



CREATIVE UNIVERSITY

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES®

MESTRADO EM DESIGN E CULTURA VISUAL

A COR NA FOTOGRAFIA

REFLEXÃO SOBRE A EVOLUÇÃO HISTÓRICA E

ENSAIO PRÁTICO

António Pedro Dias

20110345 – 2º C1

O JÚRI

Presidente

Prof. Doutor Fernando Jorge Matias Sanches Oliveira
Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e empresa – Universitário

Vogal

Prof. Doutor Augusto Duarte de Souza Lemos
Professor Adjunto na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Vogal

Prof. Doutor Aníbal Fernando Simões Nogueira de Lemos
Professor Auxiliar do Instituto de Arte, Design e empresa - Universitário

PALAVRAS-CHAVE

História da fotografia, Fotografia a cores, Fatores de atraso, Fotografia monocromática

RESUMO

Este trabalho tem duas componentes. A primeira, uma investigação da história da fotografia a cores e dos seus procedimentos, a segunda, uma componente prática, o meu projeto fotográfico. Surpreendentemente, foi a componente prática que arrastou a investigação histórica.

Na verdade, à medida que ia evoluindo no conhecimento dos processos da fotografia a cores, fui-me deparando com uma questão para a qual não encontrava resposta cabal nos autores que escrevem sobre a História da fotografia:

Que fatores impediram uma mais rápida disseminação da fotografia a cores, por comparação com o desenvolvimento da fotografia monocromática?

Encetei, assim, a procura de uma resposta, tendo concluído que a fotografia a cores só não atingiu a maturidade artística mais cedo basicamente por dois grandes motivos. O primeiro deveu-se à dificuldade de fixar a imagem a cores num suporte exequível do ponto de vista técnico. O segundo, o medo que alguns fotógrafos tiveram da mudança, para um processo em que perdiam parte do controlo da revelação e da impressão, além de ser mais dispendioso.

No que toca à parte prática, pude experimentar processos digitais e processos hoje classificados como “analógicos”. Ambos contribuíram para, com as suas particularidades, “pintar” a cor que quis dar às imagens que realizei e, que, no contexto académico deste projeto, vou mostrar.

KEYWORDS

Photography History, Color photography, Delay factors, Monochromatic photography

SUMMARY

This work has two components. The first is an investigation about the history of color photography and its procedures, the second is a practical component, my photographic project. Surprisingly, it was the practice component that dragged historical research.

In fact, as I was evolving knowledge of the color photography process, I faced with a question to which I found no clear answer in the authors who write about photography history:

What were the factors preventing a more rapid spread of color photography in comparison with the development of monochrome photography?

I wended thus the search for an answer, and concluded that the color photography only not reached artistic maturity earlier basically for two main reasons. The first was due to the difficulty for fixing the color image on a support feasible from a technical point of view. The second was the fear of change that some photographers had, in a process they lost control of the developing and printing, and much more expensive.

As regards the practical part, I experienced digital processes and processes today classified as "analog". Both contributed with its peculiarities to "paint" the color I want to give to the images I made, and that I will show in the academic context of this project.

INDICE

ÍNDICE

PARTE I – REFLEXÃO SOBRE A EVOLUÇÃO HISTÓRICA.....	11
INTRODUÇÃO.....	13
A PERGUNTA.....	15
FACTOS CONHECIDOS.....	15
HIPÓTESES DE RESPOSTA.....	19
CAPÍTULO 1 - METODOLOGIA.....	21
FONTES E CAMINHO PERCORRIDO.....	23
CAPÍTULO 2 – RESULTADOS E ANÁLISE DOS RESULTADOS..	29
ANÁLISE HISTÓRICA.....	31
Etapas da História.....	31
1839-1910, aparecimento da imagem a cores.....	31
1910-1940, o primeiro salto.....	38
1940-1980, o grande salto.....	46
1980-2010, o continuar da afirmação.....	62
Reflexão.....	65
PROCESSOS E SUPORTES DA IMAGEM A CORES.....	68
A Evolução.....	68
Tricromia.....	69
Método Interferencial.....	70
Síntese Aditiva – Os sistemas reticulados.....	70
Processos Pigmentados.....	74
Processos de Absorção – Dye imbibition.....	76
Processos de Acopladores de Cor (Cromogéneo).....	77
Processo por Branqueamento de Corante (Dye Destruction).	79
Processos de Difusão (Dye Diffusion).....	80
Processos de Dye Mordanting e Silver Toning.....	81
Reflexão.....	83

OS FOTÓGRAFOS DA MUDANÇA.....	84
Arriscar e Inovar.....	84
Heinrich Kuhn (1866-1944).....	85
Edward Steichen (1879-1973).....	87
Alfred Stieglitz (1864-1946).....	88
Sergei Prokudin-Gorskii (1863-1944).....	89
Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946).....	91
Paul Outerbridge (1896-1958).....	92
Nicholas Muray (1892-1965).....	94
Madame Yevonde (1893-1975).....	95
Eliot Porter (1901-1990).....	96
Russel Lee (1903-86).....	98
Horst P. Horst (1906-99).....	99
Erwin Blumenfeld (1897-1969).....	100
William Klein (1928-).....	101
Norman Parkinson (1913-90).....	102
John Rawlings (1912-70).....	104
Saul Leiter (1923-2013).....	105
Ernst Haas (1921-1986).....	106
William Eggleston (1939-).....	108
Martin Parr (1952-).....	110
Steve McCurry (1950-).....	111
Reflexão.....	112
PARTE II – ENSAIO PRÁTICO.....	113
LINHAS ORIENTADORAS.....	115
EXEMPLO GRÁFICO DO ENSAIO PRÁTICO.....	119
CONCLUSÃO.....	127
BIBLIOGRAFIA.....	133
ANEXOS.....	137

PARTE I
REFLEXÃO SOBRE A EVOLUÇÃO HISTÓRICA

INTRODUÇÃO

A PERGUNTA

Este trabalho incide sobre a história da imagem fotográfica a cores, a sua técnica e estética. Todo ele vai servir de suporte para o meu trabalho individual de imagem fotográfica a cores.

Com este texto pretendeu-se responder a uma pergunta:

Quais foram os fatores que impediram uma mais rápida disseminação da fotografia a cores, por comparação com o desenvolvimento da fotografia monocromática?

Esta pergunta surge de uma interrogação pessoal sobre a importância relativa destas duas técnicas fotográficas ao longo da história, e a minha preferência óbvia pela fotografia a cores.

Na verdade, é difícil imaginar que, no início do século XIX, várias pessoas se esforçassem por conseguir fixar uma imagem fotográfica num suporte querendo que essa imagem fosse monocromática. Porém, tudo à nossa volta é a cores. Até a luz que passa pelas lentes das câmaras fotográficas, ou pelos orifícios das câmaras escuras, contem um espectro de cor.

A própria pintura evoluiu desde cedo para a descoberta de pigmentos para dar cor às imagens, afinal é assim que vemos o mundo. Então, por que razão se haveria de querer que se desenvolvesse um processo no qual a imagem fosse monocromática ou só reproduzisse algumas cores?

É, talvez, na análise da História da fotografia que se poderá encontrar respostas.

FACTOS CONHECIDOS

O ano de 1839 ficou registado como a data da descoberta da fotografia. No entanto, as imagens eram monocromáticas, não se conseguia fixar imagens a cores e foram precisos mais 20 anos para que se registasse uma imagem a cores aceitável.

Como pode ver-se nas Figuras 1 e 2 que ilustram fotos realizadas na mesma época dos anos de 1850, é notória a diferença de qualidade entre a imagem monocromática e a imagem a cores.

A foto monocromática foi ampliada em papel salgado, e a imagem colorida trata-se de um “heliochrome”, um dos primeiros registos de imagem a cores conhecidos.

Como se verá nos capítulos seguintes, a evolução dos dois processos foi alvo de várias tentativas de aperfeiçoamento.

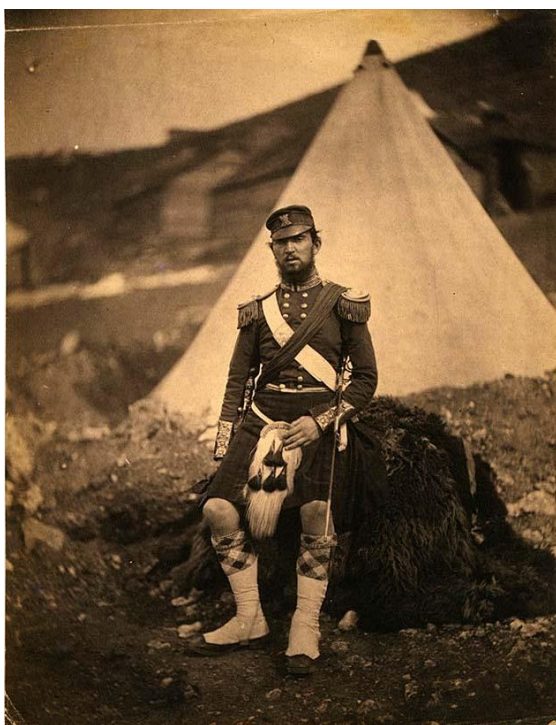


Figura 1. Fotografia monocromática de Roger Fenton (1855) - Captain Cuninghame, Crimea War.



Figura 2. Fotografia a cores de Abel Niépce de Saint Victor (1851-1859) - Poupée sur un Tabouret.

As tentativas foram sempre continuando e, chegados ao início do século XX, os irmãos Lumière, cujo pai tinha iniciado um negócio ligado à fotografia em 1882, criaram o primeiro suporte para imagens a cores que se tornou acessível a todos, o Autochrome. Estávamos em 1907, e os avanços continuavam com, também, a Kodak e a Agfa a fazerem os seus testes. Porém, a I Guerra Mundial vem trazer um atraso a este desenvolvimento. Quer na Europa quer nos Estados Unidos, somente a década de trinta trouxe novidades no que respeita a fotografia a cores. Primeiro com a Kodak, em 1935 e, logo de seguida, com a Agfa, em 1936. Passados 100 anos desde o aparecimento da fotografia monocromática, a imagem a cores começava a dar melhores resultados.

Novo atraso aconteceu com a II Guerra Mundial que adiou a evolução do processo para a década de 50 do século passado. A procura, nesta altura, começou a pender mais para o lado da imagem a cores. Esta procura fez com que as marcas se preocupassem mais com a qualidade dos filmes a cores. Até esta data, as imagens monocromáticas tinham maior detalhe e eram filmes mais rápidos, com processos muito mais baratos. O processo de revelação dos filmes a cores eram complexos, caros, e tinham que ser feitos em laboratórios específicos, no

Walker Evans, Stephen Shore, Joel Meyerowitz e Martin Parr (início década de 60), nomeando apenas alguns, contribuíram para a consolidação da imagem fotográfica a cores como a imagem mais procurada em todas as áreas.

Foram fotógrafos com vontade de inovar que, contra as várias condicionantes, fizeram parte dessa mudança e é com mudança que se avança. À época, as condicionantes eram a fraca qualidade dos filmes a cores, não só em termos de definição, mas também na gama tonal apresentada, a dificuldade de revelação e impressão dos filmes, quer diapositivos quer negativos, e o tempo que levava para que o processo ficasse concluído. Finalmente o preço que, sendo muito mais caro que as imagens monocromáticas, tornava mais difícil a sua venda, quer em trabalhos quer em galerias.

Alguns destes fatores fizeram com que alguns adeptos da imagem monocromática permanecessem neste registo, uma vez que perdiam o controlo na revelação assim como na impressão. O processo monocromático dá mais amplitude, logo fica-se com mais margem de manobra, além de que se obtém o resultado de forma mais célere. Num excerto do livro de Salgado e Franco (2014), intitulado “ Da Minha Terra à Terra”, Sebastião Salgado confirma que teve de fazer trabalhos a cores, não se sentiu muito confortável e seguiu o seu caminho (p. 125):

Não foi porque me voltei para a natureza em “Génesis”, que renunciei ao Preto e branco. Não preciso de verde para mostrar as árvores, nem de azul para retratar o mar ou o céu. Na fotografia a cor interessa-me pouco. Utilizei-a no passado, essencialmente em trabalhos encomendados pelas revistas, mas para mim a cor representa uma série de inconvenientes. Em primeiro lugar, antes da existência do formato digital, os parâmetros da fotografia a cores eram muito rígidos. Com o filme, a preto e branco, podemos fazer sobre-exposições com ajustes na abertura do diafragma (f-stops) e depois trabalhar as fotografias em laboratório, até obtermos exatamente o que sentimos no momento do disparo. Na fotografia a cores, isto é impossível.

Foi preciso esperar pela década de 70 para que as imagens a cores atingissem uma qualidade excelente. A nível de filmes estavam disponíveis tanto em negativos como em diapositivos, e marcas como a Kodak a Agfa ou a Fujifilm eram excelentes. Em termos de suportes, entre variadíssimas ofertas, tínhamos o Cibachrome (Ilfochrome mais tarde) e o Dye Transfer, que se viriam a afirmar como dos melhores, quer para museus quer para galerias. Produziam cores fortes e tinham uma grande gama tonal que permitia grandes ajustes de cor.

Somente 130 anos depois das primeiras fotografias, um fotógrafo consegue realizar uma exposição a solo de fotografia a cores no MOMA em Nova Iorque, com direito à edição do catálogo, o qual representa a importância do seu trabalho. Esse fotógrafo é William Eggleston.

Mesmo assim, não faltaram coros de protesto, argumentando que as imagens não eram dignas de estar num museu.

Como pode observar-se nas Figuras 4 e 5 que ilustram fotos da mesma época da década de 1970, a foto a preto e branco não evoluiu muito mais, ao passo que a foto a cores deu um salto de gigante no seu aperfeiçoamento.

