

PROCESSOS FOTOGRÁFICOS ALTERNATIVOS: A EXPOSIÇÃO “EU, CIANOTIPIA”

Pablo Petit Passos Sérvio¹

Resumo:

Neste artigo, partimos de uma análise crítica do lugar ocupado pela imagem fotográfica hoje, que de tão presente, para muitos se tornou naturalizado a ponto de pouco refletirmos sobre sua história e o quanto foi marcada por revoluções técnicas guiadas por interesses econômicos. A partir dessa reflexão, identificamos um outro lugar, o de experimentações criativas em que se posicionam práticas artísticas e pedagógicas que trabalham com processos fotográficos alternativos. Após estas incursões, descrevemos a cianotipia e experiência pedagógica de projeto de extensão da Universidade Federal do Maranhão que resultou no ano de 2019 na exposição “Eu, cianotipia”.

Palavras-Chave: processos fotográficos alternativos; cianotipia; formação docente.

Resumo em língua estrangeira:

In this article, we start from a critical analysis of the place occupied by the photographic image today, which is so present, for many it has become naturalized to the point where we barely reflect on its history and how much it was marked by technical revolutions guided by economic interests. Based on this reflection, we identified another place, that of creative experiments in which artistic and pedagogical practices work with alternative photographic processes. After these incursions, we describe the cyanotype and pedagogical experience of an extension project at the Federal University of Maranhão that resulted in the year 2019 in the exhibition “Eu, cyanotypia”.

Palavras-Chave: (no máximo 5 palavras-chave)

1. A fotografia hoje

Vivemos uma cultura cujos modos de socialização dependem amplamente de técnicas que permitem visualizar a tudo por meio de imagens (MIRZOEFF, 1999). Google Earth ou Street View aplicativos que literalmente nos mostram imagens do planeta inteiro. Esperamos poder ver tudo como imagem seja com câmeras de vigilância, seja na

¹ Professor do departamento de artes da Universidade Federal do Maranhão. Doutor em arte e cultura visual pela Universidade Federal de Goiás.

matéria no jornal, seja no documentário no Netflix, seja no vídeo no youtube, seja nos posts de redes sociais que exibem a vida íntima de tantos. Tudo isso parece muito normal hoje e as vezes esquecemos que o desenvolvimento da fotografia foi fundamental para este fenômeno (SONTAG, 2004). De tão ubíqua que é em nossa cultura, a imagem fotográfica parece por vezes ser algo natural, como se sempre tivesse existido, e assim mal compreendemos o quanto é recente e o quanto manifesta-se como o resultado de inúmeras revoluções estéticas e científicas.

Hoje a fotografia é digital e expressa a potência de códigos binários se difundindo pela internet por todo o mundo velozmente (FATORELLI, 2017). Você faz uma fotografia em seu celular e neste aparelho, essa imagem existe como informação digital, por isso, pela internet pode ser imediatamente compartilhada, transmitida para o mundo todo. Nem sempre isso foi assim. Antes de tudo isso, a fotografia necessitava da materialidade de meios como os papéis e, portanto, exigia dos fotógrafos amplo conhecimento fotoquímico (TRACHTENBERG, 2013). Para uma imagem fotográfica transitar, o papel, o seu suporte, precisava transitar. Hoje basta que um arquivo seja acessado e copiado de computador a computador. Tal reprodução foi um dos primeiros sonhos dos criadores da fotografia.

Desde seu primórdio, quando Fox Talbot decidiu criar um meio pelo qual a natureza criasse representações de si por si mesma, o objetivo maior foi o de mecanizar a arte da produção e reprodução de imagens (FABRIS, 1991). Seu concorrente, Daguerre, teve inicialmente grande resultado comercial entre a classe média desejosa de ter para si retratos, antes pintados e caros, reservados às classes altas. Mas a técnica de Daguerre, o daguerreotipo, produzia uma única imagem. Já a de Fox Talbot, por envolver a criação de um negativo, permitia inúmeras cópias, ou seja, o fenômeno da reprodução.

