

O PARADOXO ENTRE CRIAÇÃO E CIRCULAÇÃO NOS TRABALHOS FOTOGRÁFICOS COM PROCESSOS ARTESANAIS

THE PARADOX BETWEEN CREATION AND CIRCULATION IN
PHOTOGRAPHIC WORKS WITH ARTISANAL PROCESSES

Edson do Prado Pftutzenreuter

PPG Artes Visuais, Instituto de Artes Unicamp

Daniela Corrêa da Silva Pinheiro

Mestranda em Artes Visuais, UNICAMP/SP

Resumo: Este artigo reflete sobre o processo de criação e circulação nos trabalhos fotográficos que exploram os processos artesanais de fotografia, tais como o cianótipo e o dusting on, que têm uma materialidade própria permitindo a participação do artista em todas as etapas de criação. Por outro lado, na dinâmica atual do circuito artístico essas obras precisam ser digitalizadas para circularem no meio digital e participar de alguns editais, concursos, festivais de fotografias, publicações em revistas ou nas mídias sociais. Assim, um trabalho que é caracterizado pela materialidade precisa ser transformado em arquivo digital apresentando uma situação totalmente diferente daquela na qual os trabalhos são produzidos. Como acreditamos que a obra não pode ser pensada fora de sua circulação, propomos analisar casos específicos de uma fotógrafa que desenvolve seu Mestrado na área de impressão fotográfica por contato e que assinará o artigo como coautora.

Palavras-chave: fotografia, processo criativo; cianótipo; circulação das obras de arte; dusting on.

Abstract: *This article is about the creative process and circulation in photography that explore its artisanal processes, such as: cyanotype and dusting on, which have their own materiality; allowing the artist's participation in their stages. On the other hand, in the current dynamics of the artistic circuit; these works need to be digitized in order to circulate in digital medium and take part in some edictations, contests, photographic festivals, magazine or social media publications. Thus, a work that is characterized by materiality needs to be changed into a digital file; showing a totally different situation from the one in which the works have been produced. As we believe that the work cannot be thought out of its circulation, we propose to analyze a specific photographer's case who develops her Masters research in the photographic printing by contact area and signs this as co-author.*

Keywords: Photography, creative process, cyanotype, circulation of works of art, dusting on.

Contexto da discussão

Este artigo está relacionado com a pesquisa de Mestrado em desenvolvimento no programa de pós-graduação em <Omitido para avaliação cega>, na linha de poéticas visuais e processos de criação. A pesquisa chamada *Areias do Tempo* parte das memórias afetivas da coautora registros fotográficos digitais realizadas por ela das figueiras centenárias da praia do Laranjal, na cidade de Pelotas, no estado do Rio Grande do Sul, lugar de onde a pesquisadora nasceu e cresceu. A pesquisa está voltada para a produção e reflexão relacionada à artesanania da impressão fotossensível da cianotipia, técnica que remonta aos primórdios da fotografia. Com esse processo pretende-se ressignificar os registros fotográficos digitais realizados das referidas figueiras, fazendo emergir novos discursos visuais por meio do contato com a materialidade, de intervenções e desdobramentos com esse processo de impressão por contato. O cianótipo exige o contato tátil com a matéria: “Entre a mão e a ferramenta começa uma amizade que não terá fim. Uma comunica à outra seu calor vivo e a molda perpetuamente” (FOCILLON, 2012, p.14).

A fotografia ocorria no Laranjal e a escrita em São Paulo. Nesse fluxo foi percebido que com as figueiras existia um outro tempo de sentir, levando à escolha poética do cianótipo. Esse processo possibilita um outro tempo, no contato das mãos com os materiais. Um respiro frente ao mundo contemporâneo acelerado de imagens por todos os lados, através das telas digitais dos computadores, celulares.

Os processos de impressão fotográfica por contato vêm humanizar a relação com estes registros mecanizados, permitindo, no longo tempo de artesanania exigido pela impressão, a apreensão desta imagem pelo tato e pelo

gesto, para além da visão – proporcionando a dilatação do instante fotográfico abordado durante este ciclo (MINAMI, 2018, p.27).