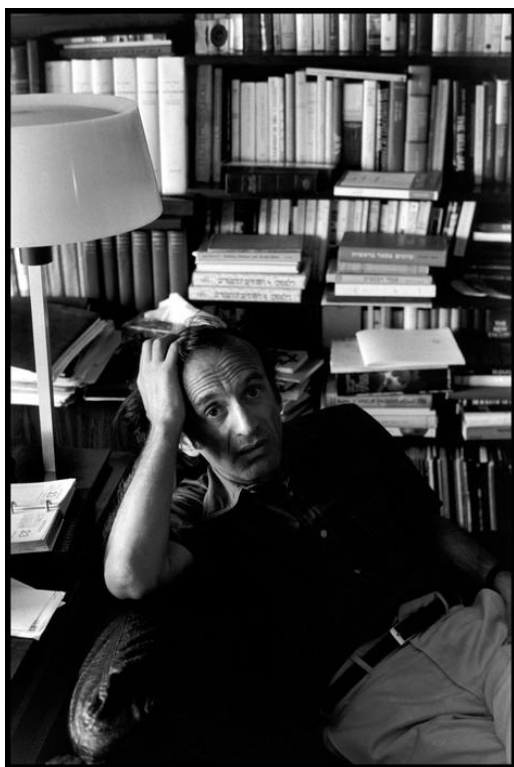


Figura 4. Fotografia monocromática de Elliot Erwitt (1973).



Figura 5. Fotografia a cores de William Eggleston (1970) – Memphis.

Com base no aprofundamento dos factos conhecidos atrás expostos, podem-se avançar hipóteses de resposta ao tema do trabalho, que se pretendem provar ao longo deste texto.

HIPÓTESE DE RESPOSTA

Desde que me interessei por esta temática que fui consolidando várias hipóteses de resposta:

A - A ideia de que a fotografia a cores só não atingiu a maturidade artística mais cedo basicamente por dois grandes motivos, o primeiro foi devido à dificuldade para que a fixação da imagem a cores num suporte se tornasse exequível do ponto de vista técnico. O segundo, o medo que alguns fotógrafos tiveram da mudança, para um processo em que perdiam parte do controlo da revelação e da impressão, além de ser mais dispendioso.

B - Analisando o processo à distância, julgo poder colocar a hipótese de que a disseminação da fotografia a cores podia ter sido antecipada para a década de 30 do século passado se, logo depois da I Grande Guerra, as companhias como a Kodak e Agfa tivessem sido mais arrojadas e os diretores tivessem tido maior visão. Na verdade, os métodos que vieram a resultar nos filmes e nos suportes já existiam, só faltava desenvolver.

C - É preciso haver mudança para mudar a história. Os trabalhos que hoje se conhecem são prova disso e os fotógrafos que protagonizaram esta mudança, os heróis. Foram contra todas as probabilidades de sucesso, quer pela fraca qualidade dos filmes a cores, o seu preço, a ausência de controlo na revelação e impressão dos mesmos, quer, e acima de tudo, porque contrariaram as mentalidades que rejeitam a mudança. Hoje até conhecemos trabalhos de Robert Capa, feitos a cores desde a II Guerra Mundial e que, na altura permaneceram na obscuridade.

Ao procurar respostas na bibliografia consultada, constatei que nenhum autor respondia cabalmente às questões por mim colocadas. Por um lado, a documentação da época não reflete esta preocupação, na medida em que os autores estavam a “viver” as situações e sem possibilidade de extrapolar no tempo a evolução do fenómeno. Por outro lado, a documentação mais recente limita-se a fazer a cronologia dos eventos, sem grande preocupação em entender o significado dessa mesma evolução.

Foi particularmente significativo o papel desempenhado neste trabalho pela Tese do MIT de Stephen Milanowski, de 1976, “Factors Influencing the Neglect of Color Photography 1860 to 1970”, o qual levanta o véu sobre o tema, mas cingindo-o apenas à parte técnica. O mesmo se passa com os restantes autores consultados.

Assim, a minha pesquisa pareceu ter relevância, pelo que decidi aprofundar a temática, como se verá a seguir.

CAPITULO 1
METODOLOGIA

FONTES E CAMINHO PERCORRIDO

A investigação aqui apresentada foi feita a partir de duas fontes:

- Leitura e análise de inúmera documentação da época e documentação mais recente, muitas delas adquiridas;
- Troca de correspondência via email com peritos e instituições, no sentido de obter respostas às questões que iam surgindo.

Todo este processo de pesquisa e aquisições começou em Setembro de 2015 e tem decorrido até ao presente, tempo durante o qual fui fazendo o meu trabalho escrito de forma a responder às minhas questões e por outro lado para servir de suporte ao meu trabalho prático sobre a cor na fotografia.

Durante o período compreendido entre Outubro de 2015 e Maio de 2016, adquiri vários livros, suportes fotográficos e materiais, de forma a cobrir as várias fases do processo a cores. Datados da época e mais recentes.

A vantagem de ler a documentação da época trouxe como mais-valia entender como as coisas estavam a evoluir e a forma como se pensava na altura. Ao ler as opiniões de vários autores, no momento em que as coisas estão a acontecer, leva-nos a uma perspetiva um pouco diferente daquela que é ler um livro de história da fotografia feito mais tarde.

Para tentar perceber como a fotografia a cores surgiu e evoluiu, descobri que levou muito tempo a ter alguma qualidade, comparada com a da imagem monocromática. Encontrei um trabalho de MIT, disponível na internet, do Stephen Milanowski que levanta a problemática do que contribuiu para o seu atraso.

Ao ler o seu trabalho, quando o autor começa a fazer referencias a autores e respetivas publicações, comecei a procurar as referidas publicações e, ao ler estes trabalhos, deparo-me com duas questões:

Porquê a fotografia a cores leva tanto tempo a aparecer e com qualidade e porquê tanto tempo para se afirmar?

Não encontrei nenhuma publicação que me respondesse cabalmente a esta questão. E isso motivou o meu interesse em aprofundar o tema.

Comecei então a comprar publicações sobre tudo o que estivesse relacionado com o tema e, há medida que nas publicações eram mencionados os materiais que contribuíram para

esta evolução, como os Autochromes os Ektchromes ou outros, fui adquirindo o que conseguia.

As Figuras 6, 7 e 8 ilustram três exemplos de materiais adquiridos, estando a listagem do restante inserida na Bibliografia e no Anexo.


Sales Order # 98803410 Ordered on 06 November 2015		Order Total: £ 52.27
Bookseller: Jack Skylark's Books (West Covina, CA U.S.A.) AbeBooks PO No.: 121543907		
Photographing In Color Outerbridge, Paul Hide Book Description	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 33.86
Book Description: Book has moderate wear to the cover corners and spine ends. Page edges have moderate toning. Text block is clean and tight with all fourteen color plates intact and in fine condition. First edition / printing. Ships in bubble wrap in box. Binding: Hardcover Book Condition: Good		
Estimated Delivery: on/before 27 December 2015 Payment & Shipping Details	Shipping Speed: 21-36 business days	Shipping: £ 18.41 Subtotal: £ 52.27
		

Figura 6. Exemplo de aquisição de material necessário à metodologia. Imagem de comprovativo de compra e do livro “Photographing in Color” adquirido.

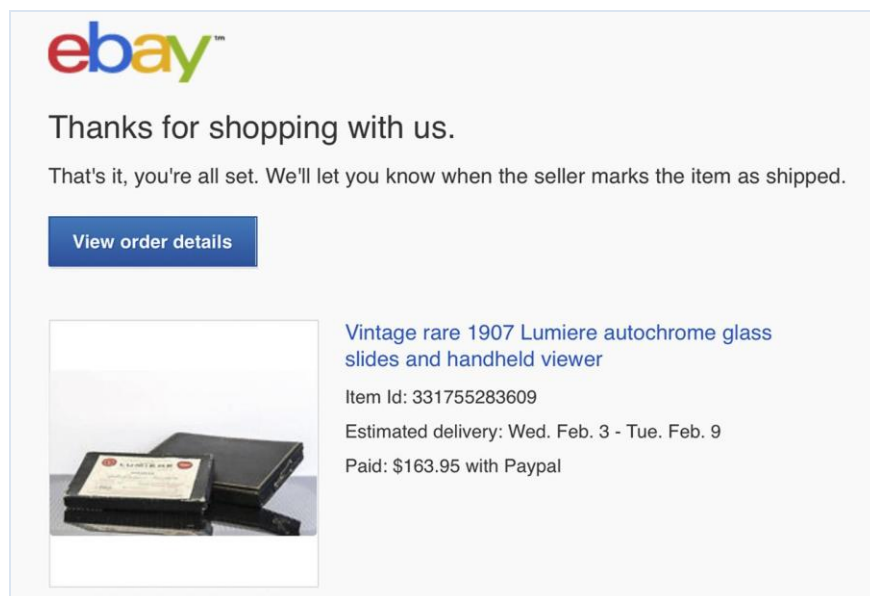


Figura 7. Exemplo de aquisição de material necessário à metodologia. Imagem de comprovativo de compra de visualizador portátil e slides em vidro de autochrome de Lumière de 1907



Figura 8. Exemplo de aquisição de material necessário à metodologia. Imagem de comprovativo de compra de FILMCOLOR da casa Lumière.

Durante o decorrer o trabalho e consoante a fase ou os fotógrafos de que estava a falar, tive necessidade de fazer alguns contactos via email.

O primeiro teve a ver com uma exposição que vi em Nova Iorque sobre o Robert Capa, que se intitulava Capa in Color e, como estava a referenciá-lo como um dos grandes fotógrafos que fez imagens em monocromático assim como a cores, desde que esta surgiu, precisava de tirar uma dúvida de algo que tinha lido na exposição e que não me lembrava. Ao contactar o International Center of Photography, em Nova Iorque casa do espólio do Robert

Capa, responde-me ao email a própria curadora da coleção, Cynthia Young (Figura 9), que se prontificou e respondeu ao que pretendia.

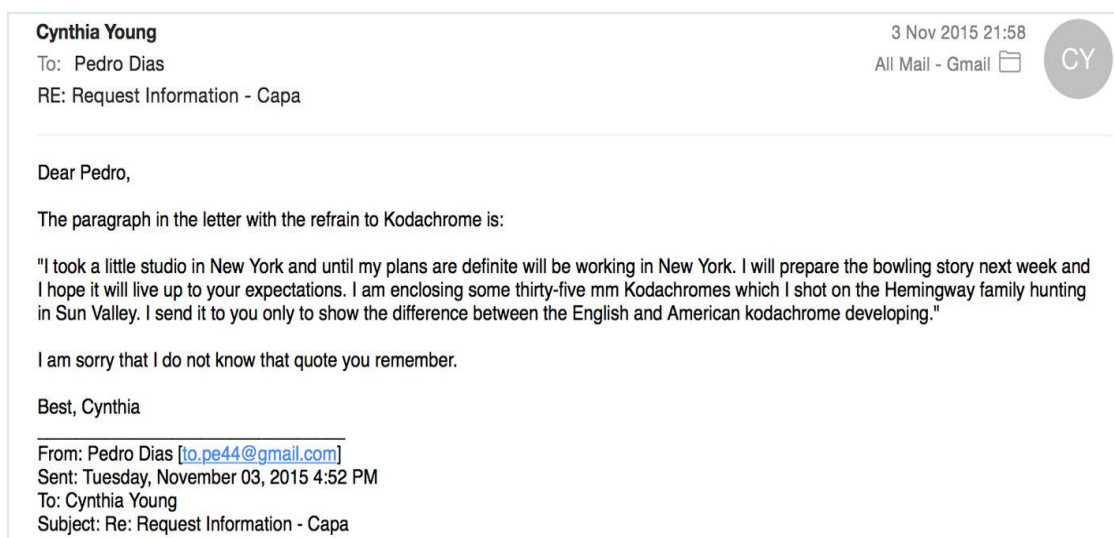


Figura 9. Exemplo de contacto por email necessário à metodologia. Email trocado com Cynthia Young, curadora da coleção Robert Capa.

O segundo contacto teve a ver com uma dúvida que me surgiu e em que muitas publicações não são esclarecedoras, sobre qual a primeira exposição a solo de um fotógrafo com imagens a cores no MOMA, em Nova Iorque. A minha dúvida surgiu quando em muitas publicações se fala de William Eggleston, em 1976, e descubro que, em 1962, Ernst Haas faz uma exposição a solo e com imagens a cores. Ao colocar a questão ao museu, qual o meu espanto quando Megan Feingold, assistente do departamento de fotografia do MOMA, me responde (Figura 10) a dizer que nenhuma delas estava correta e que a primeira exposição é do Elliot Porter, em 1943.

From: Photography Studycenter <Photography_StudyCenter@moma.org>

Subject: Re: Information Request I would like a reply. [#39315]

Date: 1 Apr 2016 16:59:05 WEST

To: to.pe44@gmail.com

Dear António,

Thank you for your email.

The first color photography exhibition at MoMA was Eliot Porter:
BIRDS IN COLOR: FLASHLIGHT PHOTOGRAPHS BY ELIOT PORTER March 10 - April 18, 1943. First Floor Galleries. Organized by Nancy Newhall, Acting Curator. This exhibition featured 27 color flashlights of birds, and 11 in black-and-white.

I hope this information is helpful to you. Please let me know if you have further questions.

