgastados pelo tempo, abandonados e deteriorados em que a singela figura da artista se encontra imiscuída e amalgamada, pois a longa exposição implica em uma liquidez e transparência na figura de seu corpo que faz com que haja a mesclagem de figura e fundo da imagem. Ou seja, a técnica da longa exposição (tempo) permite que corpo e cenário (espaço) sejam mesclados, evidenciando que o corte temporal e o corte espacial sejam compreendidos, de fato, como um corte único e inseparável, como proposto por Dubois (2012).

Diante disso, é possível compreender Francesca Woodman, entre outros artistas contemporâneos, dentro da lógica do pensamento fotográfico, uma vez que a câmera fotográfica possui uma gênese própria, de capturar o que está diante de si através de recursos técnicos inerentes à sua prática, fatiando o tempo e o espaço; e, junto a isso, tais artistas se apropriam desses recursos e enxergam neles a possibilidade criativa de construir suas obras, expressando seus impulsos subjetivos.

2.3. John Coplans

Antes de artista, John Coplans é plural. Além de veterano da Segunda Guerra Mundial, após oito anos servindo o exército, Coplans se voltou ao mundo das artes e atuou como curador, escritor, diretor de museu, crítico de arte, decorador e foi um dos membros fundadores da revista Artforum. Só depois dos 60 anos que iniciou seus experimentos com a fotografia e, mais especificamente, com o autorretrato.

Ao longo de sua carreira como artista-fotógrafo, John Coplans fez uma série de autorretratos em preto e branco, sendo que os protagonistas são as várias partes de seu corpo, exceto a face. Como dito pelo próprio artista, “para remover todas as referências à minha identidade atual, deixo de fora a minha cabeça”¹³ (COPLANS, apud HOPKINSON, tradução nossa). Tal procedimento traz certa generalização do sujeito, como se o corpo retratado pudesse pertencer a qualquer ser humano. Como colocado por Annateresa Fabris (2004, p. 159) “o fotógrafo esquadrinha o próprio corpo em busca não da própria identidade individual, mas de uma figura universal (...)” e com isso, ele “deixa de ser um para tornar-se cem mil por um ato de vontade deliberado” (ibid., 2004, p. 162).

Nas fotos de Coplans, encontram-se pés, mãos, pernas, dorso e costas em diferentes poses e posições, numa infinidade de recortes de um corpo nu e envelhecido, marcado por rugas, pelos e todos e quaisquer elementos pertencentes a ele. Para Barbon:

a desconstrução do indivíduo é levada às últimas consequências, quando este se fragmenta de maneira que sua identidade não pode ser revelada a partir do retrato. O rosto deixa de ser o agente fundamental do retrato para abrir espaço para aqueles que eram coadjuvantes em outrora. (2011, p.1815),

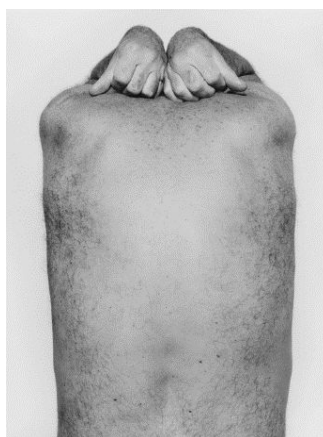
Ao mesmo tempo que Coplans esconde seu rosto, deixa em evidência outras partes que são tidas como íntimas, privadas e pouco exibidas publicamente, como as genitálias, por exemplo. Mais do que evidenciar partes privadas, Coplans deixa explícito um corpo contrário àquele dito como “perfeito” e comumente exaltado pelos meios de comunicação de massa. Fabris (2004, p.159) aponta que o fotógrafo “expunge o que é legitimado pela sociedade para concentrar-se naquilo que deveria suscitar vergonha”, ou seja, um corpo marcado pela idade e repleto de marcas e características comuns de um corpo idoso e masculino.