A limitação do Calótipo de Fox Talbot era que as imagens produzidas não tinham a mesma nitidez do daguerreotipo. Se tinham a vantagem comercial de serem mais baratas por serem reveladas no papel, era o próprio papel que trazia a pouca nitidez, já que os químicos necessários para a revelação se entranhavam em suas fibras e não se mantinham exclusivamente em sua superfície.

O daguerreotipo, apesar de não possibilitar a reprodução, por produzir uma imagem em uma superfície metálica, espelhada, resultava uma imagem de ampla nitidez e riqueza tonal. Muitas técnicas buscaram conciliar as vantagens das invenções de Daguerre e de Fox Talbot. O Colódio Úmido foi das mais efetivas, permitia

reprodutibilidade ao mesmo passo que desenvolvia uma imagem com ampla gama tonal. Seu fim, contudo, estava determinado pelo fato de que exigia a revelação imediata das imagens, o que significava para os fotógrafos a necessidade de se deslocarem a todo instante com seus laboratórios.

A artesanania daqueles processos iniciais, mais lentos, trabalhosos, sensíveis às mais ínfimas variações, como por exemplo, às mudanças de temperatura e umidade, e que logo provocava cópias diferentes umas das outras foi hoje amplamente substituída por processos técnicos computacionais que garantem reproduções idênticas umas às outras. Como dizem Kittler (2016) e Fabris (1991), a imagem fotográfica, descendente da litogravura e em última instância da gravura, é mais um passo da marcha de nossa sociedade na busca pela produção mais rápida e barata de imagens padronizadas e reprodutíveis.

É consequência, filha da industrialização e de seu desejo de massificação. A invenção da câmera Kodak nº 1 por George Eastman representou um marco final da primeira era da fotografia. O slogan dos anúncios publicitários da Kodak nº1 anunciavam a grande revolução: “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Foi quando os filmes a base de gelatina e prata dispostos em um rolo se estabeleceram como a tecnologia padrão, “mainstream”, para a área.

Hoje fotografar com filme em máquinas fotográficas analógicas é optar por um processo alternativo, pois a fotografia digital se estabeleceu como hegemônica. De modo geral, a indústria dá pouquíssimo suporte hoje para a fotografia analógica. Mas é interessante perceber que a invenção do negativo em rolo, com base em gelatina e sais de prata, por George Eastman, também estabeleceu um processo fotográfico tão hegemônico no começo do século XX que vários outros processos fotográficos como a daguerreotipia, o calótipo, a cianotipia, o marrom van dyke, a goma bicromatada e tantos outros tornaram-se desde então processos fotográficos alternativos (JAMES, 2015). Ou seja, alternativos à orientação hegemônica da indústria.

Na contramão desta orientação hegemônica, o projeto de extensão Processos Fotográficos Alternativos da licenciatura em artes visuais da Universidade Federal do Maranhão propõe que retornemos nosso olhar para alguns desses processos.

2. Para quem estudar processos fotográficos alternativos?

Para quem então voltar a estudar esses processos fotográficos alternativos? É tão barato tirar uma foto com o celular, é tão fácil e certo que terá padrão de qualidade, é

tão simples compartilhar uma fotografia digital. Para quê então voltar a estudar esses processos fotográficos alternativos?

Bom, uma das primeiras questões que quero destacar é: os processos fotográficos alternativos nunca foram extintos. Sempre se manteve o interesse, mesmo que por grupos pequenos de fotógrafos e pesquisadores, de manter e difundir o conhecimento sobre estes processos que fizeram parte da história da fotografia, logo da história da nossa sociedade.

Há muita bibliografia de fora do Brasil. Exemplos: 'The Keepers of light' (1976) de William Crawford, 'The Book of Alternative Photographic Processes' (2002) de Christopher James e 'Historic Photographic Processes: A Guide to Creating Handmade photographic image' (1998) de Richard Farber. No Brasil, uma importante referência para o resgate de tais técnicas tem sido o professor Luiz Guimarães Monforte, que no livro 'fotografia pensante'(1997), descreve minuciosamente todo o processo técnico necessário para o desenvolvimento de mais de 20 processos fotográficos alternativos. Trata-se de um livro referência também na medida em que identifica uma série de artistas contemporâneos que se apropriam destes processos em seus trabalhos.

