

LAURA MENDONÇA RAULINO

QL: Quadros em Linha

Brasília

2012

LAURA MENDONÇA RAULINO

QL: Quadros em Linha

Trabalho de conclusão do curso de
Artes Plásticas, habilitação em
Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.
Orientador(a): Cecilia Mori

Brasília

2012

A minha querida mãe por sempre me apoiar a
fazer arte e estar ao meu lado.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a minha mãe, pois os meus princípios e o meu interesse pela arte devo a ela. Agradeço ao meu pai por também me apoiar tanto nesta jornada. A minha irmã Leila por estar ao meu lado e me dar chocolate nos momentos mais complicados do meu processo de pesquisa. Ao meu pequeno sobrinho Bernardo por me alegrar nesses dois últimos anos de minha formação e aos seus pais por me deixarem passar tanto tempo com ele. Ao meu querido Maurício pela paciência e por sempre me aguentar.

Agradeço a minha orientadora Cecília Mori pelas preciosas dicas, por emprestar livros essenciais ao meu trabalho e também pela paciência. Agradeço também a todos os professores que contribuíram para a minha formação em especial a Marília Panitz, Elder Rocha, Grace Machado, Gê Ortof e Elisa Martinez.

Agradeço aos meus amigos e colegas de curso Fernando Nísio, Thaís Ruani, Julia Violato, Taís Santiago por estarem sempre dispostos a discutir arte e me ajudarem durante o curso.

Agradeço aos meus cachorros, Merlin, Mussum, Suzi e Niki por estarem sempre me fazendo companhia durante o meu trabalho, parece algo banal, mas a presença deles foi essencial para eu estar aqui.

Um agradecimento especial para a Selma, pois seu trabalho foi essencial para a realização deste.

Agradeço a todos que contribuíram direta ou indiretamente para a realização deste trabalho que por ventura eu possa ter me esquecido de mencionar.

Resumo

Esta monografia de conclusão de curso apresenta o meu processo criativo ao longo do curso de Artes Plásticas com habilitação em Bacharelado da Universidade de Brasília, para a obtenção e apresentação do trabalho prático que contém dez fotografias com dimensões de 5x5cm cada. A partir desta parte prática traça-se um diálogo com artistas do movimento construtivista russo e concretista brasileiros.

Abstract

This dissertation, is the final project of for the conclusion of the Visual arts course in the University of Brasília (UnB). For the achievement and presentation of the practical work that contains ten 5x5cm photographs. From this practical part I've built a dialogue between my work and the work of Russian constructivist artists and Brazilian concrete artists.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 PROCESSO CRIATIVO.....	11
2.1 Interesse pessoal pela fotografia.....	11
2.2 <i>Desenvolvimento do trabalho prático.....</i>	<i>11</i>
<u>2.3 Estabelecendo conexões, questões da pesquisa teórica e seu desenvolvimento</u>	14
2.4 Fotografia abstrata ou não?.....	15
2.5 A escolha pelo formato quadrado.....	17
2.6 A escolha pela miniatura.....	17
2.7 Apresentação na galeria.....	18
3 CONEXÕES COM A FOTOGRAFIA NÃO FIGURATIVA.....	21
3.1 O início.....	21
3.2 <i>Diálogo com obras de artistas construtivistas.....</i>	<i>22</i>
<u>3.3 Diálogo com obras de artistas concretistas brasileiros.....</u>	31
3.4 Diálogo com Alvin Coburn.....	38
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	42

Lista de Imagens

Imagem 1, Q13, Laura Raulino 2008.....	15
Imagem 2, Sem Título, Dan Flavin, Instalação para um local determinado. Columbia University.....	20
Imagem 3, QL: Quadrado em Linha, Laura Raulino, 2012.....	20
Imagem 4, Degraus, Rodchenko,1930.....	23
Imagem 5, Q9,Laura Raulino, 2011.....	25
Imagem 6, Balconies, Rodchenko,1925.....	26
Imagem 7, Moholy-Nagy, Bauhaus Balconies, 1926	27
Imagem 8, Q20, Laura Raulino, 2012.....	28
Imagem 9, Com a cunha vermelha,golpeie os brancos, El Lissitzky, 1919.....	30
Imagem 10, Q26, Laura Raulino, 2012.....	30
Imagem 11, Geraldo de Barros, Fotoforma, 1951.....	33
Imagem 12, Q17, Laura Raulino, 2012.....	34
Imagem 13, Formas, Ivan Serpa, 1951.....	36
Imagem 14, Q24, Laura Raulino, 2012.....	37
Imagem 15: Vortograph, Alvin Coburn, 1917.....	39
Imagem 16, Q7, Laura Raulino, 2011.....	40

“A força da abstração é, ao contrário, a consequência de uma grande inquietação interior do homem, provocada por fenômenos do mundo exterior” (Bonfand, Alain)

Introdução

Este trabalho teórico-prático foi desenvolvido ao longo do curso de Artes Plásticas com habilitação em Bacharelado da Universidade de Brasília. Diversas disciplinas ao longo deste curso ajudaram na elaboração deste trabalho, como as da área de fotografia e também as de pesquisa do trabalho pessoal.

A parte prática do trabalho consiste em um conjunto de 10 fotografias digitais impressas em dimensões de 5x5cm e esta monografia de conclusão de curso é o resultado da parte teórica do trabalho que foi formulada juntamente com o trabalho prático ao longo do curso, visando conectar o trabalho à Conceitos, à História da Arte e a artistas.

Decidi dividir os meus escritos em dois grandes blocos, um descrevendo todo o meu processo criativo desde o início do meu interesse pela fotografia até a conclusão da montagem do trabalho prático na galeria e o outro relacionando o meu trabalho prático com a história da arte e alguns artistas cujas obras percebo conexões formais e conceituais com as minhas.

Nessa segunda parte escolhi conectar minhas imagens com as Vanguardas Russas e também com o Concretismo brasileiro, por apresentarem características formais que possibilitassem um diálogo entre obras destes movimentos e o meu trabalho como será visto no capítulo 2 desta monografia. Estabeleci estas conexões principalmente através desse diálogo entre minhas fotografias e obras de artistas pertencentes ou simpatizantes destes movimentos. Seriam eles, Alexander Rodchenko, Lazlo Moholy-Nagy, El Lissitsky, Geraldo de Barros e Ivan Serpa. E por fim também escolhi estabelecer diálogo com um fotógrafo não pertencente a nenhum desses movimentos, Alvin Coburn, cujo trabalho também possui características que dialogam com o meu. Para isso não escolhi apenas obras fotográficas, mas também cartazes e pinturas, visando assim um enriquecimento do meu trabalho, pois achei importante traçar diálogo com obras de diversas linguagens artísticas, observando assim similaridades entre o conteúdo de minhas fotografias com o de uma pintura por exemplo, já que algumas das questões que podem ser

observadas na minha produção não dizem respeito a uma linguagem artística, a fotografia, mas ao processo de abstração geométrica.

O conhecimento destes artistas e de conceitos de abstração e geometrização, aqui apresentadas contribuíram para o meu enriquecimento como pesquisadora de arte e conseqüentemente como artista plástica. Assim toda a minha pesquisa não só está refletida em palavras aqui neste trabalho mas também em imagens na minha fotografia evidenciando o processo teórico-prático que consiste nessa produção simultânea e cíclica de conhecimentos teóricos e práticos.

II PROCESSO CRIATIVO

2.1 Interesse pessoal pela fotografia

O meu interesse por fotografia nasceu no ano de 2006, quando eu fiz um curso básico de fotografia no Espaço Renato Russo em Brasília, antes do meu ingresso no curso de artes plásticas da Universidade de Brasília. Eu já me interessava por arte desde criança quando eu lia livros relacionados à área e me interessava pela pintura já que a fotografia era pouco retratada nestes livros. De qualquer forma o meu interesse pela pintura não diminuiu com o nascer do interesse pela fotografia, porém nestes últimos anos o desenhar com a luz passou a ser a minha principal linguagem artística.