Assim, a pesquisa *Areias do Tempo* requer uma velocidade mais lenta nas produções das imagens, uma pausa para digerir o processo de criação. Tudo isso é observado na obra final, quando se olha atentamente a imagem, percebendo a artesanania envolvida na criação, como por exemplo as marcas do gesto das mãos no papel pelo traço do pincel, junto a emulsão fotossensível. Além disso, o cianótipo possibilita participar da passagem e da mutação do tempo em cada etapa de criação, percebendo que a fotografia é um “organismo vivo”; como diz BARTHES (1984), como a vida, que muda, transmuta, transforma-se.

A fotografia como um ser mutável e vivo é percebida em cada etapa de criação nesta pesquisa junto ao processo da cianotipia: desde a preparação dos químicos transformando-se os pós coloridos férricos em emulsão fotossensível, a emulsão de um amarelo fosforescente na superfície do papel modificando-se com a luz do sol para um azul, até a revelação na água e o mergulho em uma bandeja com erva-mate, transformando o azul em outra cor por tonalização ou viragem.

O trabalho que vai se formando na pesquisa *Areias do tempo* é a soma de todas as marcas, impressões da feitura, rastros de memórias, caminhos, descaminhos de diferentes justaposições, conferindo um aspecto tridimensional a uma superfície bidimensional. Camadas vistas como movimentos, erros, desacertos, ressignificando a imagem, a cada interferência.

As etapas da criação nesta pesquisa, passam por diferentes momentos com o trabalho em meios digitais e artesanais: a captura com a máquina digital, a fotografia trabalhada no softwa-

re de edição Photoshop® e transformada em negativo, a impressão por foto contato com o cianótipo e a fotografia recapturada novamente para o mundo virtual para circular em exposições, ou nas mídias sociais, ou em publicações de revistas.

Esse trabalho se alterna entre a virtualidade digital e a artesanaria material, fazendo com que a pesquisa ocorra na coexistência dos tempos, com procedimentos que vão provocar as múltiplas temporalidades. Estes atravessamentos potencializam questões poéticas e conceituais, durante o processo criativo.

Nesse processo, o entendimento da pesquisa em artes encontra sua expressão em Jean Lancri; uma vez que ele diz que a pesquisa em artes visuais implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria.

Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho. Mas que a palavra entre, aqui, absolutamente não nos iluda, pois, para nosso pesquisador, se trata de operar no constante vaivém entre esses diferentes registros. (...)

O ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na prática plástica ou artística do estudante, com o questionamento que ela contém e as problemáticas que ela suscita (LANCRI, 2002, p. 19).

Para esse autor a pesquisa em artes inicia na prática artística, desenvolve-se num processo que trafega entre o conceitual e o sensível e apresenta como resultado uma produção que se insere no universo das artes e uma produção textual, fundamentalmente teórica, conceitual e reflexiva, mas que não pretende rivalizar com a arte enquanto forma de conhecimento. Como bem disse Vieira, "... a arte é um tipo de conhecimento e todas as formas de conhecimento têm

como direção a sobrevivência da espécie humana" (VIEIRA, 2009, p. 2).

Esta produção textual pode orientar caminhos para a fruição da obra, sem impor nenhum, pois assim eliminaria a polissemia característica das manifestações artísticas. Assim o texto será sempre incompleto perante a obra, como nos diz Basbaum (2007, p. 5):

por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas o que as sucessões da sintaxe definem.

No entrecruzamento do trabalho visual e reflexivo que parte da prática artística foi escolhida a relação com a matéria estimulada pelo potencial criador como elemento que conduz a pesquisa e que identifica as abordagens metodológicas. Essa relação com a matéria é um fazer constantemente. O formar como fazer, inventando os modos de fazer como diz Pareyson (1993):

(...) seja qual for a obra a se fazvieiro, o modo de faze-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita. E para descobrir e encontrar como fazer a obra, é necessário proceder por tentativas (...) (PAREYSON, 1993, p.61).