Um artista brasileiro de referência é Kenji Ota (BRACHER,2012, p.53) que através de processos fotográficos alternativos investiga 'a instabilidade, as contaminações, as reações químicas, a metamorfose material no suporte fotográfico'. Desta forma, traz a materialidade da imagem, algo abandonado na experiência digital, para o centro de sua obra.

Sabe-se que grupos de fotógrafos artistas e professores persistem na análise e desenvolvimento dos chamados hoje, processos fotográficos alternativos, ou seja, todos aqueles que foram abandonados pelo *mainstream* da indústria. Se a indústria privilegiou os processos mais padronizados, rápidos e baratos, para artistas a pesquisa sobre estes processos alternativos significa a possibilidade de estabelecerem relações mais íntimas e diversificadas com a fotografia e consequentemente trabalhos mais originais e autorais. Já no século XIX, com os fotógrafos artistas pictorialistas, a artesanaria dos processos alternativos foi extremamente valorizada e explorada.

Para os pictorialistas interessava uma fuga aos objetivos da indústria: ao invés da nitidez, o desfoque; ao invés do mecânico, o rastro da mão; ao invés do múltiplo, o único (ROUILLÉ, 2009). O valor artístico da experimentação com estes processos

fotográficos foi recentemente demonstrado na exposição “Escalas de azul” no espaço Estúdio Dezenove no Rio de Janeiro, na qual onze artistas exploraram a técnica da cianotipia em diferentes suportes (ESTÚDIO DEZENOVE, 2019). Hoje, no Brasil alguns núcleos de produção e pesquisa resistem. Como atesta o projeto “*Fotografia experimental e fotoclubismo: hiatos, fricções e encontros com a arte contemporânea*” grupos de várias regiões do país, de norte a sul, não só mantém suas produções quanto vem buscando estreitar laços (PIPA, 2013).

O que essas correntes, grupos, ou mesmo entusiastas isolados demonstram é que se a industrialização entrega preço, velocidade e padronização, ela também retira dos artistas grande parte do controle do processo fotográfico, reduzindo então as possibilidades de expressão. Pensem no que disse Eastman: “basta apertar o botão e nós fazemos o resto”. Muitos artistas fotógrafos desejam ter para si de volta o controle sobre o processo fotográfico.

Refletir sobre esta abordagem da fotografia no leva a pensar sobre a proposta de Vilen Flusser (2002) sobre a oposição entre o operário e o fotógrafo. Para Flusser, a máquina fotográfica é um aparelho que a maioria não entende como funciona. A maioria de nós apenas aperta o botão. Flusser chama essas pessoas de operários da máquina. A máquina não trabalha para elas, elas trabalham para que um tipo de imagem seja produzida, uma imagem que foi predefinida por aqueles que realmente projetaram as máquinas.

Então Flusser defende que devemos jogar contra o aparelho fotográfico, tentando afirmar nossa autonomia na busca por imagens mais originais. Que forma mais eficiente de fazer isso se não tomando para si o controle da maior parcela do processo de produção de imagens. É essa a maior razão da busca por processos fotográficos alternativos. É a esperança de conseguir novas opções, encontrar novos caminhos, para a expressão por meio de imagens fotográficas que não as padronizadas pela indústria.

Logo, do ponto de vista poético, a extensão em Processos Fotográficos Alternativos por possibilitar a artistas-professores o desenvolvimento de competências técnicas que possam amplificar sua compreensão sobre os meios fotográficos e abrir assim novas possibilidades expressivas (GIORGI, 2017).