Ao entrar na academia tive a oportunidade de aprender um pouco mais sobre fotografia nas disciplinas “Fotografia 1” e “Fotografia 2” e também pude me aprofundar no assunto sozinha realizando experimentações fotográficas cujo resultado pode ser visto nessa última série de imagens apresentadas na exposição de diplomação.

2.2 Desenvolvimento do trabalho prático

Em relação à prática fotográfica comecei a exercitá-la também no ano de 2006, naquela época era difícil praticar, pois a minha única câmera estava quebrada. Eu conseguia fotografar de vez em quando com câmeras emprestada de amigos e no ano seguinte comprei uma câmera nova. Foi a partir desse momento passei a sair com a minha máquina fotográfica para captar momentos e objetos que me chamassem à atenção. Escolhi fotografar com uma câmera digital por ser a forma mais simples e acessível de se fazer fotografia na atualidade.

Fotografando e comparando minhas fotos com a de outras pessoas que saiam para fotografar comigo, muitas vezes os mesmos objetos e mesmas

situações, percebi que apesar da fotografia ser um processo mecânico (ou digital, no meu caso) os seus resultados são uma reinterpretação do que essa mecânica capta. A fotografia seria como já disse Dubois, uma reinterpretação do real (Dubois, 2010). Segundo a pensadora e crítica de arte Annateresa Fabris, o ato fotográfico antecipa a tomada da foto por esse ato ser fruto da personalidade e emoções de seu autor. No trecho abaixo a autora se refere a fala de Paul Strand sobre a emancipação do pictorialismo.

Acreditando que a imagem é resultado de uma relação complexa entre aparência do mundo exterior e a personalidade do operador, afirma que o ato fotográfico está enraizado numa concepção formal que antecede a tomada, por ser fruto das emoções, do intelecto ou de ambos. (Fabris, Annateresa. O Desafio do Olhar. 2011. Pg. 9)

Baseada neste trecho escrito por Annateresa Fabris, o olhar do fotógrafo é decisivo na tomada de uma foto. Como eu mesma vivenciei o mesmo objeto fotografado por diferentes fotógrafos pode resultar em imagens completamente diferentes, pois cada artista possui uma vida marcada por momentos singulares e também por formas e ideias diferentes de se enxergar o que está em sua volta, desta maneira, produzindo fotografias igualmente diferentes.

Com o tempo, fui vivenciando novas experiências em minha vida, e com isso o meu olhar fotográfico foi também amadurecendo. Notei que mudar um pouco a forma de se fotografar um objeto podia acrescentar novas discussões ao meu trabalho, olhar algo de cima pra baixo, ou de baixo pra cima mudava sensivelmente a imagem e, conseqüentemente, sua relação com o público. Comecei então a experimentar novos ângulos para fotografar tudo o que eu via pela minha frente.

Hoje percebo que este foi um grande passo dentro do meu trabalho, pois a maioria das fotografias apresentadas aqui possui esta característica de terem sido fotografadas por um ângulo muito de cima ou muito de baixo. Isto auxiliaria na obtenção de uma fotografia não figurativa, pois fotografando objetos por ângulos pelos quais a maioria das pessoas usualmente não os vê, as imagens passam a possuir outro referencial que não o mais usual de se ver este objeto.

Experimentei também utilizar o preto e branco em minhas fotografias que agora se tornou outra característica forte delas. A utilização apenas de tons de

cinza, do preto e do branco ajuda no esvaziamento visual e cromático e na consequente limpeza da imagem além de não exibir toda as sutilezas luminosas e cromáticas presente na natureza como afirma Philippe Dubois em seu livro “O ato Fotográfico”.

... a inaptidão da fotografia para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogo de degradês do preto ao branco. (Dubois, Philippe. 2010. Pg. 38)

É isso o que eu pretendo em minhas fotos; reduzir todo o espectro de cor presente na realidade cotidiana a um dégradé do preto ao branco, que irá ajudar no afastamento da noção da fotografia como um retrato do cotidiano colorido e narrativo.

Com a limpeza da imagem através da utilização do preto e branco também poderá se identificar melhor os elementos geométricos formais da fotografia fazendo com que a expressão desses elementos sejam mais fortes e a relação entre eles mais contrastantes já que estas formas e linhas possuem sua própria força de expressão estando diretamente ligadas à natureza ou não como escreveu George Rickey em seu livro “Construtivismo”.

Os elementos da arte visuais tais como linhas, as cores, as formas possuem sua própria força de expressão, independentemente da associação aos aspectos exteriores do mundo. (RICKEY, George, Construtivismo Pg.58)

Com o esvaziamento da imagem forçado pela a utilização do preto e branco, esta força de expressão é visualmente aumentada em comparação a estas mesmas imagens fossem coloridas, pois o grande número de cores aumentaria a quantidade de informação visual dentro da imagem, assim a força imagética seria dividida entre as cores e as formas geométricas diminuindo a força de expressão destas.

2.3 Estabelecendo conexões: Questões da pesquisa teórica e o seu desenvolvimento

Já possuindo fotografias com características formais similares às que apresentei neste trabalho, com a orientação da professora Marília Panitz na disciplina projeto disciplinar comecei analisar as minhas fotografias com um olhar crítico e tentar conectá-las com a história da arte, teorias e conceitos, algo que até aquele momento eu nunca havia feito.

Na época dessa disciplina as minhas imagens já possuíam uma tendência ao não figurativismo, porém ainda estavam carregadas de um teor narrativo. Comecei a pensá-las através da psicanálise com a ajuda da leitura de textos que traçavam paralelos entre a arte e a psicanálise, também pensava no momento decisivo de Bresson que naquele tempo, a meu ver, estava presente em minhas imagens.

No ano seguinte observando as minhas fotografias percebi que talvez elas não possuíssem tantas conexões com a psicanálise e com Cartier-Bresson como de início, percebi que as minhas fotos não eram conectadas diretamente ao inconsciente como eu tentava propor e elas começaram a possuir uma tendência a um teor não narrativo, e essa era uma característica forte delas que me agradavam. Dessa forma eu comecei a excluir os elementos que dialogavam com o momento decisivo de Bresson, que em sua totalidade davam às fotos um teor narrativo.

A partir desse momento não consegui pensar com o que o meu trabalho poderia dialogar pensei em apenas fazer conexões com fotógrafos aleatórios, que não fizessem parte de nenhum grupo específico. Este semestre com a sugestão da professora Cecília Mori, pesquisei sobre o construtivismo russo e também sobre o movimento concreto no Brasil e notei que o meu trabalho possuía grandes afinidades com estes movimentos como pelo o seu alto teor geométrico como pode ser notado na imagem 1 que é composta somente por duas linhas e um retângulo.



Imagem 1: Q13, 2008.

Ao notar essa semelhança entre o meu trabalho e o de artistas dos movimentos do construtivismo russo e do concretismo e neoconcretismo brasileiro pude seguir a minha pesquisa, tendo como um dos objetivos relacionar as minhas fotografias com esses movimentos.

2.4 Fotografia abstrata ou não?

Começando a perceber a minha conexão com obras construtivas abstratas, pesquisei um pouco mais sobre o abstracionismo em relação à fotografia especificamente e concluí que o termo “fotografia abstrata” não era o melhor para me referir ao meu trabalho. Este é um debate que permeia as imagens que serão apresentadas na sequência quanto a elas serem de cunho abstrato ou não. Qual a melhor maneira de defini-las: abstratas ou não figurativas? Rosalind Krauss em seu texto *Photography and abstraction* analisa uma fotografia de um exercício sobre luz e superfície, realizado na Escola da Bauhaus, que consistia em dobrar uma folha de

papel formando pregas ritmadas, para, ao receber a luz, tornar-se um jogo de puro desenho, formas visuais “puras”.