Best,
Megan

On Wed, Mar 30, 2016 at 4:56 PM, Information, MoMA <information@moma.org> wrote:

----- Forwarded message -----

From: The Museum of Modern Art <no-reply@wufoo.com>

Date: Wed, Mar 30, 2016 at 1:02 PM

Subject: Information Request I would like a reply. [#39315]

To: information@moma.org

Please choose a field that best relates to your question or comment. *

Education/courses/family programs

Please write your question or comment in the space provided. *

I'm a photography student, at Portugal, and I can not find the answer in your archives, who is the first Solo exposition of color photography at MOMA Ernst Haas in 1962 or William Eggleston in 1976,

kind regards

António Dias

--

Megan Feingold
Assistant, Department of Photography
THE MUSEUM OF MODERN ART
11 West 53rd Street
New York, NY 10019
t: 212-708-9707 / f: 212-333-1123
megan_feingold@moma.org

Figura 10. Exemplo de contacto por email necessário à metodologia. Email trocado com Megan Feingold, assistente do departamento de fotografia do MOMA, sobre a primeira exposição a solo de fotografia a cores.

O terceiro contacto foi com o Atelier Fresson em França que é dos poucos que ainda amplia imagens com um processo antigo, de quadricromia. Precisava de saber o que necessitava de fazer para ampliar imagens neste processo e responde ao e-mail o neto do inventor deste processo, Jean-François Fresson, explicando-me que o ficheiro digital não serve, sendo necessário o envio do negativo ou positivo.

Como se verificará a seguir, toda a documentação e material foi analisado no que toca ao seu significado histórico, inserido no contexto de cada época e refletido do ponto de vista da questão inicial por mim colocada, procurando equacionar em que medida esta ficava, ou não respondida.

CAPÍTULO 2
RESULTADOS E ANÁLISE DE RESULTADOS

ANÁLISE HISTÓRICA

ETAPAS DA HISTÓRIA

1839 - 1910, aparecimento da imagem a cores

A história prova que o interesse em fixar a imagem fotográfica a cores tem os primeiros registos no início do século XIX. Mas, antes deste tipo de tentativa para fixar uma imagem fotográfica, já Sir Isaac Newton (1642) tinha observado que um feixe de luz branca, ao passar por um prisma, se decompunha em cores, sendo o que hoje conhecemos por espectro da luz visível.

Podemos perceber, ao estudar a evolução da imagem fotográfica, que o processo estava longe de ser de fácil solução. São conhecidos nomes como Dr. Thomas Johann Seebeck que, em 1810, conduziu experiências com um prisma. Fez passar uma luz branca no prisma e conduziu o espectro de luz visível para um suporte sensibilizado com cloreto de prata. No final Seebeck (1810, citado por Keppler, 1938), ficou encantado por verificar que continha traços de cor:

When I directed the Spectrum of a faultless prism, so placed that the incident angle of the front became equal to the refracting angle of the back, on white chloride of silver spread upon paper and still wet, through an opening of about five or six lines in the shutter and to the distance when the yellow just meets with blue, and kept it by a proper arrangement in this position for fifteen to twenty minutes, I found the chloride of silver changed as follows: it had become red brown in violet, occasionally more violet, at other times more blue, and this coloration reached also beyond the line of violet designated before, but was not deeper than the violet. (p. 37)

O ano de 1839 ficou registado como a data da descoberta da fotografia. No entanto, o resultado obtido nesta data foi o somar do trabalho de vários anos. Por tentativa e erro várias pessoas como Daguerre, Niepce e Fox Talbot tentaram, durante anos, fixar uma imagem fotográfica. A imagem aparecia com alguma facilidade num suporte, mas, uma vez trazida à luz solar, começava a desaparecer. A determinada altura, conseguiram parar o processo químico e fixar a imagem, podendo esta ser trazida para o exterior sem desaparecer ou desvanecer.

Dois processos saíram destas experiências, o Daguerreótipo e o Calótipo. Sendo que o primeiro é uma peça única, não reproduzível, tendo como suporte uma placa de cobre com

banho de prata, o segundo é um negativo num suporte de papel que permitia a reprodução de várias imagens. Mas havia um problema, as imagens eram monocromáticas, não conseguiam fixar imagens a cores.

Esta preocupação de fixar as cores numa imagem fotográfica vem desde o início, tal como descreve Sougez (2001):

Na correspondência com o seu irmão Claude, lamenta-se Niepce de não conseguir imagens “ com as cores naturais” e sabemos que Daguerre estava também preocupado com o mesmo e que, talvez por isso, tardou em divulgar o daguerreótipo, procurando obter uma imagem a cores. (p. 197)

Quando, finalmente, se reproduziram imagens fotográficas monocromáticas por volta de 1839, ainda foram precisos mais 20 anos para que se registasse uma imagem a cores aceitável. Embora Levi L. Hill apresentasse, em 1850, uma série de 62 placas de prata coloridas, este trabalho, “Hillotype”, baseado na estrutura do daguerreótipo, foi uma tentativa de Hill tentar produzir a fotografia em cores naturais. A Figura 11 ilustra uma dessas 62 placas. O mesmo Hill escreveu, ainda em 1856, o primeiro manual de fotografia a cores “Treatise on Heliochromy”, onde descreve as suas experiências.



Figura 11. Placa de prata colorida de Levi L. Hill (1851) - Landscape with Farmhouse. *In* Hillotype.

Estando a maioria destes homens ligados à ciência, a tentativa para fixar uma imagem fotográfica com cores continuou e, somente por volta de 1860, se registaram trabalhos com algum resultado.

O registo deste primeiro feito coube ao físico britânico James Clerk-Maxwell que, em 1861, descreveu um processo de adição de cores. Este processo consistia em fotografar com três filtros, vermelho, verde e azul, projetando depois a imagem sobreposta. Usando esta teoria e com a ajuda do fotógrafo Thomas Sutton, assistente de Maxwell, continuaram as experiências, da qual a Figura 12 é exemplo, mas estas estavam ainda longe de algum resultado aceitável. Na maior parte destas experiências, as imagens apenas conseguiam ser projetadas e continuavam a ter o problema que, quando a impressão era feita, a imagem começava a desvanecer.



Figura 12. Imagem colorida de Thomas Sutton (1861).

Em 1869, Ducos Du Haron patenteou, em França, um processo semelhante mas não vingou. A imagem impressa num suporte de resina utilizava três camadas de pigmentos de gelatina, como se pode observar na Figura 13. No entanto, Du Haron já descrevia um processo de linhas com as três cores primárias que serviriam de filtro e permitiria uma imagem a cores só com uma exposição.



Figura 13. Imagem Colorida de Ducos Du Haron (1869/79) - Rooster and Parakeet. São visíveis as três camadas de pigmentos, características do processo adotado pelo fotógrafo.

Seria somente em 1890 que John Joly conseguiu que o processo se tornasse estável.

Assim, John Joly, um físico de Dublin, patenteou o primeiro processo aditivo de malha para fotografia a cores, baseado no conceito de Du Haron, tal como descreve Keppler (1938):

The Joly-McDonough Process of color photography was the first practical application of the Du Haron theory. This theory of the screen plate was arrived at simultaneously, about 1895, by Dr. J. Joly in Dublin, and C. McDough in América. The Joly system begins by rulling a “taking screen” or plate of glass with very fine lines in three colors. The colors are Orange, greenish-yellow, and blue. The lines should meet, but not overlap. Joly provided about two hundred and thirty lines to the inch. In the darkroom, with only a very dim light, the ruled screen is put on a color sensitive plate, the ruled side in contact with the emulsion side of the plate. This prepared plate is then put in a regular camera. Over the lens of the camera – or better still, within the lens – behind the íris diaphragm, a piece of stained celluloid, called an “interceptor”, is fitted. It is now ready for the exposure. The plate can then be developed in the regular way, and from it a positive transparency can be made. In the last step we meet the “viewing screen”. It too is a piece of glass ruled with very fine lines in three colors, but these are the primary colors – red, green, and blue-violet. The “viewing screen” is so adjusted over the positive that a red line on the screen covers a line of silver deposit put there by an Orange line on the “taking screen”. After this adjustment has been

properly made, the two plates are bound together and form a transparency in color. Joly first thought the same screen could be used for taking and viewing, and that the emulsion might then be coated over the lines. This process, however, was never worked out. There were several flaws in it. The ruled lines were definitely unpleasant to the eye. The plates varied so greatly in sensitivity that the compensating screen which fitted one batch would not fit another. (p. 45, 46)

Porém, o público nunca se conformou com a falta das cores naturais nas fotografias, fazendo com que, desde muito cedo, os fotógrafos se esforçassem para que as imagens chegassem às pessoas com as cores naturais. Este processo começou na Europa logo em 1840, tendo o trabalho de colorir as imagens sido atribuído a ilustradores que já faziam este tipo de trabalho, noutros suportes.

Mas um dos países onde a pintura das fotografias à mão teve maior expressão foi no Japão. A “Meiji Era” (1868-1912), após o fim do sistema feudal no Japão, levou a que houvesse uma ligeira abertura do país a estrangeiros. Dos estrangeiros que resolveram experimentar o Japão, entre variadíssimas áreas profissionais, foi óbvia a ida de fotógrafos, profissão que estava a proliferar na Europa e nos Estados Unidos da América. Estes encontraram, também, uma população ávida por imagens a cores, principalmente em postais direcionados para turistas, pelo que a melhor solução da altura era a pintura à mão das fotografias. Sendo um hábito nesta sociedade a ilustração, foi fácil para os fotógrafos estrangeiros e locais recorrer a esta solução.

As imagens eram na maioria coloridas, usando como suporte albuminas ou calotipos. As albuminas tem como desvantagem que, ao fim de algum tempo expostas à luz, apresentam descoloração e começam a desaparecer. Os calotipos, ao contrário, não apresentam deterioração da imagem, sendo bastante estáveis.

Este tipo de imagens foi introduzido por W. Saunders (1832-92), popularizado por Félix Beato (1834-1907) e utilizado depois pela maioria dos fotógrafos japoneses, desde Tamamura Kozaburo (1856-19?), Kusakabe Kimbei (1841-1932), Yokoyama Matsusaburo (1838-84), entre outros. A Figura 14 mostra uma destas fotografias pintadas à mão.



Figura 14. Fotografia monocromática de Kusakabe Kimbei pintada à mão - Vegetables.

Outro lugar onde a imagem fotográfica pintada à mão teve importância foi a Índia. Sendo um país onde a cor predomina, foi com alguma decepção que receberam a novidade que vinha do ocidente, mas em monocromático.

Tal como no Japão, devido a um grande número de ilustradores, foi fácil incorporar este serviço na fotografia, como o espectador assim o pedia. A pintura de fotografias na Índia teve variantes que dependeram da província de onde provinham. As cores foram utilizadas consoante as pessoas e suas tradições, variando também consoante o estrato social em sistema de castas.

A pintura de fotografias ficou como um marco na história cultural do país, traduzido como um toque de modernidade. Os suportes eram, na sua maioria, papel de gelatina e prata, pintados à mão com aguarela ou com óleo. Pode-se ver um destes exemplos na Figura 15.

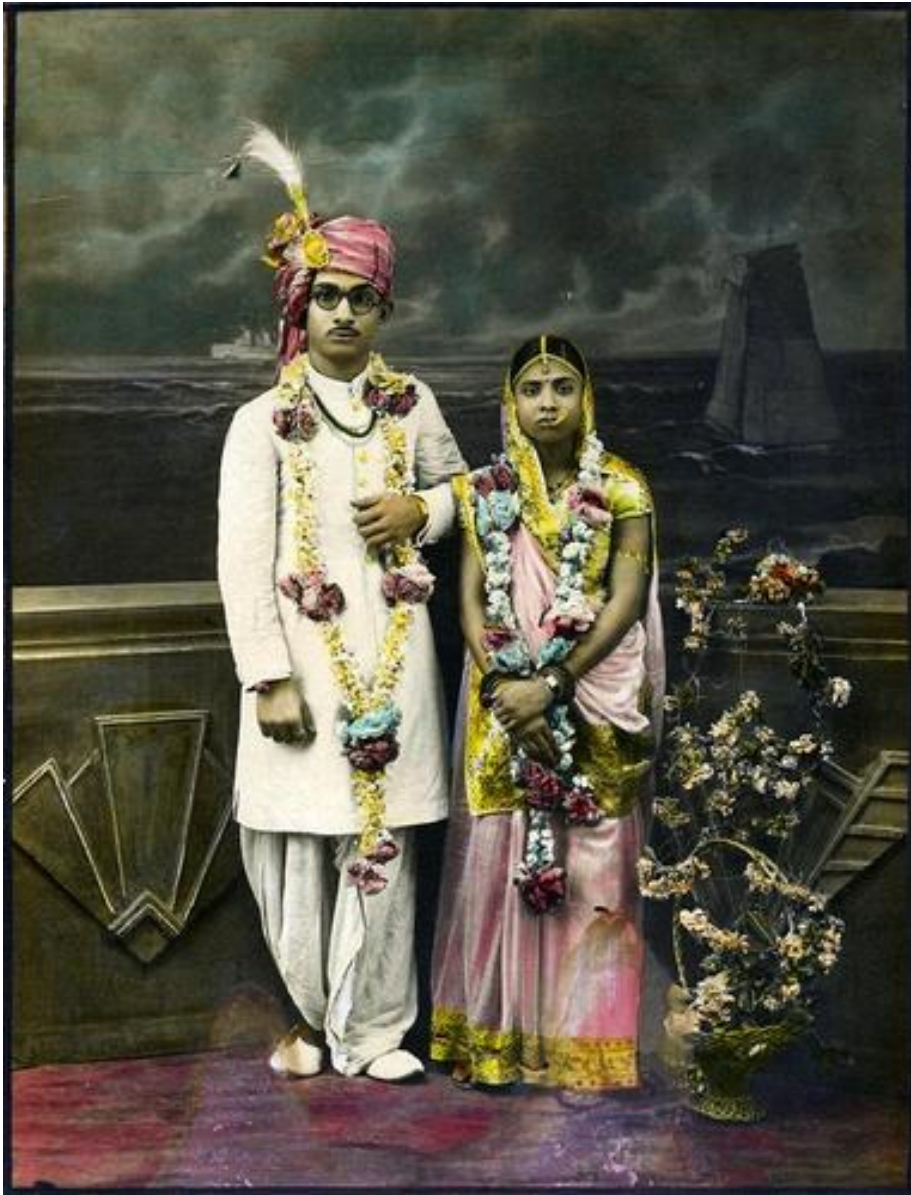


Figura 15. Fotografia monocromática de autor desconhecido, pintada à mão com aguarelas.