Areias do tempo vai se construindo pouco a pouco, a partir de um caminho confidenciado pela matéria, no contato direto com ela; entre o ir e vir pela paisagem, entre as leituras, pensamentos e a escrita. Vestígios do tempo, uma ideia intermediária, daquilo que está em transi-



Ptilota plumosa.

Figura 1: Ptilota plumosa, Anna Atkins (1853) Disponível em: <<http://digitalcollections.nypl.org/items/cce8d190-0743-0135-f668-00df15e829a0>>

ção, ou em busca de uma transformação, o pensamento para direcionar a criação e vice-versa.

Cianotipia

Os trabalhos que serão comentados neste artigo estão relacionados aos procedimentos que remontam aos primórdios da fotografia, incorporando técnicas artesanais em suas obras como parte integrante de sua poética e conceito.

Um dos processos é a cianotipia, técnica fotográfica inventada em 1842 pelo matemático, astrônomo e químico inglês Sir John Herschel (1792 - 1871). Seu processo era diferente dos empregados por Daguerre e Talbot, já que o cianótipo, não se baseia nos sais de prata, mas na sensibilidade à luz ultravioleta de determinados sais de ferro. A impressão acontece por fotocontato, quando se emulsiona na superfície e colocam-se objetos ou negativos para expor em luz artificial ultravioleta ou mesmo no sol. Herschel fez experimentos com registro de espécie de plantas e flores e realizou trabalhos impressos sobre vidro, papel além de conduzir diversas outras investigações fotoquímicas. O processo envolve emulsionar papéis com a solução de ferriciano de potássio e citrato de ferro amoniacal que quando expostos à luz sob um negativo e após a lavagem, apresenta uma imagem de cor azul cian, positivada.

Comercialmente a cianotipia era usada para copiar desenhos e diagramas. O processo era utilizado por engenheiros até o século XX como um processo simples e de baixo custo para produzir cópias de projetos conhecidos como *blue-prints*.

Em 1843 a botânica Anna Atkins passou a utilizar o cianótipo em fotografia, utilizando algas secas achatadas como negativos, posicionando-se em folhas de papel fotossensível sob a luz do sol. Lançando, o que é considerado um dos

primeiros livros realizado com processos fotográficos: *British Algae - Cyanotype Impressions (1843 - 1853)*.

Dusting on

O *dusting on* é um processo que envolve a complexa preparação manual de todos os produtos químicos, onde a revelação é feita a seco com pigmento mineral em uma superfície que pode ser vidro, porcelana, cerâmica ou metal. Nesse processo uma imagem em positivo é necessário para transferir a imagem à superfície.

Beth Lee, fotógrafa que pesquisa os processos fotográficos históricos comenta em seu blog (LEE, 2014) que o *dusting on* é uma técnica histórica que tem um misto de pesquisas de vários autores em diversas épocas, começando desde 1700 com pesquisas em relações aos cromatos, até pesquisas em 1839 sobre a sensibilidade do diacromato de potássio à luz, chegando em 1858 com pesquisas com diacromato de amônio e açúcar que posteriormente se utiliza para transferência em superfície como cerâmicas.

Pouco mais se sabe sobre o *dusting on*. Existem experiências com fórmulas descritas nos livros de referências para o estudo de processos fotográficos, como *The Book of photographic alternative processes* de Christopher James e *Alternative photographic processes* de Kent Wade. Kenji Ota, em uma entrevista (PINHEIRO, 2014) afirma que a única coisa que se sabe é que o *dusting on* era utilizado em ocasiões fúnebres, para reproduzir o rosto do falecido na lápide, tendo como suporte a porcelana.

