

FOTOGRAFIA – ENSINAR? APRENDER? ¹

Por Prof^a. Dra. Sílvia Helena Cardoso

RESUMO

Ensina-se fotografia hoje? Aprende-se fotografia hoje? Estas perguntas são a chave para a argumentação acerca do ensinar e também aprender fotografia atualmente. Uma vez que o equipamento fotográfico não é mais o meio exclusivo para “tirar uma foto”, a linguagem fotográfica torna-se a estrutura que direciona o fazer poético. Talvez a poética desta linguagem seja a diferença – o que a faz em desenvolvimento, portanto uma linguagem dinâmica. Não importa mais as regras ortodoxas definidas por fotógrafos consagrados no último século, ao contrário, a sua aproximação e inserção no universo das artes é coautora desta diferença. O *paper* baseia-se na experiência em ensinar/aprender fotografia nos últimos quinze anos em cursos nas áreas de artes e de comunicação, bem como em desenvolver trabalhos fotográficos autorais.

Palavras-chave: fotografia, poética, educação.

ABSTRACT

Are taught photography today? You learn photography today? These questions are the key to the argument about the teach and also learn photography today. Once the photographic equipment is no longer the exclusive means to "take a picture", the photographic language becomes the structure that directs the make poetic. Perhaps the poetic language is the difference - which is in development, therefore a dynamic language. It is not the most orthodox rules defined by photographers enshrined in the last century, on the contrary, his approximation and insertion in the universe of the arts and co-author of this difference. The paper is based on experience to teach/learn photography in the last fifteen years in courses in the areas of arts and communication, as well as to develop photographic work copyright.

Key Words: photography, poetic, education.

¹ Este Paper foi apresentado no XXII CONFAEB Arte/Educação: Corpos em Trânsito (29 de outubro à 02 de novembro de 2012)/ Instituto de Artes/Universidade Estadual Paulista.

Durante quase todo o século XX, o equipamento fotográfico analógico, ou a fotografia processada quimicamente, desde o suporte fílmico, a revelação e a fixação sobre o papel sensível, determinou a concepção da imagem fotográfica. Os elementos de surpresa e acaso permaneceram como chaves para entender a fotografia como uma obra aberta até a revelação da imagem. Os profissionais da área sempre estiveram desejosos deste momento, como um caráter mágico presente no processo e capaz de adjetivar a fotografia e reconhecer a aura que a envolve. Lembrando que Barthes (1984) já escreveu sobre tal diferença e Benjamin (1994) apontou justamente a fotografia como uma reprodução técnica menor no *panteão* das artes visuais.

Simultaneamente, a atitude do fotógrafo sempre existiu no percurso traçado pela ideia preliminar e esboçada num dado projeto imagético. E de certa forma era reconhecida pelos detentores do conhecimento científico na fabricação de todas as etapas de confecção do aparelho fotográfico, à luz de Flusser (1998). Por mais que o fotógrafo desconheça tais passos físicos, óticos e químicos, ele comportou-se como usuário e não como um programador capaz de resolver algum problema de ordem mecânica ou eletrônica.

Nesta reflexão, a questão que se coloca é: esta atitude do profissional da fotografia quando do aparecimento/desenvolvimento da tecnologia digital mudou? É pelo menos de uma outra ordem? O que de fato se sucede com a imagem fotográfica quando os elementos norteadores e seculares – surpresa e acaso – deixam de existir no ofício deste profissional?

Tais questões não só são relevantes para o fotógrafo profissional, mas também para o indivíduo que toma contato com um tipo de confecção de imagem fotográfica que transcende o apenas tirar, ver e enviar fotos, por exemplo, no ambiente virtual. Aqui reside a principal questão desta reflexão: como ensinar o assunto fotográfico quando a própria concepção deste tipo de imagem está neste momento se organizando não só tecnicamente, mas conceitualmente, e

queira teoricamente, porque aquela fotografia problematizada entre os séculos XIX e XX já encontrou as respostas possíveis e aceitáveis, e dão conta de arquivá-la e fechar o capítulo da história deste evento cultural e científico. O estudioso francês Rouillé (2009) recuperou as principais correntes teóricas acerca da fotografia e trouxe a questão da contemporaneidade como chave para entender a fotografia dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. E neste contexto também problematizou sobre a concepção autoral da imagem fotográfica e não mais sobre as tecnologias que a estrutura mecanicamente.