Desde os processos fotográficos complexos iniciais até se conseguir um processo mais acessível passaram mais 45 anos, sendo somente por volta de 1904 que os irmãos Lumière desenvolveram e apresentaram um processo de imagens fotográficas a cores, o Autochrome, sendo o seu suporte em placas de vidro.

Estas ficaram disponíveis ao público em 1907, já permitindo ser usadas para impressão a cores. No entanto, continuava com grandes limitações, como o fraco detalhe, tempos de exposição longos e preço de custo o dobro do equivalente monocromático. Nesta altura, é preciso não esquecer que as imagens monocromáticas já tinham velocidades elevadas, permitindo imagens em movimento e, em termos de detalhe, muita qualidade.

1910 – 1940, o primeiro salto

Logo após o aparecimento do Autochrome, surgem outros suportes, sendo um deles o Finlay Colour, processo com um melhor detalhe, baseado numa estrutura de mosaico, tendo sido descontinuado no final da década de 20 do século passado. Altura em que a casa Lumière lança o Filmcolor e, logo de seguida, o Lumaticolor, sendo estes já num suporte de película celuloide. Estes suportes já tinham melhor definição e eram filmes mais rápidos, estávamos no início de 1930.

Na década de 30 do século passado, aparece um novo suporte no mercado, competidor com o Autochrome, tendo melhor qualidade e mais rápido. Começou em 1908 com o nome de Dufay Process-Regular, mais tarde melhoraram substancialmente e evoluiu para o Dufaycolor process-A, em 1934. Melhorou a estrutura da cor, tornando-as mais naturais e com velocidades de 1/25 seg a f8, sendo também mais fáceis de utilizar.

O Autochrome e outros desenvolvimentos

Processo aditivo de três cores, em forma de mosaicos espalhados sobre uma placa de vidro. Tinha como vantagem necessitar de uma única exposição, em vez das três dos processos concorrentes, mas tinha como desvantagem, em relação aos suportes monocromáticos, o seu preço. O preço de uma placa Autochrome dava para comprar uma dúzia de placas monocromáticas. Tinha também a desvantagem de ser lento, entre 1 seg a 1/5 seg a f4, mesmo em dias claros de verão. Num dia nublado aumentava cerca de seis vezes o tempo de exposição. Outro contratempo eram as limitações técnicas. A tecnologia funcionava, mas as instruções tinham de ser seguidas à regra, não permitindo muita alteração.

Roberts (2007) refere ainda ser necessário ter visão para a cor de forma a utilizar o Autochrome com sucesso:

But the autochrome did required a colour vision which many photographers did not initially have. A knowledge of which tones and colours, highlights and shadows, foregrounds and backgrounds worked best together in monochrome on paper did not transfer to this new process of colour on glass, which required a whole new visual vocabulary and a new understanding of the rules of chromatic relationships. (p. 25)

Assim, o Autochrome veio trazer uma nova forma de ver as imagens, as expressões parece que melhoraram. O céu passou a ser sempre de um bonito azul, o verão em tons de ouro e os jardins ganharam vida.

A Figura 16 é um bom exemplo das imagens resultantes do processo Autochrome e das suas exigências técnicas.



Figura 16. Mervyn O’Gorman’s daughter Christina (1913). Fotografia a cores resultante do Autochrome. Modelo em pose estática.

Com as limitações que o Autochrome ainda tinha, consegue-se perceber que o tipo de imagens comum tem de ser com motivos estáticos, como paisagens, jardins ou retrato em pose. Associada a esta limitação técnica, surge outra que, até à data, não tinha sido ponderada, a abordagem estética das imagens. Com o aparecimento da cor nas imagens surge a necessidade de uma nova leitura nos objetos fotografados.

O Autochrome começa a exigir uma visão para a cor que muitos fotógrafos não tinham. Quem, por sua vez, já trazia algum conhecimento do uso da cor na arte, conseguia melhores resultados. Foram muitos os artistas que enveredaram pela fotografia e que produziram trabalhos inéditos, como Heinrich Kuhn (1866-1944) que participou no movimento de Secessão Vienense, movimento de jovens artistas no final do século XIX, como amigo do pintor Gustav Klimt (1862-1918). Durante muito tempo, Kuhn trabalhou com cores, fazendo vários ensaios, sendo a sua adaptação ao Autochrome natural.

Edward Steichen (1879-1973), assim como Kuhn, também vem da pintura, tendo feito bastantes ensaios a juntar cor às fotografias, usando camadas de cor com goma. Experimentou todos os processos que foram aparecendo até ao Autochrome, tendo usado bastante este último. Alvin Coburn (1882-1966), outro pintor, treinou o olho para a cor com Arthur Wesley Dow (1857-1922), tornando a adaptação mais fácil e com resultados surpreendentes.

O mote estava dado e logo começam a surgir imagens a cores por todo o lado. Desde revistas científicas, como a National Geographic Magazine, até publicações ligadas à moda e publicidade, estavam sequiosas de usar imagens a cores, até porque aumentavam logo as suas vendas. Mas houve uma área importante que foi a fotografia documental que, com os trabalhos realizados em várias partes do globo, e com grande aceitação do público, obrigou os laboratórios a melhorar as suas técnicas.

Já no século XIX tinham sido feitos trabalhos documentais para apoio ao ensino e à medicina, assim como a cobertura de guerras, mas em imagens monocromáticas, tornando tudo muito sombrio. O século XX reservou-nos, devido ao avanço que a fotografia teve, excelentes trabalhos.

Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii (1860-1940), químico, fotógrafo e artista, foi um dos pioneiros do uso da fotografia a cores na Rússia. Foi também o autor de um dos grandes trabalhos documentais feitos na Rússia, a pedido do Czar Nicholas II, no início do século XX, trabalho esse todo feito a cores.

Devido ao gosto que tinha pela fotografia, desde cedo começou a fazer experiências para conseguir imagens a cores. Numa altura em que já havia algum trabalho feito, quer em França quer em Inglaterra, Prokudin-Gorskii desenvolveu o seu sistema de três negativos através de filtros, sistema já usado por outros, para conseguir as suas imagens coloridas.

O sistema simples consistia em fotografar o mesmo motivo três vezes, fazendo passar a luz refletida dos objetos por três filtros, azul, verde e vermelho. A imagem era depois revelada em negativo, convertida para positivo, sendo depois alinhadas a três imagens e extraindo assim a imagem final a cores. Este sistema obrigava a que o motivo estivesse estático durante o tempo de exposição. A Figura 17 mostra a fotografia de um exemplo do primeiro sistema usado por Gorskii.

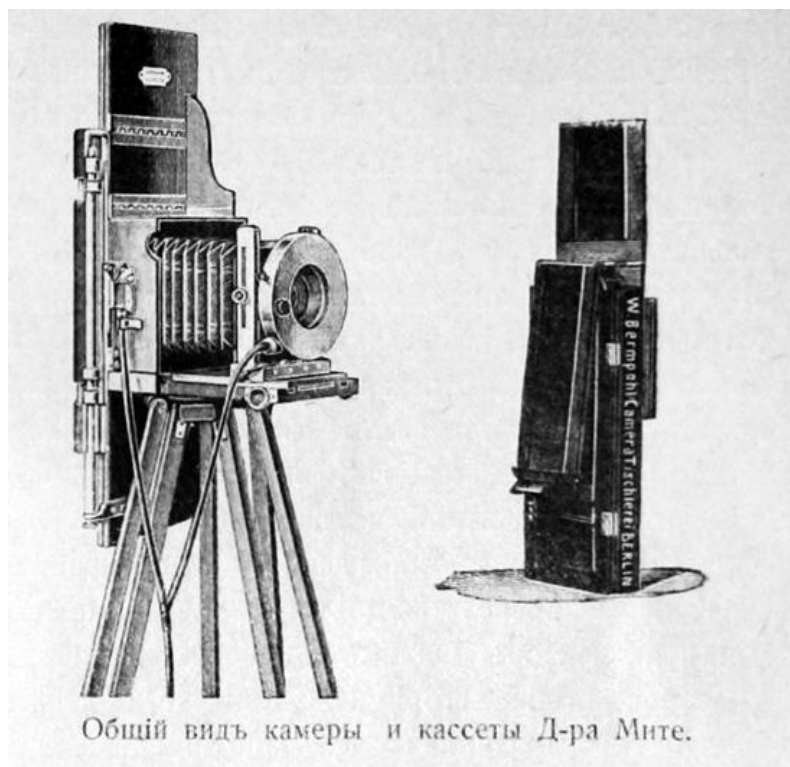


Figura 17. Exemplo do primeiro sistema usado por Gorskii

Tendo este sistema algumas limitações, logo surgiram ideias e modificações feitas em máquinas para que se realizasse só um disparo. O primeiro modelo de disparo simples (Figura 18) vem da casa Birmphol Naturfarben pela mão de Adolf Meithe (1862-1927). O sistema era constituído por um sistema de espelhos que projetava a imagem da lente para os três suportes, cada um com o respetivo filtro. Este sistema fazia com que se tornasse mais rápida a captura da imagem, assim como tornava o seu transporte mais fácil. Foi o contacto de Gorskii com este cientista e fotógrafo que o levou a desenvolver o seu próprio sistema, usando-o na realização do seu grande trabalho.



Figura 18. Exemplo de máquina desenvolvida para um só disparo e três negativos, pela casa Birmphol Naturfarben.

O trabalho deste fotógrafo foi feito entre 1909 e 1915, numa Rússia em que os residentes tinham restrições para se deslocarem dentro do próprio país. Ora, se o objetivo era fazer um levantamento de toda a Rússia, esse objetivo foi conseguido devido ao grande entusiasmo que o Czar demonstrou ao ver as primeiras apresentações que Gorskii fez com imagens a cores projetadas.

O fascínio do Czar pelas imagens a cores superou todas as expectativas do próprio Gorskii. Assim, teve não só financiamento, mas, também, salvo-conduto para toda a Rússia. Foi-lhe atribuído um vagão de comboio, transformado para estúdio, permitindo-lhe assim chegar a todo o lado e poder logo revelar as imagens, de forma a ver se estava tudo conforme antes de se deslocar para outro sítio. Allshouse (1980) descreve a situação privilegiada de salvo-conduto vivido por Gorskii:

In addition Prokudin-Gorskii was given two documents that he was to keep in His pocket at all the times. The first was an Imperial rescript stating that he had the Emperor's personal permission to go "to any place in the Russian Empire – whether secret or not." The second, a *prikaz*, or order, furnished by the minister, stated that the Tsar considered Prokudin-Gorskii mission to be of such importance that all officials should render whatever aid was necessary for the successful completion of the Project – "at any place, at any time". (p. XVIII)

Neste mesmo período, em França, Albert Kahn (1860-1940) banqueiro, mecenas e fotógrafo, patrocina uma expedição mundial, com o objetivo de fotografar todas as culturas do mundo, a cores, com o Autochrome, disponibilizado recentemente no mercado.

Esta expedição, na qual se percorreram cerca de 50 países e onde se tiraram cerca de 70.000 placas de cor Autochrome, decorreu entre 1909 e 1930. Deste grande trabalho resultou o “Les Archives de la Planete” que só foi interrompido devido à falência financeira do próprio Kahn, em finais da década de 30.

Para conseguir este objetivo, conta com a orientação do geógrafo Jean Brunhes (1869-1932), um pioneiro da disciplina “Geografia Humana” no Colégio de França, em Paris. Kahn contratou uma equipa que se foi revezando e nesta estavam fotógrafos que tinham trabalhado com os Lumière. Dos países percorridos ficaram de fora a América do Sul e do Norte e a Oceânia. O timing não podia ser melhor, apanhou o fim do império Austro-húngaro, o fim da expansão colonialista, o afirmar do capitalismo, o aparecimento do comunismo e do fascismo. Em suma, fotografaram um mundo a desaparecer.

Sob as orientações específicas de Brunhes, os fotógrafos focaram a sua atenção no ambiente humano e seus habitats, arquitetura, tradições, vestuário, utensílios e actividades diárias. O objetivo foi melhor conseguido devido às imagens a cores, uma vez que reproduziam a realidade de forma mais fidedigna. Alguns fotógrafos ficaram nos países durante anos, outros faziam missões mais ligeiras e regressavam. Entre estes figuraram Léon Busy (1874-1951), Madeleine Mignon (1882-1976), Frédéric Gadmer (1878-1954), Geroge Chevalier (1882-1967), entre outros. As Figuras 19, 20 e 21 ilustram três exemplos das fotografias a cores resultantes desta expedição.