Essa fotografia não é a demonstração das condições abstratas da visão. Ela o é de algo, é a marca documental daquela coisa que foi registrada fotoquimicamente na película, a imagem de uma folha de papel recortada e dobrada. Não pode livrar-se dessa condição. (ETCHEVERRY, 2010)

Este pensamento de Krauss que Etcheverry cita em seu texto, nos faz questionar se tem como de fato uma fotografia ser abstrata já que sob seu ponto de vista por mais inidentificável que o objeto fotografado esteja na imagem ele não pode se livrar da sua condição. Do que ele realmente é, independente da forma como ele é apresentado.

Na imagem um, por exemplo, dentro da percepção de Krauss ela não poderia ser considerada uma abstração pois sabemos que o que está na fotografia é um objeto que existe. A respeito desta problematização, Carolina Etcheverry em seu artigo “Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964)” -sugere que fotografias que se enquadrem nesta problematização podem ser chamadas de fotografia sem referente claramente identificável.

Mas como poderíamos enquadrar este tipo de fotografia? Sem referente claramente identificável? Como abstratas certamente que não. Como não figurativas poderá vir a ser uma boa saída para esta questão, pois como a imagem não possui um referente claramente identificável ela não pode ser considerada também como totalmente figurativa. É a partir desta lógica que decidi chamar as minhas fotografias aqui apresentadas como não narrativas, não figurativas ou com tendência ao não figurativismo, já que em muitas das imagens apresentadas neste trabalho o objeto fotografado pode ser identificado.

2.5 A escolha pelo formato quadrado

As fotografias apresentadas neste trabalho fogem do formato paisagem tradicional, ao longo da História da Arte esse formato se vinculou à construção do espaço narrativo. Dessa maneira preferi que minhas fotografias estivessem em formato quadrado para ressaltar a formalidade delas e distanciá-las mais do mundo narrativo. Segundo o artista e autor George Rickey ,Malevitch, pintor suprematista russo disse ter se refugiado do mundo representacional com a utilização da forma do quadrado em suas telas. E é por essa mesma linha de pensamento deste artista que minhas fotografias possuem este formato. Para Malevitch o quadrado era a forma mais pura da arte, e busco uma arte pura, na concepção suprematista, para as minhas fotografias e utilizando este formato quadrado.

Foi também a partir dessa escolha que nomeei minhas fotografias com a letra “Q” de quadrado e em seguida uma numeração que indica uma serialização formal. Preferi identificá-las por uma letra que remete ao seu geometrismo do que colocar um nome que sugerisse uma narrativa.

2.6 A escolha pela miniatura

Para chegar ao tamanho atual de minhas fotografias de 5x5cm houve um processo de experimentação que durou cerca de dois anos. Inicialmente o que eu sabia, é que eu não queria apresentar as minhas imagens no tamanho 10x15, por ser o modo mais tradicional de apresentação de uma fotografia, principalmente nas imagens de recordação caseiras que possuem narrativas cotidianas das quais eu pretendo fugir.

Minha primeira ideia foi a de buscar um tamanho maior, escolhi então apresentá-las com dimensões de 20x30cm. Fiquei presa a este tamanho sem muito questionamento por um ano. Após este tempo percebi que isto estava me incomodando, sentia a necessidade de experimentar novas dimensões. Pensei nas

duas possibilidades de variação de tamanho, o monumental e o miniatura. Optei pelo miniatura para proporcionar um contato diferente do público com aqueles objetos fotografados, que na natureza se aproximam da escala monumental por fazer parte de construções arquitetônicas.

O tamanho pequeno inspira delicadeza causando assim um contrapeso com o conteúdo imagético de meu trabalho que seria de uma natureza pesada, dura e rígida proveniente muitas vezes de uma arquitetura concreta. A geometria maciça também inspira esse peso juntamente com o alto contraste em algumas imagens.

Na imagem 1 percebe-se um grande peso imagético proveniente dos tons de cinza escuros. Há também um contraste entre o objeto, que possui tons mais escuros, e o fundo com tons mais claros. Além disso, o objeto possui uma forma geométrica maciça e rígida também causando um aumento deste peso visual na imagem. Ao exibir esta imagem em uma dimensão miniatura ocorre então o contrapeso já citado anteriormente ao contrário do que ocorreria se esta fosse apresentada com dimensões grandiosas.

Um segundo ponto que me levou à preferência pela pequena dimensão, foi a desta chamar o fruidor para perto da obra, ou seja, força a presença física deste junto às imagens. Quando se olha o conjunto das 10 fotografias de uma distância que se olharia para uma obra de tamanho maior, tudo o que se vê são pequenos quadradinhos sem se ter uma boa percepção das imagens que eles contêm. Essa forçada presença física junto à obra é algo que me agrada pessoalmente, pois aumentaria assim a “intimidade” do fruidor com o meu trabalho.

2.7 Apresentação na galeria

Escolhi apresentar as minhas dez fotografias fixadas à parede branca, em uma linha reta horizontal com um espaçamento de cinco centímetros e meio entre cada imagem.

A escolha por apresentar as minhas fotos em uma linha reta foi por esta ser um elemento básico da geometria e pela geometria ser um dos elementos básicos

de minhas imagens. Assim, a forma de disposição das fotos se conecta com o conteúdo das fotografias. O espaçamento de cinco centímetros entre as fotos também foi escolhido por se conectar com o conteúdo destas fotografias. As minhas fotos são imagens limpas, isso será melhor explicado posteriormente, e esse espaçamento que escolhi usar proporciona um efeito similar de limpeza ao conjunto das imagens.

Por exemplo, se eu escolhesse dispor as imagens com uma distância pequena elas estando próximas resultaria em uma curta linha horizontal com um conteúdo muito pesado. Aumentando a distância entre cada foto esta linha reta se alonga e agora o conteúdo de cada imagem permanece mais isolado causando uma limpeza visual a quem olha o conjunto das fotografias. Além disso, o espaçamento entre as imagens gera uma repetição ritmada da forma quadrada. Dessa maneira, o conteúdo imagético desta linha reta que é limpo se conecta com o das imagens contidas nela.

Por fim, podemos estabelecer uma conexão entre a maneira em que disponho as minhas fotografias e o movimento minimalista, principalmente com a obra da imagem 3, do artista americano Dan Flavin. Segundo o site do Itaú Cultural¹, este movimento enfatiza as formas elementares, principalmente as geométricas. As obras desse movimento são despidas de efeitos decorativos. Há um grande destaque para obras que se utilizam de formas geométricas com repetições simétricas. Pode-se notar estas características nos trabalhos de Dan Flavin e também no meu.

¹ acessado em 25/09/2012:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3229&cd_idioma=28555&cd_item=8



Imagem 2: Sem Título, Dan Flavin, Instalação para um local determinado. Columbia University.

Esta instalação de Dan Flavin assim como a disposição do meu trabalho possui formas geométricas de tamanho e formas idênticas dispostas uma ao lado da outra, criando um ritmo repetitivo destes elementos. Há neste trabalho também uma distância grande entre cada forma produzindo uma limpeza imagética no trabalho, da mesma maneira como acontece no meu, apresentado na Imagem 4.