Retomada dos processos artesanais

Diante dos procedimentos artesanais de fotografia citados anteriormente, é possível perceber que a fotografia é um campo experimental capaz de produzir novos discursos visuais através de sua materialidade específica, além disso

esses processos podem ser contextualizados dentro de um campo fotográfico expandido – experimental, cuja principal característica seria desafiar os paradigmas imposto pelo signo fotográfico tradicional.

Tanto o cianótipo como o *dusting on* permitem a participação do autor em todas as etapas de criação, resultando em uma linguagem visual que o fotógrafo produz “de acordo com suas próprias regras, cria novos seres, gera experiências visuais, constrói” (MONFORTE, 1997, p.12).

Segundo Rouillé (2009), a intervenção direta da mão do fotógrafo na matéria e o retorno às práticas artesanais de fotografia são vistos pelo fotógrafo como um respiro frente a uma profissão submetida às duras leis do mercado, da rentabilidade e do lucro. Para Flusser (2002), este fotógrafo trabalha não como um operador do aparelho fotográfico, mas além dos seus limites, inventando o seu processo e não cumprindo um programa prévio, ao introduzir novos materiais e procedimentos na produção fotográfica.

Nos processos artesanais de fotografia que estamos abordando existem sempre maneiras de criar; alterando a concentração dos componentes químicos ou a ordem das etapas constitutivas do fazer. O que importa nesta maneira de pensar a fotografia são os contextos de produção e intervenções durante todo o processo criativo. Acreditamos em uma fotografia que coloca ênfase no fazer e incorpora as etapas processuais de sua produção; uma fotografia experimental, contaminada, híbrida, criativa, expandida, entre outras tantas denominações, enfatizando a importância dos processos de criação¹; uma fotografia na qual deve ser consi-

derada todos os tipos possíveis de manipulação e interferência na imagem e vários autores vêm ao encontro dessa afirmação.

Segundo Fernandes Jr (2006), a fotografia expandida se liberta das amarras do fazer fotográfico tradicional, deixando de ser documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos e espaços, onde é realizado o processo de criação, não se podendo ignorar o fotógrafo e o seu olhar subjetivo.

A idéia desses pensadores é reforçada com Charlotte Cotton (2013, p. 219), ao comentar que a fotografia artística contemporânea tornou-se não tanto a aplicação de uma tecnologia visual preexistente quanto uma iniciativa que envolve escolhas a cada passo do processo, esse fato se encontra “nitidamente ligado a uma decisão de valorização da materialidade e da qualidade objetiva desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia nos idos do início do século XIX”.

Andréa Brächer (2015) pontua que é no final da década de 90, e nos anos 2000 em diante que se popularizam os cursos, surgem exposições, cunham-se termos para designar a produção de obras artísticas que empregam processos fotográficos históricos como cianótipo, marrom vandycke, daguerreótipos, ambrótipos, tintypes, goma bicromatada, papel salgado entre outros no Brasil e exterior.

Apesar disso é importante lembrar que na década de 50 o MoMa adquiriu um gigantesco fotograma de corpo inteiro feito em cianotipia por Robert Rauschenberg. Além disso, a revista *Life*, nos anos cinquenta publica uma série dos trabalhos de Rauschenberg produzidos junto a sua companheira Susan Weil, explorando a técnica de cianotipia.

Muitos artistas e fotógrafos na contemporaneidade ressignificam os processos históricos de fotografia com reflexões que passam pela

1 Ver * FERNANDES, JR, Rubens. A fotografia expandida. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002). MULLER-POHLE, Andréas. Information Strategies. *European photography*, v6, n.1, 1985. CHIARELLI, Tadeu. *A arte internacional brasileira*. 2 ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.



Figura 2: Kenji Ota, Vandyke sobre Cianótipo sobre papel artesanal de algodão, de 1996.

história do meio, o seu papel na contemporaneidade, o alongamento da imagem fotográfica, a mutação da imagem, instabilidade, “erros”, contaminações, metamorfose material, “além de um recurso de expressão artística, a utilização dos processos fotográficos históricos está ligada a uma crítica à sociedade contemporânea e ao desenvolvimento tecnológico da fotografia” (BRÄCHER, 2015 p.74).