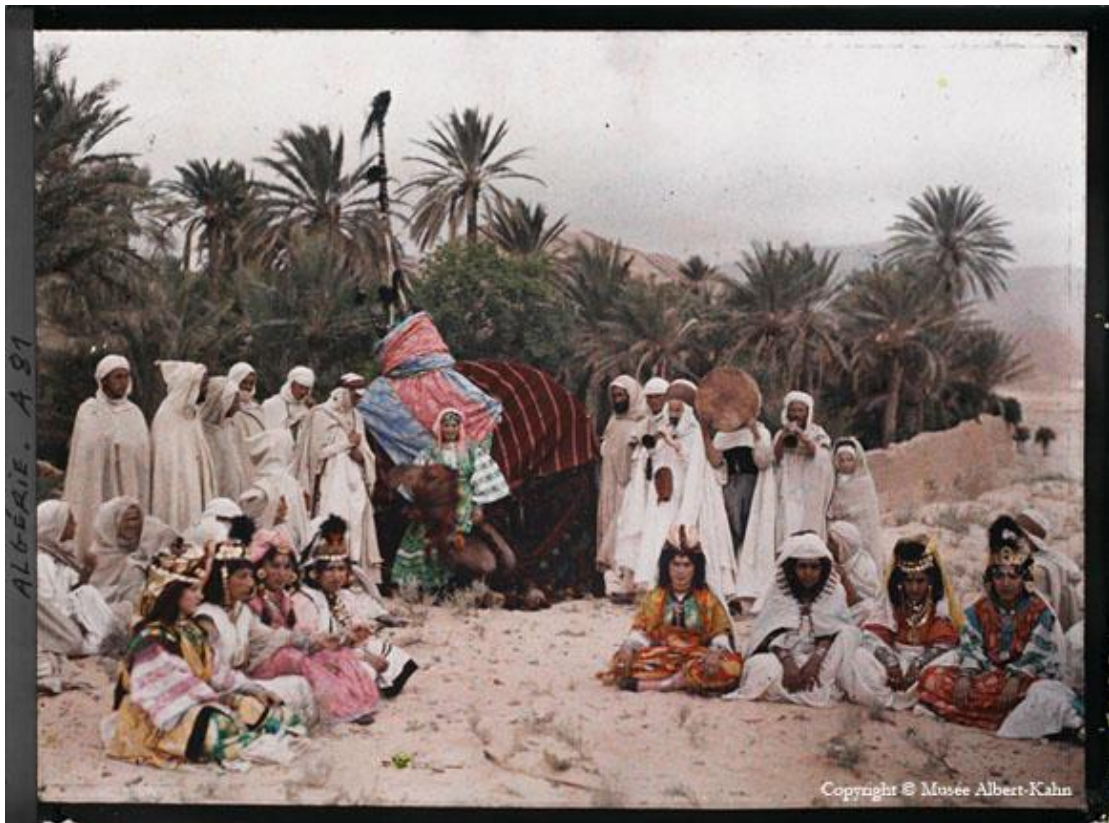


Figura 19. Fotografia por Autochrome, resultante da expedição mundial 1909-1030. Espólio de Musée Albert Kahn - Les Archives de la Planete.

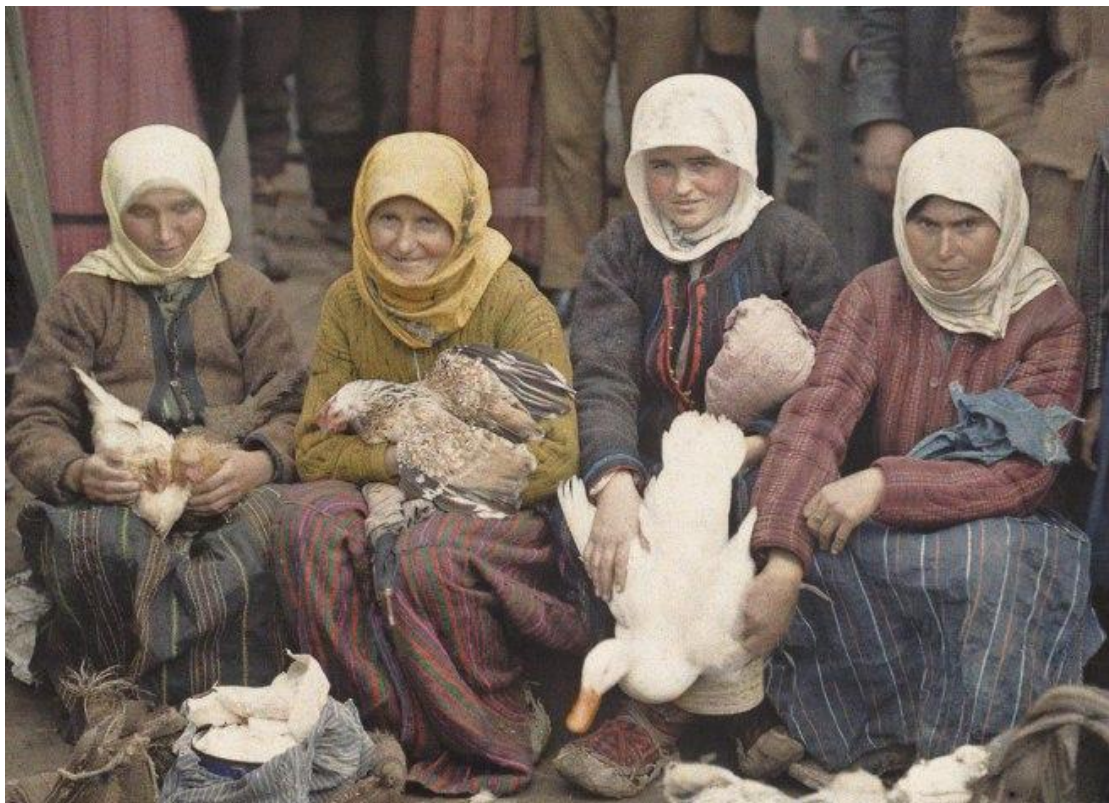


Figura 20. Fotografia por Autochrome, resultante da expedição mundial 1909-1030. Espólio de Musée Albert Kahn - Les Archives de la Planete.

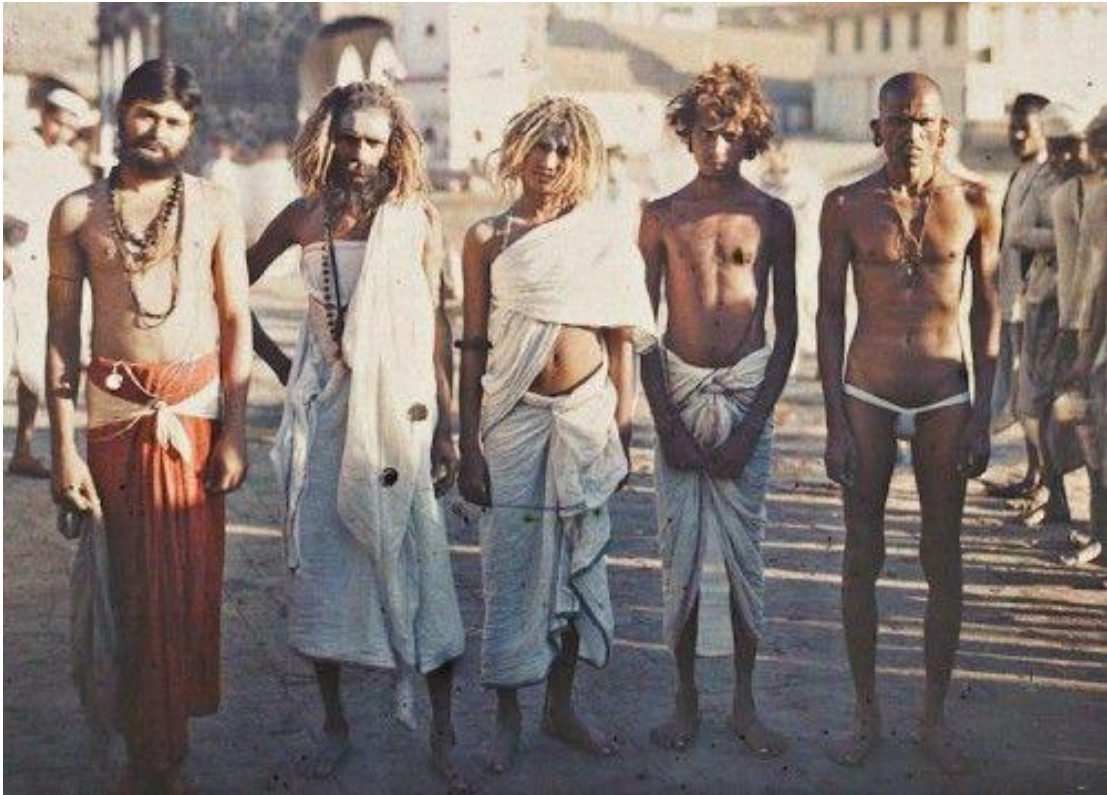


Figura 21. Fotografia por Autochrome, resultante da expedição mundial 1909-1030. Espólio de Musée Albert Kahn - Les Archives de la Planete.

Os processos fotográficos, daqui para a frente, tornaram-se menos morosos a desenvolver e começaram a surgir variantes de maior sensibilidades e de maior rapidez. No entanto, a sua utilização estava muito centrada na moda e na publicidade, tendo sido estas indústrias a obrigar ao “salto na fotografia a cores”.

Um concorrente do Autochrome, o Diophtichrome Plate que começou em 1909, foi evoluindo e, em 1932 é lançado o Dufaycolor que era mais rápido e não precisava de filtros. Com uma estrutura em mosaicos era mais nítido, melhorou a estrutura da cor, sendo mais naturais. Este novo processo, assim como novos suportes que foram surgindo como o Vivex e o Trichrome Carbro Print, ditaram o fim do Autochrome.

Desde o aparecimento do processo Autochrome, ainda foram precisos mais uns 30 anos para ficar disponível um processo de 3 camadas, em filme celuloide, idêntico aos que se usam nos nossos dias. Em 1935, aparece um da Kodak e, em 1936, da Agfa, sendo primeiro para cinema e logo de seguida para fotografia.

Nesta fase acontece o virar da página para a imagem a cores, com melhores resultados e com a coragem de fotógrafos como Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), Man Ray (1890-1976), Paul Outerbridge (1896-1958), Nicholas Muray, Madame Yevonde (1893-1975), Walter Bird

(1903-69) e Edward Steichen (1879-1973). A ousadia destas pessoas fez com que tudo fosse experimentado. Eles foram contra as regras impostas por uma pseudo elite da imagem monocromática que tiveram, na minha opinião, o receio da mudança.

Mas novo atraso aconteceu devido à II Guerra Mundial. Companhias como a Kodak ou Agfa deixaram de dar prioridade à melhoria do seu novo produto a cores, remetendo assim para depois do fim da guerra o desenvolvimento e a apresentação de novidades.

1940 – 1980, o grande salto

Já foi mencionado o contributo que os homens das ciências tiveram nos bastidores do desenvolvimento técnico da fotografia a cores. Vamos agora abordar o contributo dos corajosos fotógrafos que aderiram à fotografia a cores, editores de grandes edições de moda e publicidade e, por fim, não podendo ficar de fora, o importante contributo de gente ligada às artes.

No final da década de 30 do século passado, houve um grande contributo para que, pela primeira vez, a imagem a cores superasse a monocromática. Tal deu-se em meados da década de 40, com a entrada no mercado da máquina de formato 35 mm e das películas a cores de três camadas, primeiro da Kodak, seguida da Agfa.

O Kodachrome, que surgiu em 1936, já representava um grande avanço, ditando o fim do Autochrome, Filmcolor e Lumicolor da casa Lumière. Continuava, porém, com algumas limitações pois, além de caro, tinha de ser revelado em laboratórios da Kodak. Só mais tarde a Kodak permitiu a revelação dos seus filmes por outros laboratórios.

Ora, do ponto de vista do fotógrafo amador isto não representava grande problema, mas, para os profissionais, significava perder o controlo das técnicas, muitas vezes usadas pelos fotógrafos para manipular as imagens. Por outro lado, representava tempo perdido uma vez que, no início, como existiam poucos laboratórios para revelar a cores, demorava algum tempo para ir e vir do laboratório, ao passo que a imagem monocromática podia ser revelada praticamente em qualquer lado.

Entre 1935 e 1944, a Farm Security Administration (FSA) realizou um levantamento fotográfico que retratou o estilo de vida no país, desde a grande depressão até ao fim da II Guerra Mundial. O trabalho realizado por vários fotógrafos como Walker Evans (1903-75), Dorothea Lange (1895-1965), Gordon Parks (1912-2006), entre outros, produziu cerca de

175.000 imagens monocromáticas e cerca de 1600 a cores. Estas últimas, porém, só chegaram ao grande público na década de 70.

Os grandes adeptos da cor para este grande projeto foram fotógrafos como Arthur Rothstein (1915-85), Russel Lee (1903-86), Alfred T. Palmer's (1906-93), entre outros. Com a imagem a cores, o espectador fica com uma noção mais correta da realidade. Conseguia-se saber que tipo de roupas se usava, o que se comia, em que condições se vivia, se os campos cultivados estavam verdejantes, tal como ilustra a Figura 22. Numa escala de cinzentos de uma imagem monocromática, tudo parece igual. Não se consegue tirar grande informação, exceto no realismo das expressões faciais.



Figura 22. Fotografia a cores de Russel Lee (1940).

A introdução da máquina de 35 mm na equação fez com que tudo mudasse relativamente à imagem a cores. Os fotógrafos saíam mais facilmente do estúdio para fazer trabalho, quer de moda, quer documental ou autoral. Com um investimento menor, comparado com as máquinas de médio ou grande formato, qualquer fotógrafo podia arriscar na passagem pela cor.

Robert Capa (1913-54), famoso fotojornalista conhecido por imagens monocromáticas da II Guerra Mundial, aderiu à cor logo que os filmes e as máquinas de 35 mm surgiram, tal como Capa expressa na sua comunicação pessoal (1938, citado por Young, 2014).