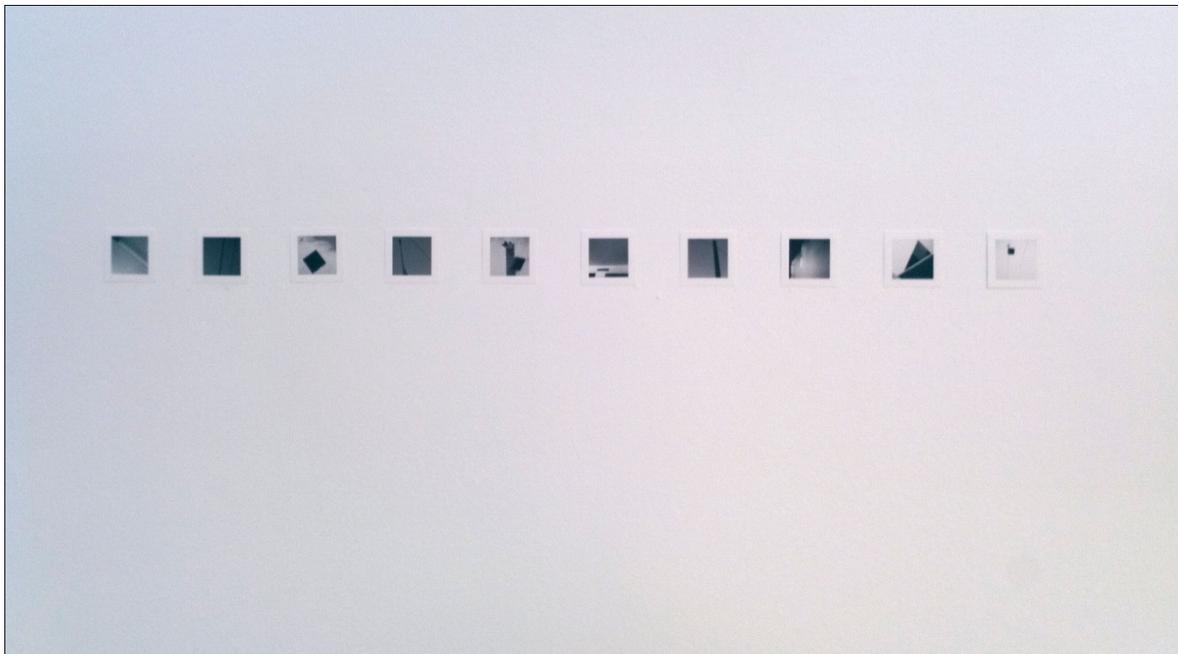


Imagem 3, QL: Quadrado em Linha, Laura Raulino, 2012

III Conexões com a fotografia não figurativa

3.1 O início

No início da prática fotográfica no século XIX a fotografia era tida como um espelho do real, segundo Philippe Dubois em seu livro “O Ato Fotográfico”. Naquela época alguns estudiosos como Baudelaire, afirmavam que a fotografia era “um simples instrumento de uma memória documental do real” (Dubois, Philippe. 2010 P.X), o que muitas vezes tirava o seu valor artístico, já que o fotógrafo nada mais fazia do que um trabalho mecânico. Como resposta a isso, muitos artistas decidiram fazer da fotografia uma arte maior. Uma saída para isso foi o pictorialismo que já no início do século XX estava consolidado e reconhecido por muitos como a “fotografia oficial”.

Os pictorialistas tratavam a fotografia como uma pintura inclusive fazendo intervenções sobre o negativo com lápis pincéis e outros instrumentos, utilizavam-se também de tons escuros, imagens granuladas, efeitos decorativos e falta de perspectiva. O que muitas vezes esses fotógrafos queriam era colocar a fotografia no mesmo patamar hierárquico artístico que a pintura. Segundo Annateresa Fabris o próprio nome do movimento deriva da expressão inglesa “pictorial photography” em que “pictorial” remete ao pictórico, à imagem ao quadro.

Ao mesmo tempo em que o pictorialismo estava consolidado surgiam nas artes plásticas movimentos mais voltados para o abstracionismo como o Cubismo, o Suprematismo, o Construtivismo e o Neoplasticismo. Neste contexto histórico a fotografia também acompanhou as mudanças tomando um rumo muito similar ao da pintura voltando-se também ao abstracionismo. László Moholy-Nagy e Alexander Rodchenko foram dois dos artistas responsáveis por abrir uma nova possibilidade dentro da linguagem fotográfica.

Rodchenko fazia parte do Construtivismo Russo e Moholy-Nagy estabeleceu diálogos com este movimento que pregava uma renovação artística na Rússia revolucionária e fortemente vinculado por ideais políticos revolucionários. Uma das principais características estilísticas desse movimento era o geometrismo, a falta de

temáticas e narrativas nas obras e a utilização de cores primárias. Dentro da fotografia a fotomontagem também foi bastante utilizada por alguns artistas. Este movimento exerceu uma grande referência visual ao design moderno, ao De Stijl, à Bauhaus e ao Suprematismo. No Brasil também serviu de referência aos artistas concretos e neoconcretos na segunda metade do século XX.

3.2 Diálogo com obras de artistas construtivistas

Início aqui um diálogo entre minhas fotografias e artistas do construtivismo russo e do concretismo brasileiro, visando assim criar conexões entre o meu trabalho e a história da arte internacional e contemporânea.

Aleksander Rodtchenko foi um artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico russo. Rodtchenko era inovador nas áreas em que atuava e com a fotografia não foi diferente. Com o slogan “o nosso dever é experimentar” ele experimentou e assim se tornou o introdutor do estilo construtivista na fotografia. Um dos elementos básicos deste estilo, segundo George Rickey, seria que os elementos como as linhas, as cores, as formas possuíssem a sua própria força de expressão, independentemente da associação direta aos aspectos exteriores do mundo. E essa característica está presente em Rodtchenko e outros artistas construtivistas como Moholy-Nagy. Além disso, a produção artística deles era engajada social e politicamente, outra característica do construtivismo russo onde se acreditava que a arte deveria possuir uma função social. Alain Bonfand em seu livro “Arte Abstrata”, escreve :

A presença dessas formas puras como princípio da construção de um quadro, construção linear, circular etc.- conciliam-se perfeitamente com o desígnio da pintura clássica de ‘imitar a natureza’, ou seja, de encontrar e utilizar suas leis profundas. Além do que, essa pintura provém diretamente disso. Quando essa composição geométrica se torna predominante a ponto de reduzir a si mesma a temática pictorial não é colocada em dúvida a origem mundana dessa pintura. (Bonfand, Alain. Arte Abstrata. Pg. 12-13)

Este trecho sugere que as formas puras, como linhas e círculos, pretende utilizar suas leis profundas como autônomas na composição de uma obra de arte, ou seja, de serem si mesmas dentro de uma pintura onde, por exemplo, a composição geométrica será o próprio tema dessa pintura. Reafirmo aqui a força de expressão destas formas geométricas puras presentes na obra de artistas como Rodchenko e Moholy-Nagy.

Aleksander Rodchenko percebeu afinidades com Tatlin, Malevitch e também com o cineasta Sergei Eisenstein. Esta última pode ser notada em sua fotografia “Degraus” que foi inspirada no filme “O Encouraçado Potemkin, 1925”, que acontece em 1905, na Rússia czarista. Onde em um navio de guerra os marinheiros cansados de serem maltratados, iniciam uma revolta no navio. A população de Odessa, cidade onde o navio aporta, apoia esta revolta. As forças repressoras do czar, porém esmagam este movimento violentamente. Durante a ação destas forças uma mulher com um carrinho de bebê é morta e este carrinho acaba descendo sem controle uma escada sozinho.

Esta última cena pode ser pensada como a que teria provavelmente estimulado Rodchenko a realizar esta fotografia que mostra uma mulher carregando uma criança subindo uma escada. Assim a foto se assemelha à cena do filme de Vertov por seus cenários e personagens serem os mesmos, uma escada, uma mulher e uma criança.



Imagem 4: Rodchenko, Degraus, 1930

Esta fotografia possui uma composição diagonal característica, onde este artista foi pioneiro dentro da fotografia. Este tipo de composição introduz movimento na imagem, pois como em toda composição bidimensional, o olhar do fruidor atravessa a imagem percorrendo esta diagonal impedindo quem a vê de permanecer com uma sensação de estabilidade, trazendo assim uma a de movimento.

A imagem possui duas diagonais. A diagonalidade da escada e a diagonalidade formada pela mulher e sua sombra. A utilização desta dupla diagonalidade acrescenta ainda um maior movimento a imagem, o que traz uma maior sensação de que a mulher não está estática na imagem e sim em movimento, subindo a escada.

Nota-se também que a imagem foi tirada de um ângulo peculiar para a época. Rodtchenko escolhia ângulos singulares, tirava fotos por ângulos ou muito de cima ou muito de baixo visando assim chocar o espectador. Estes ângulos foram denominados mais tarde como “ângulos de Rodtchenko”. Outra característica do artista que também pode ser notada nesta imagem é a eliminação do detalhe desnecessário. Nota-se nesta fotografia que não há um excesso de informação visual. A figura é limpa de detalhes. Há uma escada, sombras e uma mulher carregando um bebê.