Sobre a exposição “*The image wrought: historical photographic approaches in the digital age*”, ocorrida no Ranson Center Galleria, na Universidade do Texas, EUA; Marnin Young (2006) comenta que o atual interesse pelos processos alternativos de fotografia vem do movimento de contracultura do fim dos anos 60, com interesse por alguns fotógrafos por produzir uma fotografia com uma estética do feito a mão: “Sua reflexão sobre a produção recente americana e histórica, pontua a questão do tempo – a rapidez e o imediatismo na obtenção de imagens – oposto ao que os processos fotográficos exploram” (BRÄCHER, 2015 p. 78).

Esse tempo “alongado” que os processos fotográficos proporcionam, segundo a artista Rosângela Rennó, geram conversas, reflexões e análises sobre a imagem fotográfica “o tempo alongado de que fala a artista é o oposto do instantâneo – modelo de paradigma que vivemos na contemporaneidade” (id. ibid. p. 78).

Em seu trabalho *Desenho fotogênico – Homenagem a Fox Talbot*, Rosângela Rennó desenvolve uma obra utilizando-se do cianótipo. Este trabalho foi desenvolvido em colaboração com

os alunos do workshop realizado na década de 90 na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage no Rio de Janeiro e é constituído de duas imagens de grande proporção em cianotipia, corpos humanos inteiros foram impressos na imagem por contato na superfície, além de espécies botânicas, provocando um processamento trabalhoso e cuidadoso feito por várias mãos. A obra esteve na fachada do prédio, durante a sua exibição. Para Rennó conhecer os processos alternativos de fotografia como o cianótipo serve como ferramenta para compreender a amplitude do universo fotográfico; uma reflexão sobre a história, os usos e funções da fotografia. Procurou através dos processos fotográficos históricos como o cianótipo e vandyke explorar e aprofundar questões processuais relacionados à materialidade da imagem fotográfica. Do ponto de vista do artista; a instabilidade do processo acentua a sua materialidade. As ocorrências aleatórias como manchas, variações tonais, apagamentos da imagem, são características do processo a ser explorado: “a processualidade, a serenpicidade, a irrepitibilidade, a instabilidade e uma certa incontrabilidade são palavras chaves para entender o trabalho de Kenji Ota em *Derivações*” (BRÄCHER, 2012, p.74).

O meio matérico e sua divulgação em meio digital

Analisaremos a seguir trabalhos que exploram os processos do cianótipo e *dusting on* realizados pela mestrandia, coautora deste artigo, expondo os diferentes meios. Um dos trabalhos



é realizado pelo processo *dusting on* chamado *Tasogare* e os outro pelo processo de cianotipia: *O silêncio dos lugares*.

Tasogare faz parte do seu trabalho de conclusão do curso de Bacharelado de Fotografia no SENAC. A pesquisa prioriza o processo de criação e a experiência vivida ao acompanhar a manifestação cultural japonesa como o *butô*. O trabalho procura abrir espaços para outros diálogos com a fotografia, expandindo o registro documental inicial, em busca de uma poética visual por meio da artesanania junto ao processo *dusting on*.

O corpo que dança *butô* é um corpo em um processo inacabado; que nos leva a navegar em outra temporalidade, em outras formas de vida, ao expor invisibilidades e fragilidades através de sua sombra, o que podemos ver no trabalho da dançarina de *butô* Emilie Sugai².

No início do trabalho <Omitido para avaliação cega>, gravou e fotografou o corpo da dançarina de *butô*, depois de algum tempo a fotógrafa percebeu que deveria trabalhar essas imagens com o *dusting on* (Figura 3), não somente em

função dos contrastes entre o branco e o preto, mas principalmente, pela experiência de desaceleração dos gestos, que pode ser relacionado ao *butô*.

O processo artesanal escolhido exige persistência e calma, um movimento mínimo, como no *butô*. O *dusting on* chama a atenção pela sua organicidade, instabilidade e principalmente por exigir um envolvimento manual implicando a vivência com a matéria no laboratório fotográfico.