Desde os anos 70 do século passado, a fotografia toma um outro caminho. Não exatamente a imagem fotográfica, mas como os artistas articulam a fotografia com o desenvolvimento de suas obras. Aqui o projeto modernista deixa de ser a única via para o procedimento fotográfico. O fotógrafo Cartier-Bresson (2004), referência máxima na fotografia moderna, continuaria influenciado o trabalho dos fotojornalistas, mas passou a ocupar um lugar longínquo no mundo das artes visuais. A intervenção não só física, mas digital – a manipulação da imagem – é um processo trabalhado criativamente. A pureza fotográfica como caráter primordial e nobre cede lugar para uma imagem fotográfica ficcional, isto é, uma fotografia que acontece em muitos momentos: no ato fotográfico, na manipulação digital, na apropriação de imagens de terceiros, na construção de cenários irreais. A verdade fotográfica – o registro do fato real (se um dia existiu) – não se constitui como tal. A verdade fotográfica é a dimensão da criatividade e repercussão nos espaços das atividades artísticas.

Neste sentido, o ensinar fotografia não é determinado exclusivamente pelo conhecimento do arsenal tecnológico que a imagem fotográfica se estrutura. Ao contrário, o ensinar fotografia depende muito mais das diferentes questões do universo que a cerca do que do ensinamento da técnica que a define. E os resultados também são mais ricos quando do reconhecimento das articulações objetivas e subjetivas que cada um faz e é capaz de empreender. A poética visual a partir da linguagem fotográfica é a chave para entender a fotografia nas

últimas décadas: sai Cartier-Bresson e entram Arbus (1973), Woodman (2012), Sherman (1993) e Calle (2003), para lembrar de algumas fotógrafas/artistas preferidas.

Vale lembrar que a instantaneidade e a habilidade técnica são importantes em algumas áreas e projetos em fotografia, mas não são mais determinantes e avaliadores da boa imagem. Henri Cartier-Bresson (2004) e Manuel Álvarez Bravo (2002) continuarão mestres, mas não são os únicos, porque o momento decisivo não é determinado exclusivamente no ato fotográfico. O *momento decisivo* é estendido agora para outras fases no processo de construção da imagem fotográfica.

Não existe medida, isto é, regras definidas no processo ensino/aprendizagem (termo pouco usual no repertório fotográfico e artístico) que garantam uma assimilação capaz de produzir e reproduzir totalmente os conteúdos trabalhados, sejam técnicos ou teóricos, porque a articulação entre os elementos objetivos e subjetivos não são pré-determinados e/ou garantidos com o trabalho de certos repertórios, ao contrário, a liberdade de opção é a porta para uma produção em artes com espaços para descobertas poéticas.

Nestes últimos quinze anos, tenho lecionado a disciplina de Linguagem Fotográfica em cursos universitários nas áreas de Artes e Comunicação. O conteúdo é introdutório, mas procura inserir o aluno no universo da história da fotografia, desde a câmara obscura até algumas intervenções digitais. É um percurso extenso se considerarmos o desenvolvimento histórico da própria imagem fotográfica. As literaturas específicas são diluídas no interior dos exercícios oferecidos e desenvolvidos durante um semestre.

Artes e Comunicação são dois cursos com abordagens muito distintas. O primeiro procura desenvolver alguma reflexão acerca da imagem fotográfica e da contemporaneidade através de leituras e trabalhos visuais; enquanto o

segundo, busca fazer com que o aluno encontre na fotografia alguma diferença para o trabalho do profissional da comunicação, por exemplo, o da publicidade, uma vez que, o fotógrafo é o último na hierarquia de uma agência de propaganda, é um “fazedor de imagens” que executa o que o diretor de arte determina. É incrível que num mundo como o nosso, onde a fotografia é um instrumento legítimo de poder, o fotógrafo seja visto mais como um técnico do que um profissional criativo capaz de produzir imagens plásticamente complexas com valor artístico e histórico.