Os pequenos detalhes que poderiam ter sido introduzidos nesta imagem foram excluídos pelo artista no momento de enquadrar a imagem. Pode-se dizer que a imagem possui uma tendência a ser não figurativa, pois, possui elementos geométricos muito fortes, característico do Construtivismo. Porém, a mulher subindo a escada anula o teor não figurativista da obra. Uma vez que atribuiu à foto um poder narrativo.



Imagem 5: Q9, 2011

Na imagem 5, é possível ver as mesmas características formais analisadas anteriormente na fotografia de Rodtchenko. Nela se nota o famoso ângulo de Rodtchenko. Porém, neste caso, a fotografia foi tirada de um ângulo muito abaixo do objeto fotografado. Também há nesta imagem uma composição diagonal que acrescenta dinamismo à imagem, principalmente conseguida por meio da linha à direita que seria a diagonal mais inclinada.

Há também a eliminação de detalhes desnecessários. Na fotografia há o mínimo de informação possível para percebê-la. Duas linhas retas, e um objeto com características geométricas que muitos fruidores podem não identificar o que é. Assim como na fotografia de Rodtchenko existe uma potência não figurativista nesta foto que é quebrada por um elemento que neste caso ao invés da mulher subindo uma escada é um objeto com tendências geométricas, que pode ser interpretado como um teleférico, o que já seria uma diferença em relação a está fotografia do russo já que tenho como pesquisa plástica, a busca por um geometrismo total na composição das minhas fotografias.



Imagem 6: Balconies, 1925

A Imagem 6, também foi feita por Rodchenko. A principal diferença entre ela e a Imagem 4 é que agora existe a falta de narrativa. Não há nenhum personagem, apenas cenário. A valorização das formas geométricas na arquitetura fotografada é a principal característica desta imagem. Porém algumas características ainda são as mesmas da última imagem. O ângulo de Rodchenko foi novamente utilizado só que desta vez de uma visão muito abaixo do objeto retratado. As varandas dão ritmo à imagem e se destacam do resto da fotografia por estarem em um tom de cinza bem mais escuro. A foto também foi tirada diagonalmente, o que lhe acrescenta dinamismo. Há novamente a eliminação dos detalhes desnecessários e o preto e branco ajuda no esvaziamento da imagem. De qualquer forma podemos perceber uma relação formal entre a obra de Rodchenko e a de Moholy-Nagy pela comparação desta fotografia, **Balconies**, com a próxima imagem a ser mostrada.

László Moholy-Nagy, foi um pintor, designer, fotógrafo e professor da escola Bauhaus. Foi integrante construtivismo russo e isso pode ser notado em suas fotografias. Nelas Moholy-Nagy foi inovador principalmente nas composições. De maneira geral as suas fotografias possuem características similares, como o forte teor geométrico, com as de Rodtchenko que juntos foram para muitos, os que iniciaram a história da fotografia abstrata.



Imagem 7: Moholy-Nagy, Bauhaus Balconies, 1926

Primeiramente o que mais chama a atenção é o ponto de vista do fotógrafo. O ângulo tirado muito por baixo dos objetos retratados chama a atenção do espectador. Há uma grande geometrização na imagem, resultado conseguido através deste ângulo pouco utilizado nesta época. As varandas do prédio são quadrados, na imagem há um total de quatro quadrados enfileirados que dão dinamismo e ritmo a imagem. Ao fundo dela há um homem que está na última varanda, que apesar de não ser um elemento geométrico, ele força o nosso olho a percorrer a diagonal formada pelas varandas, já. As janelas do prédio também dão ritmo e dinamismo juntamente com as varandas. A arquitetura ajuda bastante o fotógrafo a contar com elementos geométricos em suas fotografias, pois a arquitetura em si possui esses elementos que são passados então para a fotografia.

Outra característica desta fotografia, assim como nas anteriormente apresentadas, seria a diagonalidade da composição, um pouco mais sutil do que na fotografia de Rodtchenko, porém também presente o que dá dinamismo a imagem. Uma outra característica que não pode deixar de ser comparada entre essa imagem e a de Rodchenko é que os dois fotógrafos tiraram uma foto de um ângulo muito abaixo de um prédio com varandas. Dessa forma os dois fotografam um objeto muito similar de um ângulo similar.



Imagem 8: Q20, 2012

A imagem 8, acima, pode ser comparada com a fotografia de Moholy Nagy. Assim como ele eu me utilizei de um espaço arquitetônico para a geometrização da imagem. Há um losango escuro na parte inferior esquerda, um losango com tons acinzentado no canto inferior direito, Um T em tons claros que divide estes dos losangos de um grande quadrado em tons acinzentados na parte superior da imagem. Dentro do T há um retângulo mais escuro com várias linhas verticais dentro dele formando pequenos retângulos. Todas estas formas geométricas foram alcançadas com a fotografia de um espaço arquitetônico.

Na imagem acima não há simbolismo. A imagem é o que ela é, Albert Leizes disse “Que o quadro não imite nada, e que exponha abertamente sua *raison d’être*.” (Rickey,2002). Esta frase ilustra bem minhas intenções esta imagem. Ela é o que

ela é. Não tenta representar nada. São formas geométricas expondo a sua razão de ser. O quadrado simboliza nada além de sim mesmo, um quadrado. Assim como o retângulo representa um retângulo e o T representa apenas um T independente de qualquer aspecto exterior do mundo, estas formas possuem a sua própria força de expressão. A imagem não possui nenhum tema, ela própria é o seu tema, a força de expressão dessas formas juntas são o seu tema. Esta imagem pode ser assim, considerada livre de qualquer narrativa.

De qualquer maneira gostaria de dialogar as minhas fotografias não só com outras fotografias, mas também com outras linguagens do fazer artístico, já que algumas das questões de minha produção não dizem respeito apenas a fotografica, mas ao processo de abstração geométrica que pode estar presentes em diversas linguagens artísticas como na pintura.

El Lissitsky, artista Russo que também participou do movimento construtivista além de artista também era designer, fotógrafo e tipógrafo. A imagem apresentada aqui é um cartaz feito por ele em 1919 e cujo título é “Com a cunha vermelha, golpeie as brancas”. Pode-se perceber no título o cunho político da imagem ligado ao comunismo soviético, algo que talvez não esteja tão presentes nas fotografias de Rodchenko e Moholy-Nagy.

Há a utilização de poucas cores; apenas o vermelho, o preto, o branco e o cinza. Mais uma vez as formas geométricas são os principais elementos do trabalho e apesar do trabalho conter um título que sugere uma temática quando se olha a imagem percebe-se o tema principal é a composição formal.

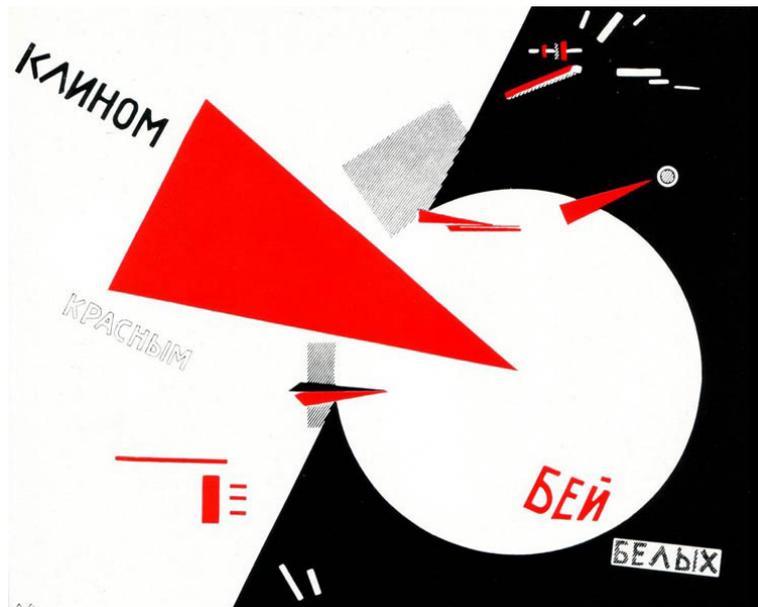


Imagem 9: El Lissitzky, Com a cunha vermelha, golpeie os brancos, 1919

Posso agora dialogar a obra de El Lissitzky, com uma de minhas fotografias apresentadas aqui neste trabalho.