Foram inúmeros dias em contato com os materiais e as imagens em um processo que estimula um sentido óptico - tátil. Pode-se dizer que o preparo é uma alquimia; a preparação da emulsão passa por recortes das gelatinas, com água destilada, mel e diacromato de amônio. A cada ida ao laboratório; uma nova preparação da emulsão, um corpo em permanente processo e a impermanência a todo instante.

No começo do trabalho buscava-se uma representação perfeita das imagens nos vidros, mas as primeiras imagens ficaram com marcas dos gestos da fotógrafa. Isso a incomodou, mas ao longo do processo sua poética foi composta com aquilo que inicialmente havia intrigado: a transferência para a superfície do vidro, as marcas, um desfazer das camadas do corpo da dançarina de *butô*, e de certa forma também do corpo da fotógrafa.

Este trabalho foi finalizado no ano de 2014 e exposto pela primeira vez na apresentação no

Figura 3: Durante o processo criativo com o *dusting on*: preparação da emulsão fotossensível.

2 Emilie Sugai – Emilie Sugai, dançarina de *butô*, performer, desenvolve uma linguagem própria e singular, em criações solas e em grupos, fruto de suas inquietações artísticas e de vida, geradas das influências recebidas de seu mestre Takao Kusuno no período de 1991 a 2001, das pesquisas relacionadas às memórias do corpo, da ancestralidade e de colaborações com artistas da dança, teatro, cinema e da videoarte. Disponível em: <<http://emiliesugai.com.br/>>. Acesso em: 23/5/2018.



Figura 4: Instalação fotográfica Tasogare, 2014.

laboratório de fotografia do SENAC/SP. O trabalho final transformou-se em uma instalação fotográfica medindo, 2,5m x 20cm x 20cm, no suporte do vidro (Figura 4).

Para fazer com que este trabalho circulasse em diversos meios, cada imagem foi fotografada e editada no software de edição Photoshop, pois muitos editais, festivais de fotografia, revistas solicitaram as imagens em arquivo digital. As primeiras imagens editadas não tiveram um resultado em consonância com as imagens originais do trabalho; pois não mostravam as marcas na superfície da imagem, o que fez com que o texto conceitual e a poética do trabalho não caminhassem juntos. A primeira experiência positiva de circulação do trabalho aconteceu em 2017, com a publicação na revista de fotografia OLD³ (Figura 5). As imagens em *dusting on* digitais foram acompanhadas de uma entrevista sobre o processo de criação do trabalho.

Em julho de 2017 <Omitido para avaliação cega> foi selecionada para participar do festival de fotografia *Interfoto Itu*, uma das imagens do trabalho *Tasogare* fez parte da exposição: “*Do outro lado*” que aconteceu na Fábrica São Luiz na cidade de Itu (Figura 6). Neste caso, a imagem

foi entregue em digital por e-mail e impressa pelo festival em *fine art*.

Estas experiências trazem questões: Como essa imagem digital é recebida pelo público? O que essa imagem em *fine art* perde, ou ganha, em relação a imagem no suporte do vidro?

Tasogare também foi selecionado para ser exposto no Arte Londrina 6 (Figura 7), no espaço da Divisão de Artes Plásticas da Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina - PR, ficando em cartaz a exposição do dia 29 de março até o dia 17 de maio de 2018. A instalação foi reduzida para o tamanho de 1,72m de 20cm x 20cm.

“*O Silêncio dos Lugares*”, cianótipo produzido no ano de 2016, entre os trabalhos *Tasogare* e *Areias do tempo*, envolveu uma investigação aprofundada da cianotipia e resultou em uma série fotográfica de 6 imagens com 8 tiragens cada uma, trazendo imagens de alguns países da América Latina: Bolívia, Peru, Uruguai e Brasil. As imagens buscam evocar o silêncio dos lugares; uma sensação de suspensão que paira no ar e ecoa a um ruído silencioso interno. Fotografias que convidam a experimentar a vastidão dos lugares percorridos pela fotógrafa.