Coplans recorre a closes e recortes de enquadramento, e escolhe partes específicas de seu corpo que, juntamente com suas poses, criam composições impactantes. A foto abaixo pertence a uma série de retratos que Coplans faz de seu dorso, parte do corpo explorada em diversos ângulos e poses. Por se tratar da parte posterior do corpo, naturalmente oculta-se o rosto e, além disso, o artista consegue apagar por completo toda a sua cabeça por meio da pose e do enquadramento feitos por ele, já que está, provavelmente, com a cabeça abaixo dos braços. Coplans problematiza sua identidade, ao destituir seu corpo de características singulares e, com isso, constrói um dorso universal. Outro aspecto a ser notado é a nitidez presente em todos os seus retratos,

¹³ No original: “To remove all references to my current identity, I leave out my head.”

sendo que o corpo, e as partes fragmentadas dele, estão congelados, paralisados e sem nenhum indício de movimento, — como borrões ou rastros — vistos nas obras de Francesca. Aqui o corpo aparece como uma espécie de monumento, pois a figura densa e volumosa é mais próxima, poeticamente, da escultura que do autorretrato tradicional.

Figura 5 - Back and Hands, 1984



Fonte: The John Coplans Trust¹⁴

Por falar em fragmentação, as figuras 6 e 7 exemplificam a questão do close e do recorte de composição. Na primeira, o assunto principal são as extremidades dos membros do artista, em que seus pés e mãos preenchem todo o quadro da composição. Nota-se uma tensão presente entre mãos e pés, que ao estarem pressionados e arbitrariamente retorcidos, evidenciam ainda mais as marcas rústicas deste corpo: unhas grotescas, pele ressecada, pelos e rugas. A junção entre tensão dos membros, rusticidade do corpo e uma luz dura com sombras marcantes, proporciona à imagem um tom de agressividade e força brutal, mostrando a aridez das obras de Coplans. Na segunda imagem, o recurso do enquadramento é marcante, sendo que o recorte fotográfico cria uma composição que evidencia partes do braço, uma única perna e a lateral do tronco do personagem-artista. Cada parte do corpo aponta para uma direção (seu braço na diagonal, perna na vertical e tronco na horizontal), provocando uma sensação de caos e desarmonia, características também presentes em sua obra, bem como a luz dura e a aridez das formas, como mencionado anteriormente. Ainda nesta imagem, outro aspecto notável é o “fora do quadro” como definido por Dubois (2012, p. 178), ou seja, sabe-se que é uma fotografia de um corpo humano ao, cognitivamente, fazermos uma relação de

¹⁴ Disponível em: < <http://www.johncoplanstrust.org/body-of-work>>. Acesso em 02 de outubro de 2019.

contiguidade com o restante do corpo que se encontra no “espaço off” (p.179), não captado dentro da cena fotográfica. O que está fora do quadro complementa o que está dentro e, mais do que isso, confere ainda mais significado à obra, uma vez que ao deixar partes do corpo recortadas para além da cena, o que fica no quadro ganha ênfase e importância. Portanto, o destaque dos autorretratos de John Coplans se dá pelas partes aleatórias de seu corpo fragmentado e mutilado pelo recorte da câmera fotográfica. No caso desta segunda imagem, o ponto central de atenção fica por conta de seu cotovelo, elemento pouco (ou jamais) visto como personagem central de um autorretrato.

Figura 6 - Hands Holding Feet, 1985



Fonte: The John Coplans Trust¹⁵

Figura 7 - Arm and Leg, No. 2, 2000



Fonte: The John Coplans Trust¹⁶

¹⁵ Disponível em: < <http://www.johncoplanstrust.org/body-of-work>>. Acesso em 02 de outubro de 2019.

¹⁶ Disponível em: <<http://www.johncoplanstrust.org/legs-horizontal>>. Acesso em 02 de outubro de 2019.

Na foto abaixo, o ocultamento da face continua presente tanto pela maneira como o artista direciona seu rosto para baixo, como também pela forma que ele dispõe seu braço em volta da cabeça inteira, como se estivesse se esquivando do olhar do outro e até mesmo se defendendo desse olhar. A maneira como o artista se coloca diante da objetiva continua evidenciando as linhas diagonais geradas pela pose e provocando estranhamento por ter um de seus pés recortados para fora da cena. Por se tratar de um *medium* bidimensional, a fotografia nos faz ter acesso à figura fotografada em plano chapado, não podendo, obviamente, ser visualizadas tanto a profundidade do campo quanto a forma integral das figuras. Ou seja, não se consegue ver através dos planos dimensionais da imagem: o que está ocultado atrás de algum outro elemento, permanecerá invisível. Com isso, ao ser acessada somente por este plano chapado, a figura sem cabeça presente na cena é vista como se realmente assim fosse: a cabeça da figura, que está fora do campo de visão, existe somente na mente do observador. Na imagem-produto em si, enquanto foto, ela foi, de fato, recortada para fora.