Imagem 10: Q26, 2012

Assim como no cartaz de El Lissitzky, o geometrismo da imagem são os principais elementos e também se tornam o tema da imagem. Aqui na imagem 10, assim como na do russo, não há narrativa, o único tema são as formas geométricas

em si, porém aqui essas formas são conseguidas através da arquitetura. Na primeira imagem o artista utilizou pouquíssimas cores para a elaboração de seu cartaz, a minha fotografia também conta com uma economia de cores sendo utilizados apenas tons de cinza, como já dito anteriormente. Nos dois casos a ausência de uma paleta variada de cores trás uma sensação de esvaziamento da imagem e da eliminação de detalhes desnecessários. Muitas vezes esses detalhes seriam o excesso de cores. Na minha fotografia, há uma economia de elementos, pois, existem nela apenas três formas geométricas, um quadrado, um retângulo na diagonal. Na obra de El Lissitzky não há essa total economia de formas, porém percebe-se que tampouco há o exagero dessas.

Nas duas imagens também é possível perceber a interação entre as formas geométricas. No cartaz russo o triangulo vermelho penetra diagonalmente o circulo branco. A minha fotografia conta com uma composição similar. Nela há um retângulo na diagonal e um em cinza médio que penetra um quadrado de um tom mais escuro.

Após apresentar e dialogar minhas fotografias com a arte não-figurativa internacional sinto a necessidade de também traçar um diálogo com uma arte mais próxima de mim, do país em que vivo e de uma época um pouco mais próxima também.

3.3 Diálogo com obras de artistas concretistas brasileiros

Max Bill, Artista plástico, escultor, arquiteto e designer gráfico suíço, estudou na Bauhaus e mais tarde lecionou na hochschule für gestaltung, a Escola Superior de Design em Ulm.

Em 1936, Max Bill escreve, “denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e uma lei que lhes são inteiramente próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta isto é, sem intervenção de um processo de abstração. (Cocchiarale, Fernando)

Nesse trecho do texto de Fernando Cocchiarale contém uma parte das ideias de Max Bill que chegaram ao Brasil e a outros países da América do Sul. Em nosso país elas vieram principalmente através de sua exposição no recém-inaugurado

MASP em 1950 e no ano seguinte com sua participação na primeira Bienal Internacional de São Paulo, sendo premiado nesta ocasião. Sua premiação e participação no circuito de arte brasileiro foi um grande estímulo aos jovens artistas brasileiro.

Estes jovens artistas de São Paulo e do Rio de Janeiro já pensavam uma arte concreta e dois grupos nessa linha de pensamento foram criados nestas duas cidades. O grupo Ruptura e o grupo frente, que em 1959 mudou seu nome para Neoconcreto, respectivamente. Estes dois grupos tiveram uma importante participação para o desenvolvimento da modernização da arte brasileira.

Pode-se dizer que o primeiro surto modernista foi na semana de arte moderna de 1922 e que o segundo teria sido na década de 1950 reunindo-se novamente artistas plásticos que eram dessa vez contra a arte figurativa e que agora recorriam as formas geométricas buscando uma nova visualidade para a arte Brasileira que pela primeira vez dialogava com as vanguardas europeias da época. Nestes dois grupos percebe-se também uma influência indireta do construtivismo russo que foi mediada pelas vanguardas construtivas europeias.

Posso citar aqui dois artistas que estavam ligados aos grupos de arte concreta brasileira em que seus trabalhos dialogam com as minhas fotografias aqui apresentadas. São eles, Geraldo de Barros e Ivan Serpa. Gerlado de Barros, foi um dos precursores da fotografia não figurativa no Brasil, assim como Rodchenko e Moholy-Nagy foram na Europa. Barros foi criativo e explorou ao máximo o potencial poético da fotografia que ainda estava ligada apenas à função de registro figurativo no Brasil. Este artista buscava alinhar a linha de pensamento da fotografia com a mesma das demais poéticas das artes visuais no país, refletindo assim em suas fotografias o atual momento das artes visuais brasileira. Sendo também uma das personalidades mais importantes do concretismo paulistano. Foi um dos primeiros no Brasil a associar a fotografia a um processo construtivo e não a um momento decisivo. Mário Pedrosa, crítico de arte e defensor do concretismo, escreveu que Geraldo de Barros, :

foi o primeiro a fazer da fotografia dita de arte não esse enlanguescimento pictórico do gosto convencional, mas uma experiência viril de imagens

instantâneas ou fixadas, simultâneas ou dissolvidas em signos da vida e do espaço urbanístico. (ETCHEVERRY, 2010)

Barros já realizava experimentos não figurativos antes de se juntar ao grupo Ruptura, ainda quando integrava o Foto Cine Clube Bandeirantes onde realizava experimentos com a fotografia por meio de montagens nos quais as nomeou de “Fotoforma” que também foi o nome de sua exposição realizada no Masp, em janeiro de 1951, na qual ele apresentava estes trabalhos.



IMAGEM 11: BARROS, GERALDO DE *Fotoforma*, 1951

Nesta imagem “Fotoforma” de Geraldo de Barros, na qual ele diz homenagear o artista Vieira da Silva, pois a imagem é um fragmento de seu ateliê. Apesar de ser a fotografia de um objeto figurativo através do ângulo e das montagens feitas por Barros perdemos praticamente toda a noção do objeto podendo assim chamar esta obra de não-figurativa. O uso do preto e branco nesta imagem além de realizar um esvaziamento não só visual, mas também de conteúdo também enfatiza as linhas e os ângulos. Barros se utilizou da luz para a construção das formas geométricas na fotoforma. Pode-se supor que a luz entrou por uma janela causando uma sobreposição de formas geométricas as quais o artista captou.

Podemos perceber que há em segundo plano uma forma geométrica com um alto contraste entre um tom claro e escuro. Esta forma ocupa todo o plano havendo nela a presença de várias linhas que em diagonais formam vários retângulos. O fato destas linhas estarem na diagonal dão uma dinamicidade à obra. Como já dito anteriormente.

No primeiro plano da imagem há duas formas em um tom claro e sem muito contraste dentro delas. Há uma de tamanho menor no canto superior esquerdo posicionado em diagonal e outra maior também posicionado em diagonal que ocupa a metade direita da imagem. Estas formas aumentam também o teor não figurativo da obra, pois com o acrescentamento delas fica ainda mais difícil achar uma referencia figurativa dentro dela.

A fotoforma está livre de qualquer tipo de narrativa e há também a eliminação de detalhes desnecessários, com a extrema geometrização. Também não há nenhum tipo de simbologia acrescentada na obra e o seu tema é apenas ela. As linhas retas são apenas linhas retas e não visam serem nada além disso.

A partir desta obra de Geraldo de Barros posso agora traçar um diálogo entre ela e as fotografias por mim apresentadas neste trabalho.