Para professores de arte, todos aqueles potenciais expressivos que tanto interessam aos artistas tornam-se hoje valiosíssimos. Aspectos da produção visual entregues à mecanização retornam às mãos humanas, empoderando os alunos com uma margem

de liberdade frutífera à criatividade (COSTA, 2014). Além disso, em práticas pedagógicas, o trabalho com processos fotográficos alternativos representa ganhos devido a seus potenciais lúdicos. Ocorre que aqui os alunos vivenciam um processo marcado pela artesanaria, pelo trabalho manual com papeis e químicos. E podem testemunhar a olhos nus a ação reveladora da luz sobre o papel sensibilizado. Há todo um prazer baseado nos impulsos sensíveis que ganha realização nestas vivências.

Impulsos formais, intelectuais, também são estimulados aqui. Toda essa experiência prática estimula a curiosidade sobre as origens físico-químicas da imagem fotográfica. Perguntas surgem na prática: Como uma máquina fotográfica funciona? Como a imagem de uma cena mantém-se registrada no papel. Por que as imagens expostas ontem estão amareladas quando comparadas às imagens reveladas hoje? O que mudou? A intensidade da luz solar estava diferente? Foi a umidade que mudou? Como a umidade interage com um químico como o citrato férrico amoniacal? Há neste sentido uma estimulação também a um modo de pensar científico, metódico e questionador.

Seguindo uma vertente mais contemporânea de arte e do ensino de arte (AGUIRRE, 2009; DUNCUM, 2011; HERNANDEZ, 2011; MARTINS, 2008), a postura crítica pode ser estimulada também ao questionar aspectos mais psicológicos ou sociológicos de nossa relação com as imagens fotográficas. Por que produzo imagens? Por que venho produzindo este tipo de imagem? O que isso diz sobre minha relação com meu grupo social? Foi a partir de todos estes interesses que planejou-se a exposição “Eu, cianotipia”.

3. A cianotipia

Queríamos o prazer sensível da experiência de laboratório. Queríamos essa aproximação com a química. Por um lado, então nos dedicamos ao domínio técnico da cianotipia, suas possibilidades de suportes e de viragens.

A cianotipia foi criada em 1842, por John Herchel. Astrônomo, Herschel dedicou sua vida à ciência, descobriu, por exemplo, e nomeou luas de Saturno e Urano, fez pesquisa sobre radiação ultravioleta e uma série de pesquisas sobre botânica. Em suas pesquisas sobre botânica, fez um levantamento da flora da África do Sul que influenciou Charles Darwin. Foi por conta das pesquisas botânicas que começou a estudar a fotossensibilidade das plantas. Este estudo resultou na técnica chamada de Antotipia. Tinha a intenção de desenvolver uma fotografia colorida - daí o estudo com os sumos dos vegetais - mas sempre chegava a imagens monocromáticas.

Em contato com Alfred Smee, Herchel conhece o ferricianeto de potássio, pó vermelho que fica azulado em contato com o sol. Smee lhe ensina que o ferricianeto de potássio fica em um azul mais intenso quando está em contato com outro sal férrico. Também foi Smee que lhe informou sobre novos sais férricos (um deles era o citrato férrico amoniacal).

Herchel cria a cianotipia transportando essas experiências fotoquímicas para os processos fotográficos. Em 16 de junho de 1842, publica o artigo *“Sobre a ação dos raios do espectro solar sobre as cores dos vegetais e sobre alguns novos processos fotográficos”*. Neste artigo, escreve sobre a antotipia e a cianotipia. Por isso, esta é considerada a data da invenção da cianotipia. Uma curiosidade sobre a cianotipia é que foi a técnica utilizada no primeiro livro de fotografia, o da botânica Anna Atkins.

A cianotipia é monocromática, azul. Resulta da síntese indireta de um pigmento inorgânico, não encontrado na natureza, conhecido como Azul da Prússia. É uma síntese indireta pois exige a ação da luz, em específico, do espectro ultravioleta.

