

The photography in a creation process: the fascination of photographic presentation, the historical correlation between perspective space and photographic space. Exposure of some changes in art's perception and concept from the dawn of photography, the false objectiveness concept of photographic process and possible implications in using this reference.

**Keywords:** perspective, photographic space, print-making.

**abstract**

# Imaginário e representação: alguns apontamentos sobre a fotografia no processo de criação\*

**Maristela  
SALVATORI**

## resumo

A fotografia em um processo de criação: o fascínio da representação fotográfica, o entrelaçamento histórico de espaço perspectivo e espaço fotográfico. Abordagem de algumas mudanças na percepção e concepção da arte a partir do advento da fotografia, da falsa noção de objetividade do processo fotográfico e possíveis implicações do uso deste referencial.

**Palavras-chave:** perspectiva, espaço fotográfico, gravura.

Desde o início dos anos oitenta, quando comecei a realizar gravuras e desenhos, interessei-me pelos ângulos, planos e contrastes que rapidamente podem ser “captados” pelo registro fotográfico. Fiz cursos e experimentei algumas possibilidades da linguagem fotográfica para, enfim, me tornar uma amadora no sentido amplo do termo. Sem utilizar a fotografia propriamente dita como meio de expressão, a linguagem fotográfica sempre esteve presente em minhas criações.

Os elementos que me atraem na fotografia são justamente aqueles que despertam a imaginação e a memória. Na verdade, acredito estar sempre procurando recriar algumas emoções e sensações da infância: como se eu buscasse nas formas que encontro hoje reminiscências, projeções de “paisagens” da ordem do meu imaginário.

Em grande parte de meus trabalhos utilizo imagens fotográficas como ponto de partida: através do desenho me aproprio de aspectos da composição das fotografias – sobretudo do registro da perspectiva, que é recriado primeiro em desenho e posteriormente na chapa metálica.

As referências fotográficas são diversas – fotografias do álbum de família, fotografias alheias, recortes de jornais e fotografias realizadas com fim específico.

As imagens fotográficas como que “congelam” instantes fugidios, servindo como um estímulo, ponto de partida, quase um elemento lúdico – se considerarmos que a imagem retida nestes registros tem o poder de evocar o momento, ativar a memória e a fantasia.

A utilização do referencial fotográfico não é isenta, podemos considerar primeiramente que, além da evocação do imaginário, parte de meu interesse pela fotografia se deve à facilidade de resgatar através dela o ‘registro perspectivo’.

É revelador observar que a busca do ‘registro perspectivo’ perde-se no tempo e que, historicamente, a representação perspectiva linear e a fotografia estão estreitamente ligadas.

Espaço fotográfico e espaço perspectivo linear muitas vezes se confundem. Conforme aponta Arlindo Machado (1984), para Leo Batista Alberti, o idealizador do sistema perspectivo linear, o quadro era uma ‘janela aberta’, um recorte da ‘re-

alidade' infinita. Durante o Renascimento, diversos aparelhos foram desenvolvidos com o objetivo de facilitar a obtenção das imagens em perspectiva, descobrindo-se, então, a câmara escura como o meio mais simples para isso.

Autores como Hubert Damisch (1978) e Walter Benjamin (1985) localizam a origem da fotografia na necessidade de um registro mais ágil das imagens obtidas na câmara escura. Pode-se colocar, então, que a invenção da fotografia correspondeu ao desejo de reprodução do real, tendo sido uma decorrência da necessidade do registro da perspectiva linear - sistema de representação elaborado no Renascimento e considerado, então, como o mais fiel à realidade.

Segundo Edmond Couchot (1998, p. 22 e 23), a 'aventura da automatização' da representação começou um pouco antes do 'véu' (ou grade) de Alberti. O dispositivo criado por Leo Battista Alberti, uma grade sobre uma seda fina, o "*intersecteur*", se apresentava como um instrumento simples pra facilitar a tarefa do pintor, no objetivo de obter as "'medidas' – com precisão de contornos"<sup>1</sup> – dos objetos a representar na superfície do quadro. Em 1435, Alberti descreve "um método analítico e construtivo original: a perspectiva de projeção central" (ALBERTI Apud COUCHOT, 1998, p. 21-22).