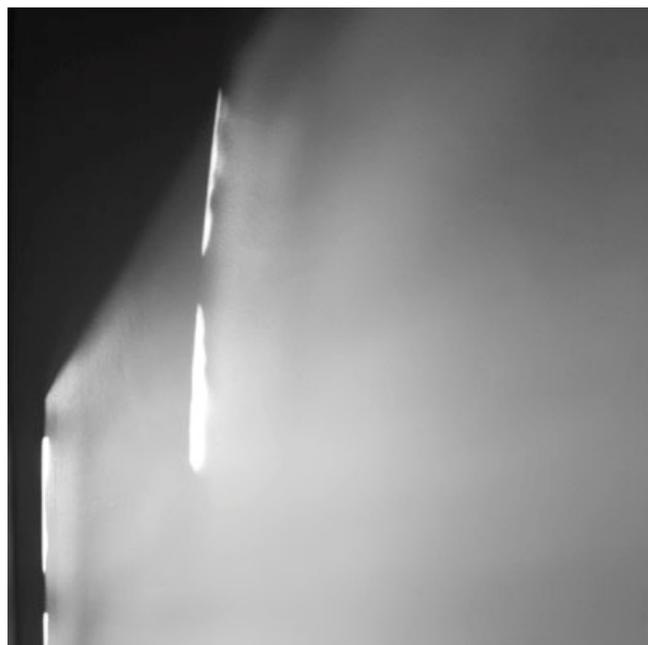


Imagem 12: Q17, 2012

Assim como na **Fotoforma** de Geraldo de Barros esta fotografia da Imagem 12, **Q17** também não possui narrativa, o tema da imagem é ela mesma. Não há simbologia, nenhum dos elementos apresentados na fotografia representa nada além do que eles são assim. Podendo-se dizer que como na fotografia de Barros há um desprendimento da natureza porque a principal questão nela é o da construção com formas ao invés da depuração formal da natureza. Apesar da fotografia ser de algo que exista na natureza o enquadramento, o contraste e o preto e branco utilizados na fotografia fazem com que o objeto fotografado perca seu referencial tornando-se assim uma imagem não-figurativa.

As formas desta fotografia assim como as formas presentes na **Fotoforma** de Geraldo de Barros foram capturadas através do contraste entre luz e sombra. Na minha fotografia, porém o contraste e a geometrização da imagem é mais sutil. Em minha fotografia há uma forma geométrica no canto esquerdo da figura formada por uma sombra. Esta forma seria em sua parte inferior um retângulo e em sua parte superior um triângulo que proporciona uma diagonalidade à imagem. Há também na imagem quatro riscos de luz, que apesar de não serem linhas retas, contrastam com a forma de sombra no canto esquerdo. Nesta imagem, pelos riscos de luz não poderem ser considerados uma linha reta, há uma utilização de um elemento não geométrico que causa um discreto contraste entre orgânico e geométrico dentro da fotografia. Para fechar a imagem, há um bloco geométrico que possui vários tons de cinza que parecem ser iluminados pelos riscos de luz.

Após dialogar o meu trabalho a fotografia de Geraldo de Barros, acho interessante fazer o mesmo com uma obra deste mesmo movimento, de outra linguagem artística.

Escolhi para isso a pintura "**Formas**" de Ivan Serpa, pintor, desenhista, professor e gravador. Participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro na exposição concretos Brasileiros em Zurique, e também na 1ª Bienal de São Paulo, onde foi premiado. Serpa foi um dos principais responsáveis pela formação do grupo Frente no Rio de Janeiro.

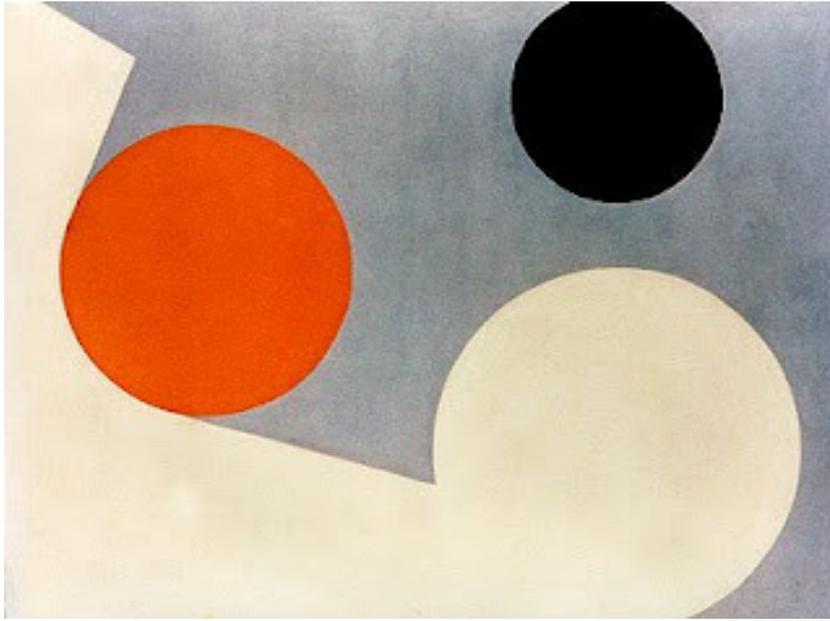


Imagem 13: Formas, Ivan Serpa, 1951

Na imagem 13, pintura “formas” de Ivan Serpa, as características que imaginamos que chamariam mais a atenção do fruidor seria o teor geométrico e a economia de cores, pois o artista só se utiliza de 4 cores, o branco, o cinza, o preto e o laranja. Esse teor geométrico é uma característica estrutural tanto no Construtivismo russo, quanto no Concretismo e Neoconcretismo brasileiro e pode ser também nas minhas fotografias apresentadas neste trabalho.

Nesta pintura há três círculos de cores e tamanhos diferentes. A diferença de tamanhos dá a imagem uma noção de perspectiva e também de movimento e a diferença de cores age aqui da mesma maneira que a diferença de tonalidades de cinza atua nas fotografias em preto e branco, ou seja, ajuda na limpeza visual da imagem. Nota-se também que o círculo de cor mais clara está é o maior, o segundo mais claro é também o de segundo maior tamanho e o de cor mais escura é o menor. Como na pintura cores mais escuras sugerem maior profundidade está aplicação de cores intensifica a perspectiva da imagem.

Mais uma vez a imagem é não figurativa, não possui simbologia, tema que remeta a natureza, ou narrativa. O círculo é um elemento pictórico que representa apenas a ele mesmo, assim como as outras formas apresentadas nesta pintura.

Agora traçaremos um diálogo entre a pintura de Ivan Serpa e uma das fotografias apresentadas aqui.



Imagem 14: Q24, 2012

A fotografia acima, **Q24**, assim como na pintura de Ivan Serpa possui um alto teor geométrico. Só que aqui ao invés de serem círculos é um quadrado. Que contrasta com o resto da imagem por estar em uma tonalidade mais escura.

Há uma eliminação de detalhes dentro desta fotografia, já que o único grande elemento geométrico seria o quadrado, onde dentro dele há linhas e em seu centro um outro pequeno quadrado e um círculo. Outro fator que ajuda na obtenção disto seria a opção pelo preto e branco. Uma diferença entre a minha fotografia e a pintura de Ivan Serpa seria que as principais formas geométricas presentes em meu trabalho estão uma dentro da outra e na de Serpa estão dispostas uma lateralmente a outra com algum espaço as separando.

O quadrado apresentado na imagem está posicionado em uma diagonal o que acrescenta dinamismo à obra. Uma sombra no canto superior direito da imagem aumenta ainda mais este dinamismo. A imagem também não possui simetria nem equilíbrio de pesos visuais atingidos propositalmente.

Uma composição desequilibrada parece acidental transitória, e, portanto, inválida. Seus elementos tem uma tendência para mudar de lugar ou forma a fim de conseguir um estado que melhor se relacione com a estrutura total. (Arnheim, Rudolf. Arte e Percepção visual. 1989. P.13)

Rudolph Arnheim sobre imagens que não possuem equilíbrio eu me afino com suas ideias, e creio que ao criar imagens desequilibradas, eu crio uma estranheza no fruidor ao olhar está imagem que segundo o autor pode parecer acidental com elementos com uma tendência a mudar de lugar.

Termino aqui o diálogo entre as minhas fotografias e as imagens produzidas por artistas construtivistas russos e concretistas brasileiros. Escolhi poucos artistas diante de outros vários grandes nomes dentro destes estilos. Gostaria de acrescentar também que há outros artistas que não fazem parte destes movimentos específicos que eu percebo semelhanças com o meu trabalho, e para não ficar presa somente a estes movimentos citados, pois creio que o meu trabalho pode ser conectado com a abstração geométrica no geral enão apenas com movimentos específicos, gostaria de fazer um breve diálogo entre a minha obra e uma fotografia de Alvin Coburn.