Figura 8 - Crouched, 1990



Fonte: The John Coplans Trust¹⁷

Com isso, Coplans continua se excluindo enquanto indivíduo e lançando para o mundo, através de suas fotos, um sujeito “em branco”, pronto para que alguém se identifique com ele ou simplesmente seja cognitivamente impactado pela sua forma. Ao ter as partes de seu corpo (rosto, sua cabeça inteira, restante do tronco, membros, genitálias, etc) arrancadas pelo recorte fotográfico, o artista deixa claro que recorre a este recurso como estratégia essencial de sua intenção criativa.

Com isso, o “corte temporal” de Dubois (2012, p.161) está presente nas obras de John Coplans através do congelamento instantâneo da imagem capturada, ou

¹⁷ Disponível em: < <http://www.johncoplanstrust.org/body-of-work>>. Acesso em 02 de outubro de 2019.

seja, Coplans configura o equipamento fotográfico para que capture a luz de forma rápida, um golpe rápido no tempo, gerando uma imagem paralisada, nítida e sem rastros ou borrões.

Quanto ao “corte espacial” (ibid., 2012, p.161), tem-se duas características que sobressaem em toda a obra de Coplans: o fora do quadro e o vazio do cenário. Coplans fragmenta seu corpo e, ao fazer isso, deixa seus pedaços para fora da cena, como mencionado anteriormente. Este recurso é utilizado tanto para fragmentar seu corpo e tornar um corpo destituído de identidade singular, como também para conferir destaque para o que fica em cena, trazendo à tona novas maneiras de enxergar o que já é conhecido (afinal, mesmo que da forma mais primária, mínima e biológica, todos nós seres humanos temos o mesmo corpo e conhecemos as partes dele). Quanto ao cenário do espaço fotográfico, Coplans praticamente só se fotografa diante um fundo branco e neutro. Não existem outros elementos na cena além do corpo do artista, que muitas vezes preenche todo o quadro da composição. A falta de elementos secundários no cenário contribui para o destaque do corpo-assunto e impede o desvio da atenção de quem observa a obra. Aqui notamos o paradoxo do retrato de identidade, uma vez que nos retratos judiciais e de identidade, como mencionado anteriormente, o fundo neutro e branco também é utilizado a fim de realçar o rosto e a fisionomia do retratado, aqui Coplans também faz uso deste cenário com a mesma intenção, porém, tal estratégia não evidencia sua identidade singular, mas revela um sujeito universal.

Portanto, com base no que foi dito sobre o artista, é evidente que Coplans utiliza o pensamento fotográfico como caminho criativo para transmitir sua mensagem, uma vez que a fotografia fornece ao artista códigos específicos que, ao serem combinados com seus impulsos criativos, geram imagens que carregam signos específicos, somente possíveis através desta técnica. A maneira como Coplans opera o equipamento fotográfico e executa os cortes temporal e espacial no ato fotográfico, aponta que nenhuma outra linguagem, a não ser a fotográfica, proporcionaria a força visual e signica às suas obras.

3. WOODMAN E COPLANS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Diante da análise das obras de ambos os artistas escolhidos como estudo de caso, nota-se pontos de encontro e de afastamento entre eles. Como exemplo, algumas

semelhanças e diferenças entre eles: Francesca Woodman e John Coplans possuem praticamente toda a obra composta por autorretratos monocromáticos em escalas de cinza, através da fotografia como linguagem e ferramenta. Embora ambos utilizem a mesma técnica de captura de luz (a câmera fotográfica), a diferença consiste na maneira como utilizam os recursos deste equipamento e as consequências de suas escolhas. O destino é o mesmo: a problematização da identidade e o corpo como principal assunto e personagem da composição. Porém, a diferença encontra-se no caminho: Woodman abusa da longa exposição, obtendo imagens borradas e ilegíveis, enquanto Coplans captura a luz com um golpe rápido, congelando suas composições para atingir uma nitidez precisa. As imagens de Francesca são carregadas de cenários e demais elementos repletos de significados, ao passo que Coplans exhibe seu corpo completamente nu, diante de um fundo neutro e isento de qualquer elemento compositivo. Para Francesca, o cenário é personagem também, já para Coplans, não existe nada além das partes de seu próprio corpo, preenchendo todo o vazio do espaço fotográfico. Ou seja, a questão principal se encontra no modo de cortar. No ato fotográfico, Woodman e Coplans fatiam o tempo e o espaço de maneiras distintas, porém, com as mesmas ferramentas, dentro de uma mesma lógica de pensamento.