Edmond Couchot comenta:

A perspectiva traz duas mudanças fundamentais na maneira de representar o mundo numa superfície bidimensional. A primeira diz respeito ao sistema de projeção. Mesmo que a imagem continue sendo a projeção sobre um plano de uma realidade que se estende em três dimensões, esta projeção é de agora em diante imperativamente submetida a um *centro organizador* rigorosamente definido e que se confunde com o olho. A segunda é a introdução de um certo *automatismo* sem comparação com os procedimentos anteriores, liberando ainda parcialmente mas consideravelmente o olho e a mão do pintor (COUCHOT, 1998, p. 22).

É oportuno considerar que, estando há muito tempo assimilados, os recursos da linguagem fotográfica são agora correntes. E, em nossos dias, somos tão saturados de imagens que nem sempre lembramos das origens das formas de representação que utilizamos. O mesmo autor ainda coloca que foi

decisivo o momento “onde aparece, dentro das técnicas figurativas, os automatismos particularmente complexos – (como os) da fotografia – que, estando inseridos na série de automatismos geométricos e óticos da perspectiva, inaugura uma nova era da imagem” (COUCHOT, 1998, p. 10).

O advento da fotografia, apesar de inicialmente ter buscado reproduzir a noção de espaço vigente, oportunizou grandes mudanças na percepção e concepção da arte. Segundo Anateresa Fabris, seu caráter de instantâneo trouxe à arte, no século XIX, a imediatez, a fragmentação e a espontaneidade. A fotografia proporcionou “uma nova percepção da natureza em seus aspectos cambiantes e fugidios” (FABRIS, 1991, p. 183).

Este novo olhar oportunizou a exploração gradual de recursos identificados com a linguagem fotográfica: o corte da imagem (a captação do instante, o acaso, a fragmentação), o registro do movimento, a nitidez em todo campo de visão, a distorção perspectiva dos grandes planos, a iluminação elaborada (o alto contraste, a utilização de filtros), entre outros.

Conforme Fabris, Degas foi um dos artistas que, francamente, tirou partido dos recursos plásticos da fotografia: disposição casual, “composições descentralizadas [...], contornos sintéticos, cortes ousados, angulações oblíquas...”, também aproveitando “...a deformação do primeiro plano”. Em imagens como as da série ‘Bailarinas’, Degas demonstra conhecer as imagens seqüenciadas de Muybridge” (FABRIS, 1991, p. 194 e 196).

Degas, um apaixonado confesso pela fotografia, não escondeu este referencial e logrou transformações criativas muito bem sucedidas, mas antes e depois dele muitos outros artistas tiraram partido da fotografia, embora vários tenham ocultado o fato.

Cortes espaciais comuns à fotografia aparecem com frequência na produção plástica da época e posteriormente. É interessante ressaltar que o corte contém a idéia da presença virtual da continuação. Segundo Philippe Dubois, diferentemente do espaço pictórico (que é ‘construído’ em um espaço ‘vazio’), o espaço fotográfico é próprio da subtração e seleção de um espaço ‘cheio’, infinito. Sendo sempre parcial, este espaço implica em um ‘resto’, ou resíduo que, fora do visível na

fotografia, teria presença virtual na imagem (DUBOIS, 1986, p. 157-60).

Finalmente, e sem ignorar que o advento da fotografia digital tende a abalar algumas convicções, é importante pontuar a falsa noção da 'objetividade' do processo fotográfico.