Usa exclusivamente sais de ferro como reagentes de partida. O citrato férrico amoniacal e o ferricianeto de potássio, dois ferros III. Basicamente você cria uma solução com esses dois sais e deposita sobre o suporte, digamos um papel. Quando essa solução entra em contato com a luz UV, uma série de reações químicas são desencadeadas levando moléculas dos dois sais de ferro a se combinarem criando o pigmento azul da prússia. Criamos imagens com esta reação justamente pois podemos ter controle sobre onde a luz vai incidir. Com um negativo entre a fonte de luz e o suporte sensibilizado, determina-se a área que a luz vai atravessar e formar pigmento.

A cianotipia trata-se, portanto, de um método fotográfico de impressão que requer não só o preparo de um suporte fotossensível como de uma matriz (um negativo fotográfico, por exemplo). Uma das características da cianotipia é ter uma gama tonal comprimida, ou seja, não tem tantos tons do mais claro ao mais escuro quanto as fotografias que hoje estamos acostumados a produzir. Uma vez criado o pigmento azul da prússia é possível criar reações que alteram suas moléculas e seu tom. A isso chamamos de viragens. É possível criar cianotipias em vários suportes, papel, tecido, vidro, madeira.

4. Eu, Cianotipia

Durante os preparativos de “Eu, cianotipia” fizemos experiências de viragens e também em diferentes papéis e tecidos. Mas além do domínio técnico, queríamos também estimular as potencialidades poéticas da fotografia por meio de processos fotográficos alternativos. E também queríamos um espaço para discutirmos sobre o porquê fotografamos. Neste sentido, mais poético e conceitual, buscamos refletimos sobre os sentidos agregados a cada possível escolha no processo de produção de imagens, mas principalmente criamos reflexões sobre o retrato fotográfico e sobre sua possibilidade de comunicar algo sobre a pessoa retratada.

Com as reflexões pós-modernas tanto sobre a própria concepção de sujeito (HALL, 2005) quanto sobre a suposta objetividade documental da imagem fotográfica (ROUILLÉ, 2009), a arte contemporânea questiona a capacidade do autorretrato fotográfico de registrar algo como a verdade sobre os retratados. Nesse sentido, os artistas utilizam-se do autorretrato por muitas razões, para refletir sobre a própria fragmentação e instabilidade do eu, para pensar sobre o modo com este eu é construído em sociedade também através do olhar dos outros, para discutir sobre o modo como encena papéis sociais. Ao produzirmos autorretratos temos, portanto, uma ótima oportunidade de pensarmos sobre nós mesmos, quem viemos sendo, quem desejamos ser, quem somos aos olhos dos outros, como esses olhares nos influenciam.

O título “Eu, cianotipia” dizia referência a esses dois focos: os alunos tinham que dominar e experimentar a técnica da cianotipia, por um lado, e também criar autorretratos que comunicassem, expressassem algo sobre estas reflexões em torno da noção de identidade.

“Quem sou eu?”, “Quem sou eu quando...?”, “Quem eu poderia ser se....?”, “Quem sou eu segundo os outros?” – foram algumas das perguntas geradoras deste desafio. Além disso, foram instigados a produzir fotogramas, técnica em que fotografias são criadas sem o uso de câmeras. Dispondo objetos entre o papel sensibilizado com soluções sensíveis à luz e a fonte de luz em si, registra-se então a forma, a silhueta destes objetos. Cada um deveria criar composições entre retratos e fotogramas de modo a evocar os conceitos que estivessem provocando.



Figura 1 – Pedro Emanuel Fernandes de Vasconcelos (imagem retirada de <https://www.instagram.com/pro.foto.alter/>)



Figura 2 – Adriana Costa Barros (imagem retirada de <https://www.instagram.com/pro.foto.alter/>)