O primeiro exercício é realizado com uma lata de leite, o famoso pin-hole (câmera do buraco da agulha), onde o aluno de forma experimental faz um registro de uma imagem a partir da exposição de um pedaço de papel fotográfico sensível à luz. Este exercício tem por objetivo introduzir o estudante no laboratório fotográfico onde trabalhamos na condição de luz vermelha. Surpreendentemente, nunca nenhum aluno passou mal ou se recusou a participar da atividade. Alguns encaram como uma “balada” (no sentido contemporâneo do termo) e por isso acham bastante divertido. Outros são mais sérios e executam o trabalho da melhor forma possível. Contudo, poucos o escolhem como opção profissional.

A partir do registro e revelação de uma imagem com este método rústico, o estudante parte para uma manipulação digital. Neste momento, o aluno recebe informações sobre algumas ferramentas de intervenções. Denominei este exercício por Pin-Hole Arte, uma vez que o indivíduo tem total liberdade de modificar e/ou inserir outros elementos para além da imagem-registro.

Abaixo temos um exemplo da articulação entre conteúdos realizados por Caio Carpinelli, aluno de Artes Visuais:



Pin-Hole original (negativo e posição invertida), 2012.



Pin-Hole positivado, 2012.



Pin-Hole Arte com interferência digital, 2012.
(projeção de luz construída digitalmente no ampliador)

O modelo ocupa o lugar do fotógrafo e ao invés de projetar uma imagem a partir de um negativo registrado anteriormente, ele projeta a própria imagem, só que a fotografia é um registro pin-hole. Existe aqui uma conexão entre a forma de registrar uma imagem e também de projetar uma imagem que não deixa de ser um registro a partir do ampliador e em laboratório fotográfico.

Com este exercício o estudante é conduzido a refletir sobre a concepção de uma imagem e inseri-la no tempo histórico.

Como segundo exercício é proposto uma saída fotográfica em um parque. Contudo, muitos estudantes afirmam não gostar de passear num parque, porque sugere um cenário pouco atraente. A partir desta e outras colocações, comecei a pensar como poderia tornar a saída fotográfica uma forma divertida e pedagogicamente eficaz: através de todos os exemplos dos fotógrafos contemporâneos, estes artistas acabam por construir as suas imagens, a paisagem urbana torna-se um cenário de segundo plano e que pouco interfere no primeiro. O conteúdo de primeiro plano é o que conduz a construção visual (composição, contraste, profundidade de campo, linhas, pontos, textura, por exemplo) e também os personagens centrais (os protagonistas). Passei assim a sugerir que o Parque do Ibirapuera na cidade de São Paulo poderia ser o cenário, mas os elementos cenográficos seriam pesquisados e levados por nós (os alunos). Não só Diane Arbus, mas Ralph Eugene Maetyard (COTTON, 2010), como também Francesca Woodman, fotógrafos americanos, são referências para os processos poéticos.

A partir de um filme/contato, os fotogramas/negativos são selecionados para cópias positivas:



Filme/Contato de Luis Resquim, aluno de Artes Visuais, 2012.

A partir dos fotogramas/negativos editados:



Luis Resquim busca nesta fotografia um olhar diferente a partir de um ângulo pouco usual, o que significa uma liberdade de enquadramento. Não interessa a distorção do modelo, mas a composição diferenciada.



O aluno/fotógrafo procura alguma proximidade entre o modelo e a boneca levada propositalmente para o parque como objeto cenográfico.



O fotógrafo é o autor da ideia da imagem, mas não apertou o propulsor. Coube a outro colega “tirar” a fotografia. Coube ao aluno/fotógrafo pousar para ser fotografado.



A mesa e o conjunto de xícaras são objetos cenográficos. Os alunos/fotógrafos recorrem a outro colega para apertar o propulsor. Mais uma vez os próprios autores da imagem são protagonistas da fotografia.