On July 27, 1938, while in China for eight months covering the Sino-Japanese War, Robert Capa wrote to his Hungarian friend, Peter Koester, at His New York agency, pix, "Please immediately send 12 rolls of Kodachrome with all instructions; whether special filters are needed, etc. – in short, all I should know. Send it 'Via Clipper', because I have an idea for Life". (p.7)

O trabalho feito a cores por Capa é desconhecido pela maior parte das pessoas, no entanto, cobriu também passagens da II Guerra, ao serviço da Time. Trabalhou para revistas após a guerra, e voltou como correspondente da Time, em 1954, para cobrir a guerra da Indochina, onde veio a falecer.

Usava frequentemente duas máquinas, uma a preto e branco, outra a cores, uma vez que as imagens monocromáticas continuavam a ser as mais utilizadas. Como já foi referido, o processo a cores, além de ser mais dispendioso, tecnicamente tornava-se mais complexo. Mas, como todos os fotógrafos que apostaram na mudança e faziam trabalho de fotojornalismo, a solução era o uso de duas máquinas, sendo que a mudança de filmes não era opção.

Após a Guerra, Capa criou, juntamente com Cartier-Bresson, David Seymour e George Rodger, a Agência Magnum, na qual fez vários trabalhos para publicações internacionais. Em 1954, de novo para a Time, parte para a Indochina para cobrir o conflito Francês, onde vem a morrer nesse mesmo ano.

Robert Capa deixou um espólio fabuloso em imagens monocromáticas e a cores, como são exemplo as Figuras 23 e 24, sendo que as suas imagens a cores somente mais tarde vieram a ser mundialmente conhecidas. Após a sua morte, o seu irmão, Cornell Capa, decide fazer alguma coisa para que este tipo de trabalho documental não caísse em esquecimento. Em 1966, cria o International Fund for Concerned Photography, em memória do seu irmão Robert.

Em 1974, é criado por Cornell o International Center of Photography em Nova Iorque. Passa a ser o local onde ficará o espólio de Robert, tendo como missão não só a catalogação do seu trabalho, mas também promover a fotografia.



Figura 23. Fotografia a cores da II Guerra Mundial, de Robert Capa



Figura 24. Fotografia a cores de Robert Capa

Ansel Adams, um dos grandes fotógrafos da imagem monocromática do século XX, também experimentou a cor. Como a maioria dos fotógrafos da época, a necessidade de experimentar a cor era óbvia, no entanto muitos não entendiam esta nova linguagem, levando-os a desistir. Outros faziam trabalhos a cores que eram bem remunerados e continuavam com as imagens monocromáticas, para trabalhos de autor.

Uma série de correspondência trocada entre Ansel Adams e outros interlocutores serve para percebermos, de certo modo, a sua preocupação em relação à imagem a cores. Considerando que a imagem a cores tem três características artísticas, sendo elas realidade, controlo e estética, Adams tinha uma particular forma de ver a imagem a cores.

Uma das passagens é sobre a resposta de Adams a John Irwin editor do Artforum, em Dezembro de 1962, a recusar a revisão do novo livro de Eliot Porter, *In Wildness Is the Preservation of the World*, de cuja fotografia presente na Figura 25 fazia parte. Adams diz (1962, citado por Callahan, 1993):

“I’m a close personal friend of Eliot Porter. It was I who suggested this book to the Sierra Club. It is a magnificent Job – a great message and a revelation of a dedicated spirit. However, I have never been able to adjust myself to color photography. I do not understand it. It would be false for me to attempt a review, because I simply would exhibit the fact that I did not know what I was talking about. What Porter saw, what he felt, how he trimmed His Creative sails to the sharp winds of Thoreau, - all these things are self-evident! Anything further I could say would be a kind of lily-painting. But a ghostly lily-painting Job at that, because I basically deeply, fundamentally don’t like the lily-painting which IS color photography.” (p. 124)



Figura 25. Fotografia de Eliot Porter, presente no seu livro *In Wilderness Is the Preservation of the World*.

É de referir que Porter foi o primeiro fotógrafo a ter uma exposição a solo de imagens a cores no MOMA, em Nova Iorque. Essa exposição teve lugar em Março de 1943, com 27 imagens a cores, intitulada “Birds in Color”.

Noutra citação a propósito da elaboração de um livro de imagens a cores, Adams (1978, citado por Callahan, 1993) demonstra a sua preocupação:

I should state here that most of my readers do not think of me as being a color photographer. In fact, I have given the impression of being hostile towards it. During my Professional years I did a lot of work with Kodachrome. I never engaged in color printing, but I did concern myself with printing press reproductions. Were I entering photography now as a young man I undoubtedly would deeply concern myself with color. I stayed with black-and-white simply because I enjoyed

the controls the process offered. However, I feel strongly that color photography is one of the major expressions of our time. I have applied visualization and the zone system to a great variety of color images and I find both are compatible and effective. (p.9)

Apesar da sua resistência, a citação anterior e a Figura 26 mostram que Adams experimentou a técnica da fotografia a cores com a Kodachrome.



Figura 26. Fotografia de Ansel Adams (1947) - Kaibab Plateau, Arizona.

E ainda, numa outra comunicação pessoal com Dennis Purcell, Ansel Adams (1982, citado por Callahan, 1993) escreve:

I can truthfully say I can remember only two or three color photographs that are worth remembering. There are thousands of paintings I can't get of my mind. People are skeptical about my thoughts on color. I do not blame them, as I have protested it, and have not shown color pictures. I feel the urge now and only wish I was sixty years younger! (pag.128)

Contudo, Adams e outros fotógrafos participaram na primeira exposição coletiva de fotografia a cores no MOMA em Nova Iorque. A exposição, que teve lugar em 1950, entre 10 de Maio e 25 de Junho, foi organizada pelo então diretor do departamento de fotografia do MOMA. Esse diretor era nem mais nem menos do que Edward Steichen, fotógrafo e precursor nos Estados Unidos da fotografia a cores, com o processo Autochrome.

Steichen fez parte, juntamente com Stieglitz, do movimento Photo-Secession que foi criado nos Estados Unidos com o objetivo de que a fotografia fosse aceite como Belas Artes. Para recordar, nesta altura consideradas eram como Belas Artes um conjunto de disciplinas como a Pintura, Música, Arquitetura, Literatura e Dança.

Juntamente com Adams tiveram expostos os seus trabalhos 85 fotógrafos, como Henri Cartier-Bresson que mais tarde veio a desfazer-se dos negativos a cores, Irving Penn, Walker Evans, Paul Strand e Robert Capa, entre muitos outros, que praticamente só ficaram conhecidos pelos seus trabalhos monocromáticos.

Outras áreas onde a fotografia a cores foi fundamental foram a moda e a publicidade. Desde cedo que os editores tiveram essa noção, embora, até final da década de 40, fosse um processo algo complexo e dispendioso. Este só era compensando pela grande tiragem de certas edições, como a Harpers Bazaar ou a Vogue. Após a II Grande Guerra, as coisas neste campo mudam um pouco para melhor, sendo que a qualidade dos filmes a cores, o preço e a manipulação não só melhoram como aumenta em variedade. As marcas começam a produzir filmes direcionados para estúdio e exterior, em pequeno, médio e grande formato. O número de laboratórios aumenta, e são criadas condições para que mais gente possa revelar e ampliar imagens a cores.

No início de 1950, Alexander Liberman (1912-99), na altura diretor de arte das publicações Condé Nast que editava revistas como a Vogue, House & Garden, Gourmet, Vanity Fair e a Glamour, foi um visionário em relação à utilização de imagens a cores nas suas publicações. Aos fotógrafos da Condé Nast para os temas de Moda, Casa, Jardim, Comida, Pessoas e Viagens, foi-lhes dito para pensarem no impensável, fotografarem o impossível e para fazerem magia nas páginas. Estes, por sua vez, deixaram de parte o formalismo, enveredando por uma aproximação mais artística do Surrealismo, Minimalismo e Modernismo nos seus trabalhos.

Experimentaram novas técnicas de captura de imagens, novos esquemas de luzes, sítios diferentes, lentes, máquinas. Inovação era a palavra de ordem.

Mais tarde veio a verificar-se que foi uma vantagem em termos de estética e de vendas, expresso por Roberts (2007) que diz “such a bold, modern new look in the late 1940s and early 1950s was Liberman’s generous use of colour photography, which he saw as the precious new art of the future on their pages” (p. 126).

Surge, por esta altura, um grupo de fotógrafos aventureiros, alguns com antecedentes ligados às artes principalmente à pintura, que se dedicaram à moda com total liberdade para

inovar. Liberdade essa dada pelos diretores das principais revistas de moda, como a Vogue ou a Harper's Bazaar. Começam, então, grandes produções a cores, para um público que estava a precisar de modernidade.

Deste grupo fazem parte grandes fotógrafos como, Horst P. Horst (1906-99), Richard Avedon (1923-2004), Erwin Blumenfeld (1897-1969), Clifford Coffin (1913-72), William Klein (1928), Norman Parkinson (1913-90), John Rawlings (1912-70), Irving Penn (1907-2009), Saul Leiter (1923-2013), para nomear os mais importantes.

Foi em 1932 que a Vogue publicou a sua primeira capa com uma imagem a cores (Figura 27), revolucionando o mercado, quer na forma como se começou a fazer publicidade, quer na forma como o público começou a perceber o consumo. Parece que com a cor as coisas ficavam mais apetecíveis, tanto o vestuário como os consumíveis.

Esta é a altura em que o mundo ocidental está em franco crescimento, já recuperado da II Grande Guerra, o que se pretendia era prosperidade, já bastava de austeridade. Na Europa e Estados Unidos, começava a crescer uma sociedade de consumo onde esta nova tecnologia veio a calhar de feição.

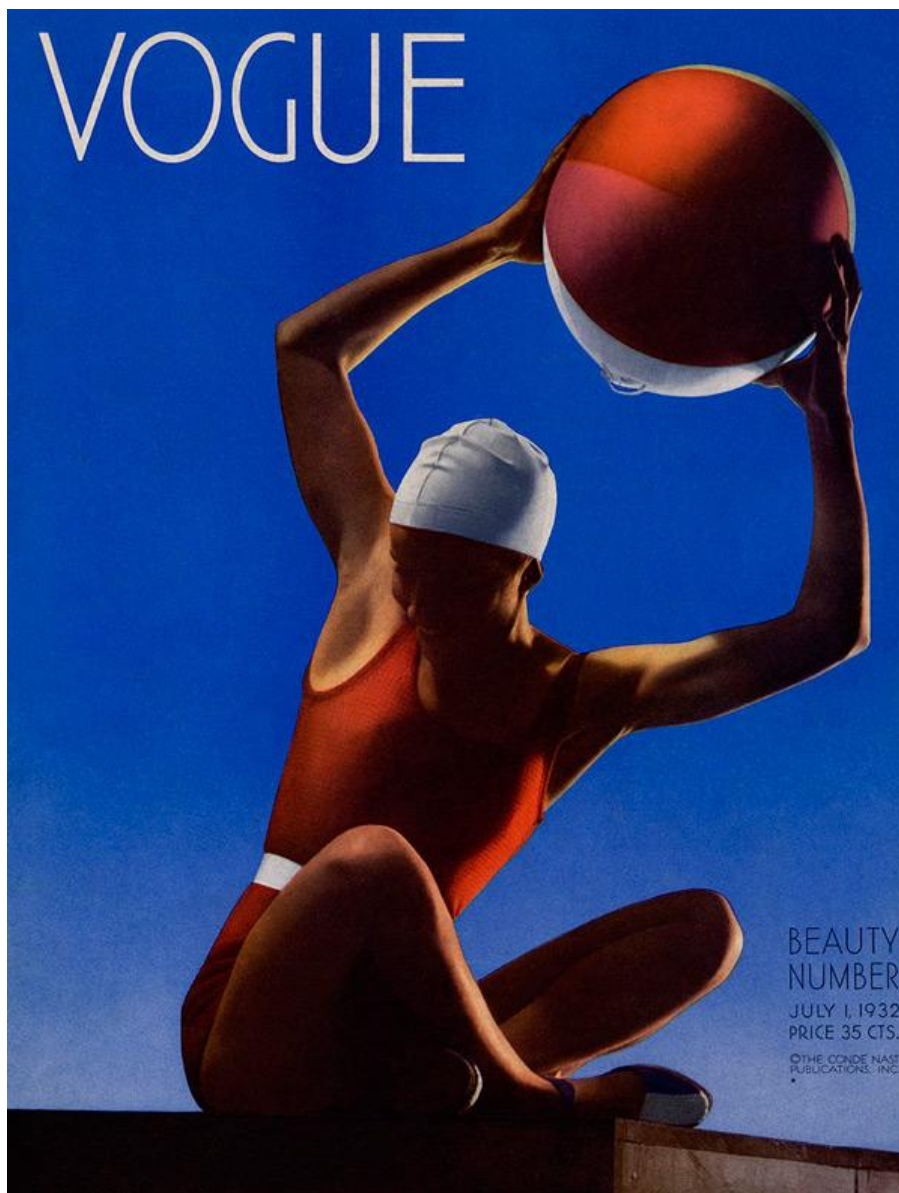


Figura 27. Primeira capa da Vogue editada a cores. Fotografia de Edward Steichen (1932).

Em plena década de 60 do século passado, a fotografia a cores atingiu o nível da imagem monocromática em categorias como natureza, retrato, guerra, moda, publicidade, documental, científica. Apareceram as primeiras revistas a cores, suplementos de jornais. Em Inglaterra, o suplemento do Sunday Times em 1962, e do The Observer em 1964.