Figura 5: trabalho *Tasogare*, na revista OLD número 66.

portfólio

DANIELA PINHEIRO

Tasogare

A pesquisa artística de Daniela Pinheiro está muito ligada a processos artesanais de fotografia. Em *Tasogare*, seu trabalho de conclusão de curso no SENAC, Daniela utilizou a técnica *dusting on* para registrar o *butô*, importante elemento da tradição cultural japonesa. O resultado visual cria imagens etéreas, que unem personalidade, espaço e suporte, criando uma construção muito mais complexa do que um simples registro visual de um evento. A poética visual de Daniela Pinheiro é clara e marcante, nos convidando a mergulhar cada vez mais fundo em sua produção visual.





O trabalho foi primeiramente pensado para circular em feiras de publicações independentes e de fotografias, com a intenção de que a fotógrafa pudesse estar junto com a imagem para dialogar com o público. No entanto, a circulação e divulgação das imagens ocorreram por meio de e-mails, flyers e mídias sociais como facebook e instagram. Para que pudessem circular nesses meios, cada imagem foi fotografada e editada no Photoshop.

De 2016 a 2018 esse trabalho foi divulgado e circulado por esses meios e todas as tiragens foram vendidas, ficando somente a tiragem de número 8 de cada fotografia que estão desde 03 de março de 2018 participando da exposição coletiva EIXO 2018, que ocorre em uma plataforma online com navegação 3D.

A escolha do trabalho artesanal em cianótipo para circular no meio digital pretendia abrir uma discussão sobre o sentido da circulação nesse meio de um tipo de obra em que predomina a artesanaria da impressão fotossensível.

Considerações finais

A diferença entre a materialidade do trabalho de arte e aquela de sua representação tem estado presente nas discussões sobre fotografia Machado (1984 p. 154), ao falar da materialidade da fotografia comenta o caso de Kurt Schwitters, que

compunha seus quadros colando sobre a tela todo o dejetado rejeitado e despejado pela civilização moderna: jornais amarelados pelo tempo, passagens de bonde, restos de barbante, ferro velho, cacos de vidro, retalhos de tecidos e todos os demais detritos infectos que habitam os depósitos de lixo.

Machado continua dizendo que tudo isso muda quando esse material é fotografado

basta agora folhear um álbum de história da arte moderna e localizar uma dessas collages de Schwitters para se constatar, com surpresa, a transformação operada pela reprodução fotográfica: o papel brilhante e homogêneo, a viva pigmentação das cores e toda a demais assepsia do tratamento químico lograram converter a miserabilidade do original numa matéria enobrecida, que nada fica a dever às paisagens plásticas dos “grandes mestres.

A expressão fotográfica que se utiliza dos processos artesanais na sua criação, como os processos analisados nesse artigo potencializa aspectos intrínsecos da materialidade dessa fotografia: como a textura, o gesto da mão através da emulsão fotossensível, o pincel que impregna o suporte, além de várias outras características da artesanaria proporcionada por essas técnicas.

Por outro lado, na dinâmica atual do circuito artístico contemporâneo essas obras para fazerem circular em editais, festivais de fotografias, concursos, publicados em revistas ou nas

Figura 6: Exposição fotográfica “Do outro lado”, durante o festival de Fotografia Interfoto de Itu, 2017.

Figura 7: Instalação Tasogare no Arte Londrina 6.



mídias sociais precisam ser transformadas em arquivos digitais. Assim, como ocorre com as colagens de Schwitters que ao serem fotografadas perdem a brutalidade da matéria utilizada por ele, as fotografias digitais também eliminam as marcas que são a riqueza dos processos fotográficos artesanais.