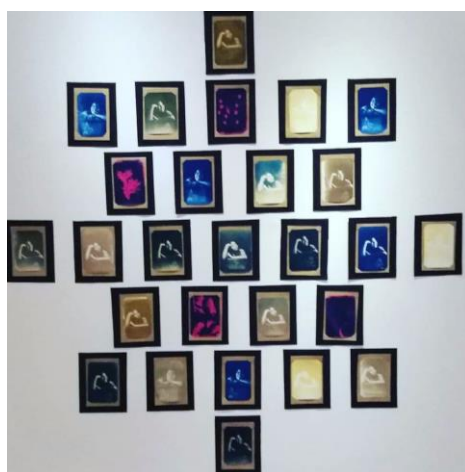


Figura 3 – Juliana Silva dos Santos (imagem retirada de <https://www.instagram.com/pro.foto.alter/>)

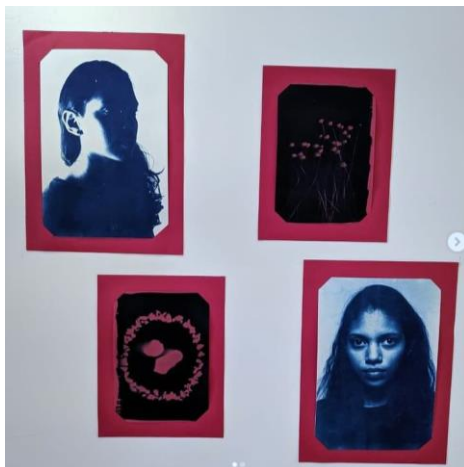


Figura 4 –Alexia Giovana da Silva Monteiro (imagem retirada de <https://www.instagram.com/pro.foto.alter/>)



Figura 5 – (imagem retirada de <https://www.instagram.com/pro.foto.alter/>)

O processo de construção das propostas foi marcado por muitas dificuldades. Por um lado, pela dificuldade dos alunos de decidir um caminho para navegar as perguntas provocadores com que lançamos a proposta da exposição. Por outro lado, pois algumas reflexões demonstraram-se mais difíceis de lidar do que os alunos supunham. Por mais que não fosse a intensão inicial, sentimentos e reflexões psicologicamente carregados de tensões emergiram em nossas conversas em grupo. Por fim, os trabalhos trouxeram temáticas diversas, como a relação com o corpo, gênero, solidão e expectativas familiares, dúvidas/inseguranças.

5. Bibliografia

Livro

FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1991.

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

GIORGI, Fábio. **Manual de Cianotipia e Papel Salgado**. Rio de Janeiro. Ibis Libris, 2017

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10a ed. Rio de Janeiro: dp&a, 2005.

JAMES, Christopher. **The Book of Alternative Photography**. 3ª Ed. Independence, KY: Cengage Learning, 2015.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

MIRZOEFF, N. **An introduction to visual culture**. London: Routledge, 1999.

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

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo. Companhia das letras, 2004.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Ed. SENAC, 2009.

TRACHTENBERG, A. **Ensaio Sobre a fotografia**: de Niépce a Krauss. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.

Capítulo de livro

AGUIRRE, I. Imaginando um futuro para a educação artística. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação na Cultura Visual**: narrativas de ensino e pesquisa. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009. p. 175-186.

DUNCUM, P. Porque a arte-educação precisa mudar e o que podemos fazer. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. **Educação da Cultura Visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora UFSM, 2011. p. 15-30.

HERNANDEZ, F. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. In: MARTINS, R.; TOURINHO, I. (orgs.). **Educação da cultura visual**: conceitos e contextos. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011. p. 31-49.

MARTINS, R. Das belas artes à cultura visual: enfoques e deslocamentos. In: MARTINS, R. **Visualidade e educação**. Goiânia: FUNAPE, 2008. p. 25-35.

Artigo

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

FATORELLI, Antônio. Notas sobre a fotografia analógica e digital. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.13, n.22, p.52-68, jan./jul. 2017.

Documentos eletrônicos

ESTÚDIO DEZENOVE. **Escalas de azul**. Disponível em: <<https://www.estudiodezenove.com/escalas-de-azul--vitrine-efecircmera.html>>. Acesso em 26/02/2021.

PRÊMIO PIPA. **Coletivo filé de peixe convida**. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2013/06/coletivo-file-de-peixe-convida/>. Acesso em: 20/02/2021.