Se a aventura da fotografia foi iniciada com a tentativa de reter, de fixar, as imagens obtidas na câmara escura, o registro mecânico, que se realiza na imagem fotográfica, oculta alto grau de arbitrariedade. Conforme comenta Hubert Damisch,

Os princípios construtivos da câmara fotográfica - e da câmara escura antes disto - foram ajustados para uma noção convencional de espaço e objetividade cujo desenvolvimento precedeu a invenção da fotografia, e aos quais a grande maioria dos fotógrafos apenas correspondeu. A lente mesmo, que foi cuidadosamente corrigida nas 'distorções' e ajustada nos 'erros', é pouco objetiva como parece (DAMISCH, 1978, p. 71).

A imagem fotográfica apresenta um tal fascínio que parece nos fazer esquecer que além das múltiplas possibilidades e escolhas do fotógrafo, pode sofrer manipulações em todas as etapas do processo.

Para Rosalind Krauss, a qualidade de "transferência" do mundo natural que se imprime sobre a emulsão fotográfica e em consequência sobre a prova fotográfica "ou de vestígio dá a foto seu status de documentário, sua verdade inegável" (1993, p. 80). A autora reitera as colocações de Roland Barthes, argumentando que a "condição de *ter estado* / satisfaz a questão da autenticidade do *documento*". Segundo Barthes,

O tipo de consciência nela implícita é realmente sem precedentes; a fotografia instaura, na verdade, não uma consciência do *estar aqui* do objeto (o que qualquer cópia poderia fazer), mas a consciência do *ter estado* aqui. Trata-se, pois, de uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior, na fotografia há uma junção ilógica *entre o aqui e o antigamente*. É, pois, ao nível dessa mensagem denotada, ou mensagem sem código, que se pode compreender plenamente a *irrealidade real* da fotografia; sua irrealidade é a irrealidade do *aqui*, pois a fotografia nunca é vivida como uma ilusão, não é absolutamente uma *presença*, e é necessário aceitar o caráter mágico da imagem

fotográfica; sua realidade é a de *ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecedora do *isto aconteceu assim*: temos, então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos protegidos (BARTHES, 1990, p. 36).

Como criadora, não ignoro o forte poder de sedução e credibilidade da imagem fotográfica, que remete ao referente e à (falsa) noção de objetividade do registro 'mecânico'. O fato de partir de imagens fotográficas traz peculiaridades.

Destaco as pertinentes colocações de Jean-Pierre Seris, quando afirma que a técnica pode ser fermento, motor, aposta, fator de instabilidade, irreversibilidade e de imprevisibilidade. Segundo o autor:

Demasiadamente habituados a reduzi-la a meio, esquecemos que ela é antes de tudo geradora ou produtora de efeitos, próximos e sobretudo distantes, esperados e sobretudo inesperados, que ela não parece conhecer os fins (os fins que orientam os meios) nem o fim (como prazo final de um processo temporal) (SERIS, 1994, p. 44).

É inegável a influência da linguagem fotográfica quando utilizo "cortes" fotográficos, por exemplo, cortes que resultam na sensação de continuidade fora do retângulo apresentado e também criam "janelas" para o olhar. E, tendo a imagem fotográfica estas fortes conotações de veracidade, penso que estas gravuras parecem jogar com as noções de real e imaginário.

No momento em que recrio estes "espaços perspectivados", reduzo e simplifico elementos, obtendo, assim, linhas de certa forma bastante toscas, mas freqüentemente utilizo maiores sutilezas no tratamento da luz – com um certo resgate de elementos formais comuns à fotografia, como o grão da água-tinta, que dá as tonalidades do claro e escuro – e remetem à linguagem fotográfica. E o olho ("bem") educado corrige as distorções da composição (da perspectiva).