Nesse artigo analisamos alguns trabalhos para entender esse paradoxo entre uma criação marcada pela materialidade específica e os meios de circulação em que elas transitam. A instalação *Tasogare* vimos transitou por diversos suportes e meios, desde a sua forma original, sendo publicada na revista online de fotografia OLD, e mesmo até sendo transformada em impressão *fine art* para uma exposição fotográfica. Já o trabalho *O silêncio dos lugares*, além de circular nas feiras independentes de impressos e fotografia, circulou nas mídias sociais e atualmente está sendo exposto em uma exposição online desde março de 2018.

No caso citado por Machado temos uma situação em que a heterogeneidade matérica do

trabalho se transforma em um brilho homogêneo da impressão do catálogo. Uma situação similar ocorre com as fotografias digitais dos trabalhos da mestrand: a força da expressão das obras originais é diminuída.

No caso da publicação na revista OLD, o fato de existir um texto cobre parcialmente as limitações da representação fotográfica. Temos a apresentação de dois signos do mesmo objeto, que pode diminuir a distância entre signo e objeto, por outro lado sabemos que nunca teremos um contato imediato com essas obras, mesmo em frente delas de seus originais continuamos tendo mediações.

Referências

BASBAUM, Ricardo. **Além da pureza visual**. [S.l.]: Editora Zouk, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BRÄCHER, Andréa. **Rosângela Rennó e dese-**

nho fotogênico: homenagem a Fox Talbot. Revista Gama, Estudos Artísticos. Vol.3. p.71-78, 2015.

_____. **Kenji Ota:** um olhar sobre a materialidade em processos fotográficos históricos. Revista: Estúdio. Vol.3.p 50-54, 2012.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea.** Trad Maria Sílvia Mourão Netto e Marcelo Brandão Cipolla. 2. ed. WMF Martins Fontes. São Paulo, 2013.

FERNANDES, JR, Rubens. **A fotografia expandida.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002).

_____. **Processos de Criação na Fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e variáveis da produção fotográfica. FACOM, n.16, P.10-19, 2 SETEM 2006. Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf. Acesso em: 20 set de 2016.

FOCILLON, Henri. **Elogio da mão** (livro eletrônico). Trad Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Trad do autor. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

Harry Handon Center, **“The Image Wrought: Historical Photographic Approaches in the Digital Age” Opens Jan. 31.** Disponível em: <http://www.hrc.utexas.edu/press/releases/2005/imagewrought.html>. Acesso em: 29 maio 2018.

LANCRI, J. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas. 1. ed, p 17-3, 2002. Porto Alegre: Ed da UFRGS.

LEE, Elizabeth. **Dusting on process – Revelação a pó.** Elizabeth Lee - o que são fotografias. [S.l.: s.n.]. Disponível em: <https://bethlee.wor>

dpress.com/2014/11/12/dusting-on-process-revelacao-a-po/ (11 Dez 2014)

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: Introdução à fotografia.** [S.l.]: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

MINAMI, Dioclecio Ligja. **Itinerâncias: a memória entre a materialidade e a virtualidade fotográfica.** (Mestrado em Artes Visuais) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2018.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia Pensante.** São Paulo: SENAC, 1997.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade.** Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea.** Trad. Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do Conhecimento e Arte.** REVISTA MÚSICA HODIE, 2009. Disponível em: http://www.musicahodie.mus.br/9_2/musica_hodie_9_2_artigo_1.pdf.

Young, Martin. The past is the new future. New York. v 33, n.6, maio - junho, 2006. (acesso em 10 de outubro de 2017). Disponível em <http://www.findarticles.com>

Edson do Prado Pfitzenreuter

Professor do Instituto de Artes da Unicamp, mestre e doutor em comunicação e Semiótica pela PUC-SP com pesquisa sobre processo criativo, graduado em artes plásticas pela ECA-USP

Daniela Corrêa da Silva Pinheiro

Mestranda em Artes Visuais, UNICAMP/SP, linha de pesquisa poéticas visuais e processos de criação, artista multimídia, jornalista, Bacharel em fotografia pelo SENAC/SP e especialista em Economia da Cultura, UFRGS/ RS.