A Elite criada na década de 50, pela Condé Nast, alargou e influenciou uma nova vaga na década de 60. Nesta década, começou também a formação académica de fotografia em escolas e universidades. Eugene Edgerton (1903-90) usou os seus conhecimentos e com o uso de um estroboscópio fez imagens nunca conseguidas, como a do pingo de leite e a da bala a atravessar uma maçã (Figura 28).

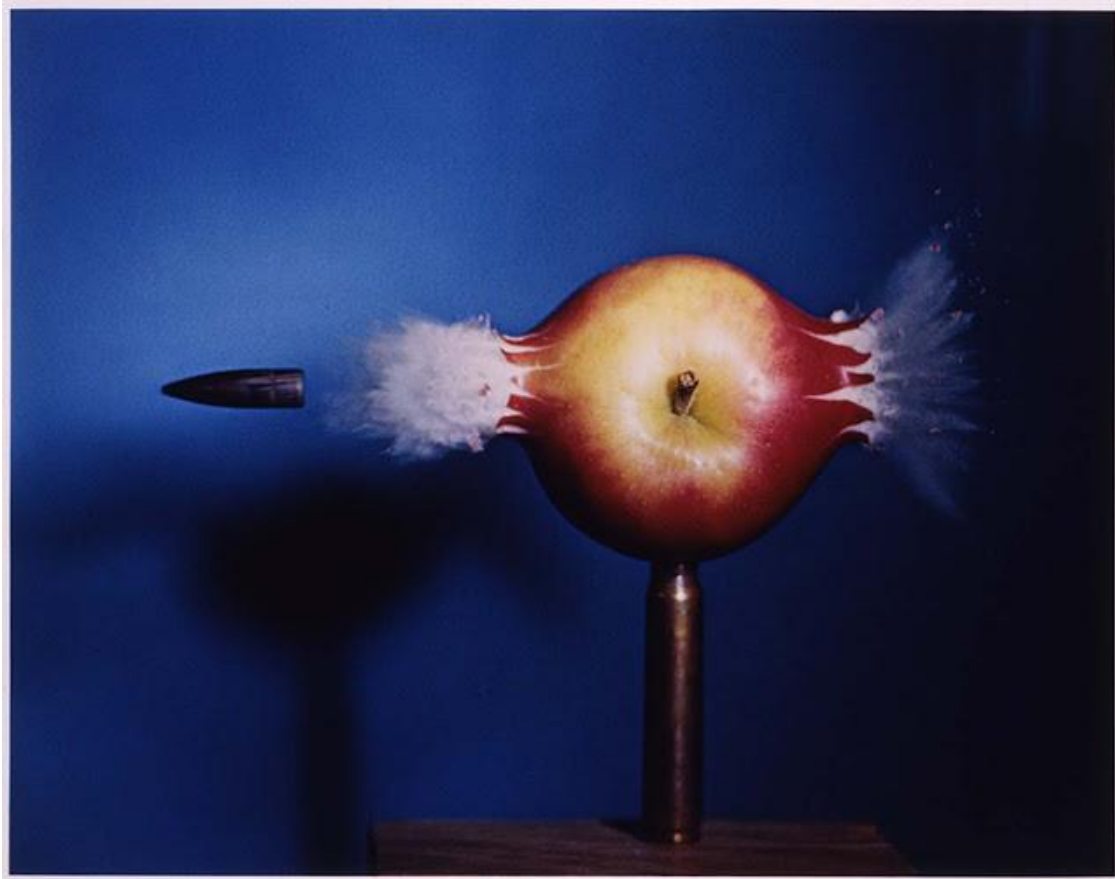


Figura 28. Fotografia a cores Eugene Edgerton (1964) – Bala a atravessar uma maçã.

Em 1962, sai o primeiro livro sobre a necessidade da conservação dos ecossistemas e o meio ambiente, com fotografias de Eliot Porter. Este já manipulava os negativos e fazia várias impressões do mesmo negativo para comparar os vários resultados, daí ter um trabalho distinto.

Na Europa já se seguia no sentido da imagem a cores como primeira opção. Em Inglaterra, mesmo condicionados por fotógrafos como Cartier-Bresson e Bill Brandt, houve quem não hesitasse, tais como John Bulmer (1938-), Eve Arnold (1912-2012) e Anthony Armstrong-Jones (1930-), fazendo vários trabalhos para revistas e trabalhos autorais do dia-a-dia.

Convém fazer aqui uma referência importante sobre a postura que alguns fotógrafos, ditos consagrados, tinham para com a opinião pública. Muitos não quiseram sair do monocromático e fizeram os trabalhos encomendados em cor por serem bem remunerados, ou porque corriam o risco de perderem oportunidade de verem os seus trabalhos publicados.

Num artigo de Liz Ronk, na TIME em 22 Março de 2012, sobre Cartier-Bresson, esta escreve:

There's a reason, it turns out, why coming across his color photos can be so jarring; not only did Cartier-Bresson infrequently shoot in color, but he destroyed virtually all of his color negatives, leaving the almost exclusively black-and-white legacy familiar to most photography fans. Finding out that Cartier-Bresson shot professionally in color — and sometimes worked on major, long-term assignments in that format — is the sort of unexpected revelation that provides the student of photography with not only a surprise, but a sudden sense of enlargement.

Em 1971, Seila Turner-Seed fez uma entrevista a Henri Cartier-Bresson no seu estúdio em Paris, entrevista essa publicada pelo New York Times em 21 de Junho de 2013, da qual apresento aqui um pequeno excerto:

Q.

How do you feel about color photography?

A.

It's disgusting. I hate it! I've done it only when I've been to countries where it was difficult to go and they said, "If you don't do color, we can't use your things." So it was a compromise, but I did it badly because I don't believe in it.

The reason is that you have been shooting what you see. But then there are the printing inks and all sorts of different things over which you have no control whatsoever. There is all the interference of heaps of people, and what has it got to do with true color?

Q.

If the technical problems were solved and what you saw on the page would really be what you saw with your eyes, would you still object?

A.

Yes, because nature gives us so much. You can't accept everything of nature. You have to select things. It'd rather do paintings, and it becomes an insoluble problem. Especially when it comes to reportage, color has no interest whatsoever except that people do it because it's money. It's always a money problem.

There are some very good young photographers. They want to do photographic essays and there is no market for it.

In 1946, when we started Magnum, the world had been separated by the war and there was a great curiosity from one country to know how the other was. People couldn't travel, and for us it was such a challenge to go and testify — I have seen this and I have seen that. There was a market. We didn't have to do industrial accounts and all that.

Magnum was the genius of Bob Capa, who had great invention. He was playing the horses and the money paid for the secretaries. I came back from the Orient and asked Capa for my money and he said, "Better take your camera and go work. I have taken your money because we were almost in bankruptcy."

I kept on working. Now it is a very big problem because there are hardly any magazines. No big magazine is going to send you to a country because everybody has been there. It's another world. But there are heaps of specialized magazines who are going to use your files. And you can make quite a decent living just by files. But it means you have to add pictures for years and years. For a young photographer to start is quite a problem nowadays.

There are necessities of life, and everything is getting more expensive in a consumer society. So the danger is that photography might become very precious — “Oh, a very rare print.” There's not a very real place for it. But what does it mean? That preciousness is a sickness.

Why do photographers start giving numbers to their prints? It's absurd. What do you do when the 20th print has been done? Do you swallow the negative? Do you shoot yourself? It's the gimmick of money.

I think a print should be signed. That means a photographer recognizes that the print has been done either by him or according to his own standards. But a print is not like an etching, where the plate wears out. A negative doesn't wear out.

Mas, muitos contrariaram esta postura crítica de que Bresson é um exemplo, tal como Norman Parkinson (1913-1990), fotógrafo inglês, que se destacou como fotógrafo de moda, entre as décadas de 30 e 80 do século passado. Parkinson soube acompanhar as várias tendências, ao longo das várias décadas em que trabalhou para revistas como a Vogue e a Harper's Bazaar. Conhecido por tirar as modelos do estúdio, usando o exterior como cenário, tal como mostra a Figura 29, considerava a fotografia a cores como “largely magic”.



Figura 29. Fotografia cores de Norman Parkinson para a revista British Vogue (Maio, 1956). Fotógrafo gostava de usar o exterior como cenário.

Entrávamos na década de 70 e cada vez mais fotógrafos se revelavam. Principalmente nos Estados Unidos, onde a indústria e o consumo cresceram mais rapidamente. Este mercado precisava de ser alimentado, e fotografia foi profissão em que não escassearam.

Já vindo da década de 40, começando como pintor, Saul Leiter (1923-2013), usava de início, para experimentar, filmes a cores fora de prazo, ou de fabricantes pouco conhecidos, o que tinha como resultado umas imagens com umas cores diferentes, mas agradáveis.

Leiter, após uma breve passagem pela imagem monocromática, foi fotografando a cores temas pouco comuns como reflexos, cenas do dia-a-dia com neve ou chuva, de dentro para fora a trave de janelas, etc. No início estas imagens eram partilhadas somente entre amigos.

Em 1957, Henry Wolf (1925-2005), diretor de arte da Esquire Magazine, contratou-o, sendo que durante 20 anos trabalhou para esta revista. Trabalhou também para a Harper's Bazaar, entre outras.

Outro mestre da fotografia a cores partilha o palco também por esta altura, Ernst Haas (1921-86), fotógrafo austríaco que fez parte da Magnum e fez trabalhos para bastantes produções internacionais. A fotografia da Figura 30 é um exemplo do seu trabalho.

Recusou trabalhar para a Time na década de 40, de forma a conseguir fazer o que lhe viesse à ideia, em vez de andar com trabalhos marcados. Foi essa liberdade que de certa forma lhe proporcionou fazer os excelentes trabalhos que conhecemos. Fez trabalhos para a Vogue, Look, Stern, Geo e também para a Time.



Figura 30. Fotografia a cores de Ernst Haas, tirada em Califórnia (1977)

Outro personagem que quebrou as regras, fazendo uma interpretação muito própria sobre a fotografia, foi William Eggleston (1939-). Fotógrafo americano, de Memphis, fez uma abordagem da sociedade americana do sul, na década de 60 e princípio de 70. Este trabalho valeu-lhe a primeira exposição no MOMA, em Nova Iorque, na qual foi publicado o primeiro catálogo de um artista a solo, com imagens a cores.

Eggleston fotografou tudo, desde o interior de um frigorífico aos sapatos debaixo da sua cama (Figura 31), tudo o que se possa imaginar do quotidiano americano do sul. Usou um processo que a Kodak tinha disponibilizado, o “Dye Transfer”, que permitia afinar as cores

nas suas impressões como pretendesse. Com um olho característico para o pormenor, Eggleston fez uma abordagem pouco comum para o que se considerava a fotografia como forma artística.

O próprio John Szarkowski, diretor de fotografia do MOMA, recebeu imensas críticas por ter feito a curadoria daquela exposição, agravada com uma publicação do próprio museu, a primeira para fotografia a cores publicada por este. Mas valeu a determinação de muita gente em alturas cruciais, para que a mudança fosse feita. Já tinha passado mais de 120 anos desde o aparecimento da fotografia e a imagem monocromática ainda estava muito enraizada nas belas artes.



Figura 31. Fotografia a cores de William Eggleston (1974) – Sapatos debaixo da cama. Faz parte do seu trabalho de retrato do modo de vida do americano do sul.

Embora a maior referência seja de fotógrafos americanos, uma vez que foi onde a imagem a cores teve mais significado, por todo o mundo foram e são feitos trabalhos com muita qualidade.

Na Índia, por exemplo, Raghubir Singh's (1942-99) fez trabalhos incríveis, todos a cores. Nascido num país em que a cor é um modo de vida, Singh's percorreu toda a Índia, editando inúmeros livros. Começou a fotografar a cores numa altura em que os filmes a cores vinham do exterior e tinham de ser revelados fora do país. Sempre se interessou por pessoas, cor e ambiente.

Em França, John Batho (1939-) começa a fotografar no início de 60, numa época e, principalmente, num país onde predominava a imagem monocromática muito por influência de Bresson. Batho orienta as suas pesquisas sobre as qualidades plásticas da cor na sua capacidade de surpreender a percepção. Foi o protagonista de uma das primeiras exposições a solo na Europa, na galeria Zabriskie em Paris, em 1978. Usava, por vezes, um processo em que as cores ficavam mais saturadas e densas, chamado processo Fresson, que fazia toda a diferença, uma vez que Batho estava muito interessado na forma e na cor.

A Dinamarca também alinhava com Keld Helmer-Petersen (1920-2012), com um trabalho abstrato, limpo e moderno. Fotografou muito as zonas industriais de Copenhaga, tendo publicado, em 1948, o seu primeiro livro a cores “122 Farvefotografier”.

Em Inglaterra, John Hinde (1916-97) representou bem o seu país e colocou-o como um dos precursores da modernidade no que respeita a fotografia. Durante a década de 70 – 80, os seus trabalhos com cores bem vivas vêm dar um novo fôlego e uma nova forma de ver as imagens. Já anteriormente, uma série sua de postais a cores revolucionou o mercado dos postais que, até à data, eram só imagens monocromáticas, o que para a indústria do turismo eram pouco atraente.

Em Espanha, como referência podemos falar de Carlos Pérez Siquier (1930-) que começou a fotografar em monocromático, mas, em 1960, mudou para a cor, tendo feito trabalhos pioneiros no país, sendo um dos pioneiros da imagem a cores. Tem uma série muito conhecida de pessoas na praia, em que não importa o belo, mas sim mostrar a realidade com a presença da cor. Os corpos apresentam celulite, varizes, um pouco de gordura se necessário, como ele via a mulher mediterrânica.