Juventude e velhice; o despertar de uma carreira inicial e o desfecho de uma carreira já extensa; um corpo em desaparecimento e o outro brutalmente explícito. Paradoxos e contradições que, juntos caminham em direção a um mesmo destino. Francesca Woodman e John Coplans trabalham com a mesmo aparato técnico, de maneiras distintas e particulares, a fim de, através de autorretratos, problematizar a identidade como um todo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além de uma imagem estática produto de uma técnica, a fotografia é exposta pela presente pesquisa como um campo amplo de processos práticos e desdobramentos teóricos, entendida como uma verdadeira lógica de pensamento: o Pensamento Fotográfico.

Nele, a técnica da fotografia - a própria câmera ou mesmo todos os demais processos práticos do momento-foto (os cortes, por exemplo), é vista como sendo prática fundamental para a criação de determinados projetos artístico contemporâneos, ou seja,

sendo somente possível a realização de uma determinada obra, através da presença desta técnica.

Com isso, temos o Pensamento Fotográfico como protagonista dos processos criativos de artistas da contemporaneidade como Francesca Woodman e John Coplans, que criam suas obras através da técnica fotográfica. Contudo, a presente pesquisa demonstrou também que tais artistas utilizam a fotografia como um complemento de seus fazeres artísticos e um caminho para alcançar os resultados desejados para expressarem seus propósitos subjetivos, e não como uma finalidade da técnica pela técnica. Tanto é que, como apresentado, a maneira como Woodman e Coplans interagem com o aparato técnico está longe de ser considerada tecnicamente correta pelo viés da fotografia convencional tangente ao âmbito artístico, e nem por isso suas obras se tornam menos fotográficas ou menos artísticas. Pelo contrário, é exatamente o fato de ao utilizar artisticamente o aparato fotográfico que confere o teor poético às obras de ambos os artistas.

Desta forma, é possível afirmar que Woodman e Coplans “trabalham fotograficamente” (DUBOIS, 2012, p.254) através dos usos criativos dos recursos técnicos da câmera fotográfica, atestando que dominam o funcionamento do aparato técnico e utilizam-no a favor de seus desejos criativos, conferindo significado às suas produções. E mesmo que utilizem as mesmas ferramentas e a mesma disponibilidade de recursos técnicos, embora muitas vezes a poética e atributos visuais de suas obras conversem entre si e por diversos motivos se assemelhem, constatamos que ambos os artistas conseguem entregar projetos completamente distintos e de total diferença visual, poética e contextual. Sendo assim, concluímos que o Pensamento Fotográfico é uma estratégia ampla e complexa de ações e reflexões que proporciona um campo fértil para o fazer artístico contemporâneo.

REFERÊNCIAS

BARBON, Lilian. **O autorretrato fotográfico**: encenação, despersonalização e desaparecimento. Publicado no Encontro Nacional de Estudos da Imagem (3. : 2011 : Londrina, PR). Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/autores.htm>>. Acesso em 09 de setembro de 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BERNSTEIN, Ana. Francesca Woodman: Fotografia e performatividade. In: CHIARA, Ana; SANTOS, Marcelo; VASCONCELLOS, Eliane (org.). **Corpos diversos**. Imagens do corpo nas artes, na literatura e no arquivo. Rio de Janeiro: Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2015.

BUTI, Marco (org.), LETYCIA, Anna (org.). **Gravura em metal**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

COSTA, Mario. **Della fotografia senza soggetto**: per una teoria dell'oggetto tecnologico. Genova/Milano: Costa & Nolan, 1997.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. 14ª ed. Campinas: Papirus, 2012.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**. Uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (coleção primeiros passos).

SOARES, Camila Manguiera. **O Pensamento Fotográfico**. Tese (doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016.

TOWNSEND, Chris. **Francesca Woodman**. Londres: Phaidon, 2016.

Sites:

HOPKINSON, Amanda. **John Coplans**. John Coplans Trust. Disponível em: <<http://www.johncoplanstrust.org/biography>>. Acesso em: 07 de out. de 2019.