A artista francesa Sophie Calle aparece como uma referência e o trabalho fotográfico ganha força e causa estranhamento, o que leva a uma reflexão acerca da autoria da imagem e também se é possível certa inversão de papéis: fotógrafo que não fotografa e atua como protagonista da própria imagem – o fotógrafo é o autor da ideia da fotografia.

Mas o Parque do Ibirapuera também aparece como espaço que estimula uma construção fotográfica:



Anderson Wilcke fotografa a colega de sala em cima de uma abertura de ar. A estudante constrói uma personagem a partir da sensação de vento abaixo de seu corpo. Nada é acaso, tudo é construído, a fotografia é ideia, é proposta visual.

2012

O acaso ainda pode existir? Sim, não podemos assassiná-lo, mas é cada vez menor a sua incidência. De todos os filmes fotografados no primeiro semestre de 2012, as imagens compostas espontaneamente foram poucas e dessas um número menor apresenta alguma riqueza plástica, como a fotografia abaixo:



Anderson Wilcke afirmou que estava “mexendo” na câmera quando viu o gato subir no móvel. Não pensou muito e apertou rapidamente o propulsor. Um golpe de sorte. Mesmo com o recurso de fora de foco, a fotografia é forte, incomum, contrastada e tem equilíbrio.

Sintetizando, ensinar e aprender fazem parte da mesma equação. A princípio o educador/artista tem um nível de repertório diferenciado em virtude dos anos de estudos e desenvolvimentos de trabalhos, contudo no processo de informá-los, verifica que o que mais chama atenção no universo das artes visuais é a ausência de fórmulas seguras, isto é, não há nada que determine previamente os resultados das propostas lançadas. O estudante equaciona os conteúdos segundo critérios tanto objetivos quanto subjetivos, e partir daí traça um percurso de descobertas e este processo aponta algumas direções. Desta forma, especificamente em fotografia, cai por terra a lógica do indício apontada por vários teóricos como característica da imagem fotográfica. A marca – o signo fisicamente ligado ao seu referente – não existe mais. O que está em jogo na

contemporaneidade é a habilidade do artista e do estudante/artista executar uma ideia a partir de um referencial visual ou não e moldá-la segundo o seu processo poético.

Referências

- ARBUS, Diane. Diane Arbus: An Aperture Monograph. New York: Aperture Foundation, Inc., 1973.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).
- BRAVO, Manuel Álvarez. La Mirada de Manuel Álvarez Bravo. México: Gráfica, Creatividad y Diseño, 2002.
- CALLE, Sophie. Sophie Calle M'AS – TU VUE. Paris: Éditions du Centre Pompidou/Éditions Xavier Barral, 2003.
- CARTIER-BRESSON, Henry. O imaginário segundo a natureza. Tradução de Renato Aguiar. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SL., 2004.
- COTTON, Charlotte. A Fotografia como Arte Contemporânea. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção arte&fotografia).
- DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Coleção Todas as Artes).
- FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. (Coleção arte&fotografia).
- FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (org.). Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- FRIED, Michael. Why Photography matters as art as never before. New Haven/Londo: Yale University Press, 2010.
- FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a Fotografia – Para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. Cindy Sherman 1975-1993. New York: Rizzoli, 1993.
- ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac: São Paulo, 2009.
- WOODMAN, Francesca. Francesca Woodman. Organização de Corey Keller. São Francisco: Museum of Modern Art, 2012.

Prof^ª. Dra. *Silvia Helena dos Santos Cardoso*

Artista, Antropóloga e Professora Universitária. Doutora em Artes/Instituto de Artes/Unicamp (2011); Mestre em Multimeios/Instituto de Artes/Unicamp (2000); Bacharel em Ciências Sociais/FFLCH/USP (1990), com ênfase em Antropologia Visual. É Professora Dra. no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo/Bacharelado em Artes Visuais, Pintura, Gravura e Escultura.

silvia.cardoso@belasartes.br; silvia20012@uol.com.br; <http://lattes.cnpq.br/9139447923408621>