Ao observarmos o desenvolvimento do processo de criação de algumas imagens, como da gravura Cais do Porto XXXIV, da série Cais do Porto, é possível verificar certas mudanças operadas em relação à imagem de referência. Em seus primeiros

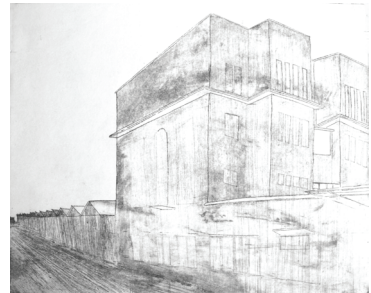
estágios (ver Prova de Estado II) já apresenta a marca de uma produção fundada no desenho, um desenho que é quase um esboço, com economia de formas nas linhas tortas e imprecisas, obtidas pelas técnicas de água-forte e rebaixamento. Já em estágios posteriores (ver Prova de Estado IV) o tratamento das nuances tonais, obtido através do recurso da água-tinta de grão, resgata parcialmente aspectos formais da fotografia de referência. A imagem modifica de forma visceral até o estado final, criando um corpo bastante diferenciado da imagem

inicial, sem deixar de remeter à uma "idéia" de porto que credito estar no meu imaginário.



(MS)

Fotografia analogia, a cores, utilizada como referência para a gravura Cais do Porto XXXIV

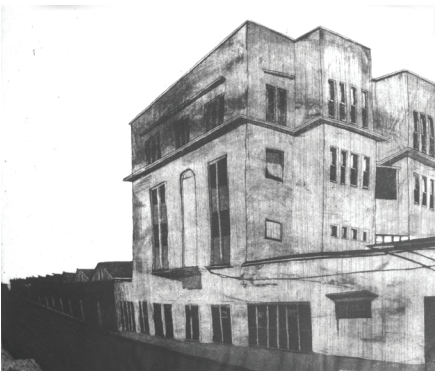


Prova de Estado II, Cais do

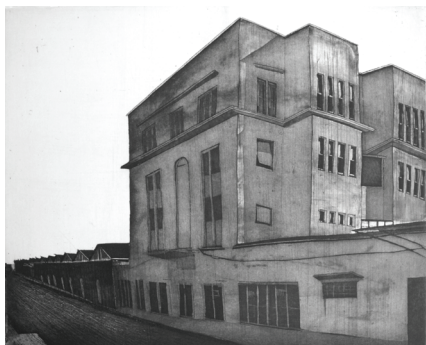
Por-

t o

XXXIV (MS)







Prova de Estado IV,  
Cais do Porto XXXIV (MS)

Maristela Salvatori,  
Cais do Porto XXXIV, gra-  
vura em metal, 32,5 x 40

cm, 1999.

Percebo minhas gravuras como imagens em mutação, ambíguas, que remetem a um tempo construído pela experiência criadora, de traços de memória, reaparições. Como se eu tentasse 'gravar' o que, segundo Freud, poderia "completar e assegurar" a função da memória, servindo para fixar e "arrumar" a "lembança" e, desta forma, assegurar "que ela permaneça intacta, logo, que escape às deformações que poderiam ser sofridas" na memória (FREUD, 1992, p. 139).

## Notas

\*Relato parcial de pesquisa empreendida a partir da elaboração da tese de doutorado defendida junto à Université de Paris I, em 2002.

1. Citações – diretas ou indiretas – extraídas de obras publicadas em língua estrangeira foram traduzidas por min.

## Referências

BARTHES, Roland. *O bvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: FERNANDES, Florestan (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

COUCHOT, Edmond. *La technologique dans lart*. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.

DAMISCH, Hubert. Five notes for a phenomenology of the photographic image. *October*. New York, n. 5, p. 70-2, Summer 1978.

DUBOIS, Philippe. *El acto fotogrífico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia. Usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991.

FREUD, Sigmund. *uvres compltes*. Volume XVII, Paris: PUF, 1992.

KRAUSS, Rosalind. *Loriginalit de lavant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

MACHADO, Arlindo. *A iluso especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SERIS, Jean-Pierre. *La technique*. Paris: PUF, 1994.

---

### **Maristela Salvatori**

Doutora em Artes Plásticas e Ciências da Arte - Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne), professora adjunta da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, Porto Alegre e Curitiba e pesquisa questões relacionados a arte con-