3.4 Diálogo com Alvin Coburn

Alvin Coburn, foi um fotógrafo norte-americano do início do século XX que, em 1917 criou suas primeiras fotografias não figurativas das quais as nomeou como “Vortographs” que vinha de “Vorticismo” termo concebido por Ezra Pound. Estas fotografias foram importantes para o desenvolvimento do formalismo e modernismo na fotografia americana, O fotógrafo também gostava de retratar o ambiente urbano. Barbara Tannenbaum, curadora chefe do museu de arte moderna de Akron disse:

Coburn fez bonitas e requintadas fotografias que representam alguns importantes vanguardismos dentro da arte fotográfica. Ele ajudou a iniciar a mudança do pictorialismo, estilo que imitava a pintura, para o modernismo, estilo que conscientemente enfatiza as qualidades únicas da lente fotográfica. Coburn libertou a fotografia das algemas da representação quando ele fez algumas de suas primeiras fotografias abstratas. E ele foi o primeiro fotógrafo a explorar o potencial expressivo da vista aérea. (<http://mastersofphotography.blogspot.com.br/2011/04/alvin-langdon-coburn.html>, acessado em 20/09/2012)

Através do que foi dito por Barbara Tannenbaum, nota-se que principalmente no contexto norte-americano as fotografias de Coburn foram de extrema importância para o desenvolvimento da fotografia não figurativa, papel parecido ao exercido por Geraldo de Barros no Brasil.



Imagem 15: Vortograph, 1917

Na fotografia, “Vortograph” de Coburn pode se perceber um forte teor geométrico, formado principalmente por linhas. A imagem não é figurativa e os fortes contrastes de luz e sombra adicionam velocidade à imagem juntamente com as linhas em diagonais que criam dinamicidade. Assim como nas obras construtivistas e concretas esta fotografia não possui nenhum referente à natureza, o tema dela é ela mesma e suas linhas são apenas linhas sem o intuito de serem nada mais que isso.

A imagem passa uma brutalidade pela espessura de algumas de suas linhas e provavelmente esta foto foi tirada dentro do contexto do moderno ambiente urbano americano, onde a brutalidade das formas eram facilmente encontradas.

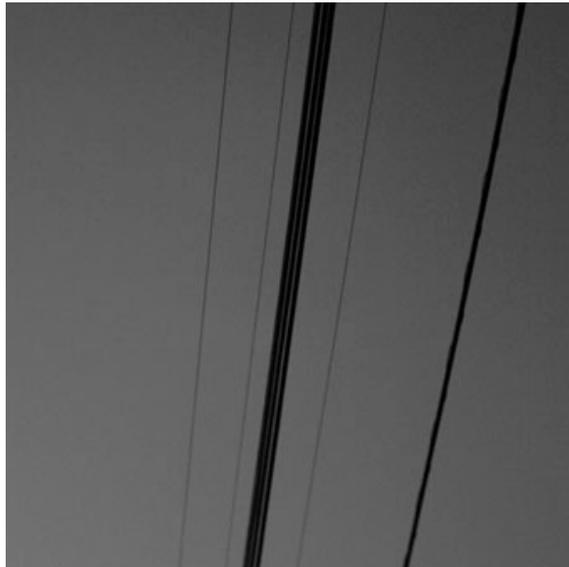


Imagem 16: Q7, 2011

A imagem acima apresentada aqui neste trabalho possui conexões com a “Vortograph” de Coburn.

As duas possuem como elementos formais apenas linhas tiradas provavelmente de um cenário urbano moderno. Não tem como se ter certeza disso pela falta de referencial, mas pelo o que eu li acerca das obras de Coburn pode-se sugerir isto quanto a sua imagem. Já na minha, como eu me lembro do dia em que eu a tirei, posso afirmar com total certeza que a imagem é proveniente de um ambiente urbano. Apesar disso as duas imagens são não figurativas e não possuem simbologia ou temática referente à algo encontrado na natureza.

De qualquer forma a minha imagem não possui toda a brutalidade encontrada na do americano pela espessura das linhas não serem muito grossas. Estas linhas através do enquadramento se posicionam em uma diagonal o que acrescenta dinamismo à imagem. Há também a eliminação de detalhes desnecessários e a limpeza da imagem fortalecida pela escolha do preto e branco.

Termino aqui os diálogos entre minhas fotografias com as obras de artistas, fotógrafos modernos e contemporâneos juntamente com a conexão com a história da arte no Brasil e no resto do mundo. Tendo conectado o teor geométrico e a tendência não figurativista destes trabalhos com o meu.

Considerações Finais

Esta monografia buscou apresentar o resultado de todo o trabalho de pesquisa realizado durante o curso de Artes Plásticas da Universidade de Brasília, principalmente com enfoque no que foi feito nos últimos dois anos a partir, principalmente, da disciplina Projeto Interdisciplinar. Essa disciplina me permitiu cultivar um desejo em pesquisar a área de meu projeto prático, ocasionando, inclusive, o despertar de novos interesses conceituais, formais e compositivos dentro da fotografia, como o da fotografia não figurativa cujo é um dos principais enfoques deste trabalho o lado do geometrismo. Esse projeto de diplomação resumiu todo o processo que foi feito para se chegar aqui e com a inclusão de um enfoque na parte teórica pesquisada ao longo deste processo.

O principal objetivo foi realizar um trabalho artístico através da linguagem da fotografia o conectando a uma área da História da Arte que foi pesquisada ao mesmo tempo em que o processo prático estava sendo feito.

Durante a realização dessa monografia, pesquisei o geometrismo presente em obras pertencentes à História da Arte e as conectei com o meu trabalho. Para isso, realizei uma análise visual entre obras do construtivismo russo, do concretismo brasileiro e das minhas fotografias, entendendo assim como elas se conectam.

O presente trabalho apesar de ter alcançado o objetivo traçado inicialmente, agora, abre portas para o seu aprimoramento tanto teórico como prático. Sua realização instigou minha curiosidade para seguir com pesquisas no campo da fotografia e da arte tanto no segmento de uma fotografia concreta como no de outras vertentes estilísticas da fotografia não retratadas aqui neste trabalho, mas que também me despertam interesse.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **ARTE MODERNA**. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

ARNHEIM, Rudolf. **ARTE E PERCEÇÃO VISUAL**. 5ª Ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989

Autor desconhecido, disponível na internet via:

<http://mastersofphotography.blogspot.com.br/2011/04/alvin-langdon-coburn.html>

acessado em 20/09/2012:.

BONFAND, Alain. **A ARTE ABSTRATA**. X Ed. Campinas: Editora Papyrus. 1996.

COCCHIARALE, Fernando. **Por Uma Genealogia Do Construtivismo Brasileiro**.

DUBOIS, Philippe. **O ATO FOTOGRÁFICO**. 13ª Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 2010.

ETCHEVERRY, Carolina. **Geraldo de Barros e José Oiticica Filho: experimentação em fotografia (1950-1964)**. 2010. Disponível na internet via: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142010000100007&script=sci_arttext#28b

FABRIS, Annateresa. **O DESAFIO DO OLHAR**. 1ª Ed. São Paulo: wmf Martins fontes, 2011.

FERREIRA, Glória. **CRÍTICA DE ARTE NO BRASIL: TEMÁTICAS CONTEMPÔRANEAS**, Editora Funarte, 2006.

Itaú Cultural, disponível na internet via:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3229&cd_idioma=28555&cd_item=8

acessado em 25/09/2012

RICKEY, GEORGE. **CONSTRUTIVISMO**. 1ª Ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2002

SOULAGES, François. **ESTÉTICA DA FOTOGRAFIA PERDA E PERMANÊNCIA**. 1ª Ed. São Paulo: Editora SENAC. 2010.