1980 – 2010, o continuar da afirmação

Uma vez que a velocidade de cruzeiro estava alcançada, agora restava saber que direção iria tomar. Será que só continuaria a crescer devido à publicidade e moda ou, de certa forma, começaria a ganhar o seu espaço sólido no meio artístico?

Até aqui a maioria dos fotógrafos que trabalhavam com a imagem a cores só recebiam bem pelos seus trabalhos na fotografia de moda ou em trabalhos pedidos para certas produções. Em galerias de arte ainda prevalecia o valor da imagem monocromática, sendo que muitos trabalhos feitos a cores só atingiram preços elevados quando muitos dos seus autores já tinham falecido.

Outros há que atingiram esse reconhecimento vivos, já com uma carreira bastante longa. Saul Leiter, que morreu em 2013, começou a ter livros e imagens publicadas muito recentemente e o seu espólio continua a ser catalogado. William Eggleston (1939-), Stephen Shore (1947-), Joel Meyeworitz (1938-), Annie Leibovitz (1949-), entre outros, amadureceram as suas carreiras já com reconhecimento público. Uma nova geração mais recente não teve o mesmo problema que os seus antecessores. Têm, por outro lado, a concorrência a nível global que o digital e a internet proporcionaram.

O fotógrafo Martin Parr (1952-) é conhecido pelos temas que escolhe, cenas do dia-a-dia, mas sempre a cores e direto, sem pensar em grande estética. Já faz parte de uma geração de fotógrafos que tiveram estudos na área das artes visuais. Este tipo de formação pode de certa forma contribuir para uma abordagem feita por determinados fotógrafos à imagem visual, de outro ângulo, fora da caixa.

David LaChapelle (1963-) é um dos fotógrafos desta nova geração, que cresce a ver os seus trabalhos reconhecidos, e imagens a serem vendidas em galerias por preços acima de 50.000 euros, ainda a meio da sua vida. Já é perfeitamente natural ver imagens a cores ao preço de quadros de pintores conhecidos. Faz produções em que constrói os cenários completos, do qual a Figura 32 é um exemplo.



Figura 32. Fotografia de David LaChapelle (2009) - Rape of Africa

Outra forma de atingir o reconhecimento foi o trabalho documental em que, por vezes, surgem imagens dignas de serem contempladas não só numa galeria, mas, diria mesmo, num museu. Um dos mestres neste tipo de trabalho, em que combina as cores como ninguém num trabalho de certa forma improvisado no terreno, é Steve McCurry (1950-). Ficou conhecido pela imagem da rapariga Afegã que foi publicada na National Geographic Magazine, em Junho

de 1985 (Figura 73). Mas McCurry tem feito ao longo da sua carreira um trabalho documental a cores magnífico, com um olhar intuitivo, da qual a Figura 33 é prova, não fosse ele fotojornalista. Começou a sua carreira a fotografar a guerra do Afeganistão na década de 70 sendo que, depois da famosa fotografia na capa da revista da National Geographic, ficou mundialmente conhecido. É adepto do digital desde o seu aparecimento, pela facilidade com que se observam e corrigem imagens, principalmente no terreno, por vezes sem hipótese de segunda tentativa.



Figura 33. Fotografia a cores de Steve McCurry, fruto do seu trabalho de documentário enquanto fotojornalista.

A imagem a cores, por volta de 1990, teve o normal choque do digital versus analógico. Mas, uma vez que as principais marcas de produtos de fotografia deixaram de produzir bons filmes a cores e matérias de suporte como o Dye Transfer ou o Ilfochrome, essa problemática praticamente acabou. Hoje sabemos que, mesmo que fotografemos em negativo a cores, já temos poucos sítios que revelam os rolos e, menos ainda, os que ampliam em suportes de papel. Para quem tem filmes a cores, o processo normal é digitalizar os negativos e depois imprimir a jacto de tinta. Então, porque não fotografar logo em digital?

O digital veio, de facto, revolucionar o conceito da imagem fotográfica. Embora com muita resistência, mais uma vez dos conservadores, de que não se trata de fotografia, mas de

um ficheiro digital. Mas, então a fotografia não é a imagem impressa sem importar em que suporte? Logo, desde que impressa, interessa como uma imagem foi registada?

Primeiro, em termos de amplitude, permite usar vários valores de ISO, usar programas predefinidos consoante o objetivo, armazenamento de imagens em cartão de longe superior aos filmes, sem necessitar do cuidado que os filmes exigiam.

Segundo, permite de forma mais fácil, a manipulação das imagens de acordo com a vontade de cada um. Isto não é nada de transcendente, sempre se manipularam imagens. A única diferença é que antigamente obrigava a ter um bom estúdio ou ir a um laboratório, agora faz-se em casa com um programa e de forma mais fácil.

Terceiro, para determinadas áreas, como a fotografia de estúdio, consegue-se ver de imediato como está a ser o resultado e corrigir antes de arrumar o aparato todo. Não creio que, pelo facto de se ver de imediato o resultado, as imagens sejam melhores ou piores, mais ou menos valiosas. O Polaroid já mostrava que era uma necessidade a visualização rápida das imagens.

REFLEXÃO

O cronograma apresentado na Figura 34 elenca, graficamente, as principais etapas da evolução da fotografia a cores, evidenciando a vermelho os momentos chave que podem fundamentar a análise e conclusões a tirar.

Esses momentos chave são:

- O aparecimento do Autochrome em 1907;
- O aparecimento do Kodachrome da Kodak em 1936;
- O papel de Edward Steichen como Curador do Moma ao divulgar a fotografia a cores, tendo organizado várias exposições entre elas uma em 1950 com 75 fotógrafos;
- O papel do Alexander Liberman, diretor de arte das publicações Condé Nast que incentivava as publicações com fotografias a cores;
- Na década de 70, ainda tínhamos Ansell Admas, Cartier-Bresson e Sebastião Salgado a oporem-se publicamente à fotografia a cores.

Após esta descrição da evolução da imagem a cores, consegue-se perceber que o chegar tardio desta teve a ver com uma série de fatores técnicos e sociais.

Fatores técnicos, pela dificuldade de fixar as imagens num suporte e, depois, pela dificuldade em conseguir alguma qualidade, nomeadamente em termos de nitidez e reprodução das cores. Quando, finalmente, se consegue alguma qualidade, a concentração da revelação em laboratórios de grandes empresas como a Kodak afastou os fotógrafos habituados à sua independência criativa.

Fatores sociais, porque a imagem monocromática ganhou um bom avanço e, como normalmente o ser humano é avesso a mudanças, a cor teve de levar o seu tempo a impor-se. Apesar de forçados pela publicidade e a moda a cores, a pressão a favor do monocromático por parte de fotógrafos consagrados foi grande, mas felizmente existem sempre indivíduos que saem do instituído e fazem História.

Hoje, com o digital, quase que se inverteram os papéis. São poucos os que fazem imagens monocromáticas de uma forma profissional, uma vez que cada vez é mais difícil espaço para um laboratório e depois encontrar material de grande qualidade.



Figura 34. Cronograma da evolução da fotografia a cores.

PROCESSOS E SUPORTES DA IMAGEM A CORES

A EVOLUÇÃO

Como já falamos anteriormente, conhecem-se variadíssimos processos fotográficos, sendo que muitos deles são idênticos. Para isto contribuiu o facto de, já na altura, se trocar informação através da comunidade científica, e estando alguns processos a dar alguns resultados, faz sentido que tentassem melhorar o já existente. Neste trabalho, vou focar-me na abordagem, de certa forma superficial, dos principais tipos de processos e resultados.

Quando falo de processos, refiro-me ao suporte em que é feito o registo da imagem, vulgo negativo ou positivo, assim como ao suporte em que a imagem é passada a positivo ou ampliada, vulgo papel fotográfico ou outro.

Convém recordar que entre sensivelmente 1860 e 1907, data em que ficou bem definida a apresentação do Autochrome ao público, não se pode precisar determinadas datas ou atribuí-las de forma inequívoca a determinada pessoa. O objetivo é mostrar a forma como os processos foram aparecendo, uma vez que, com o falhanço de 1839, ao não se conseguir fixar imagens a cores, a busca por esses resultados continuaram.

Logo muito cedo começaram a surgir Daguerreótipos coloridos à mão e cedo, também, começaram as colorações feitas à mão em impressões fotográficas monocromáticas. Este processo começou na Europa, mas a sua maior expressão foi no Japão e na Índia. As pessoas queriam ver imagens a cores, mais agradáveis à vista do que as monocromáticas, tendo descoberto assim formas de contornar o problema.

Na fotografia a cores, existem dois processos para separar a cor, num deles são expostos três negativos, noutro é criada uma “sanduíche” com as três camadas sensíveis ao vermelho, verde e azul.

No primeiro, são feitos três negativos a preto e branco e à frente de cada negativo é colocado um filtro azul, vermelho e verde, bloqueando a passagem dessa cor. O filtro azul bloqueia o espectro azul e assim sucessivamente. As imagens são, depois, sobrepostas e é criada uma imagem a cores. Este processo chama-se “Separação de Negativos”.

No segundo, são feitas três emulsões sensíveis somente a cada uma das três cores e estas são sobrepostas, formando o sistema “Tripack” sendo que, neste caso, não necessitam do uso dos filtros.

Em ambos os casos, logo que as cores estejam separadas, estas podem ser reconstruídas recorrendo ao processo aditivo ou ao subtrativo. Como o processo aditivo é usado recorrendo novamente à luz através dos mesmos filtros, o processo subtrativo é o mais usado nos processos que chegaram aos nossos dias.

Tricromia

Um dos primeiros métodos, proposto por Charles Cros (1842-88) e Ducos du Hauron (1837-1920), baseia-se na decomposição das três cores primárias, como se consegue perceber na Figura 35. Este método, de síntese aditiva, consistia em capturar 3 imagens do mesmo tema alternando com filtros de cor verde, violeta e laranja, colocados entre a lente e a chapa. Por fim, a sobreposição dos três negativos recompunha o que o processo havia dissociado.

Este processo foi também explorado por Frederic Eugene Ives (1856-1937). Era um processo complicadíssimo e caro, tendo servido principalmente para experiências.



Figura 35. Fotografia de Ducos du Hauron (1877). É visível a decomposição das três cores primárias.

Método Interferencial

Gabriel Lippmann, professor da Sorbonne, apresentou, em 1891, na Academia de Ciências Francesa, um método baseado no comprimento de onda das cores que conseguia imagens sem nenhuma contribuição química.

Segundo Don Santiago Ramón y Cajal (1912, citado por Kurtz, 1994), no seu livro “La fotografía de los colores: fundamentos científicos y reglas praticas”, o processo consiste:

na produção, por meio do desenvolvimento no seio de uma camada sensível transparente, de certas lâminas refletoras microscópicas que, atingidas pela luz branca incidente, geram a cor pelo mesmo mecanismo ótico que as lâminas finas (bolas de sabão, nácar, etc).

Estas imagens, que se examinam por reflexão, não passaram de experiências sem aplicação prática. São exemplo do método interferencial as fotografias das Figuras 36 e 37.



Figuras 36 e 37. Imagens feitas pelo método interferencial, década 90 do século XIX

Na prática, podemos dizer que existem dois grandes processos que deixaram bastantes registos, sendo sobre esses que vamos aprofundar um pouco mais a explicação.

Síntese Aditiva - Os sistemas reticulados

Este novo sistema de mosaicos ou reticulado veio em muito simplificar o processo, uma vez que obtinha a seleção das cores primárias numa única superfície sensível. Quem primeiro utilizou este sistema foram os irmãos Levy de Filadélfia, por volta de 1890 que, depois de terem ensaiado com preto e branco, ensaiaram a cores.

No início do século XX, surge, pelos irmãos Lumière, o processo Autochrome que consistia num finíssimo mosaico de partículas transparentes formadas por grãos microscópios à base de amido de batata, coloridos de roxo, vermelho e verde (Figura 39), pelos quais a luz refletida devia passar antes de impressionar a película fotossensível. Sobre uma placa de vidro é dada uma camada de verniz, depois os grãos são espalhados noutra camada, de novo outra camada de verniz, seguida de uma camada de gelatina com prata e, por fim, nova camada de verniz. A cobrir tudo e para proteção, outra placa de vidro. A Figura 38 esquematiza a estrutura do Autochrome.

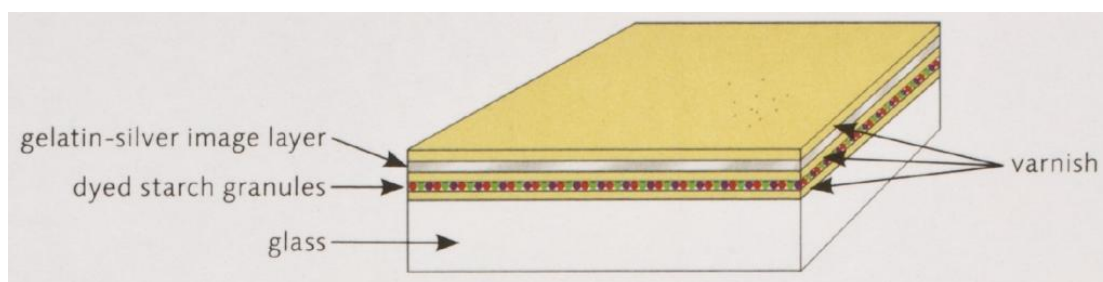


Figura 38. Esquema da estrutura do Autochrome.

Fonte: Lavédrine, Autochrome Structure

Edward Steichen foi um dos primeiros a usar este método, em fins de 1907. Este processo foi comercializado até à década de 30, mas necessitava de alguma logística e exigia tempos de exposição longos. O preço também não ajudava, uma vez que pelo preço de uma caixa de Autochrome a cores podia-se comprar 10 caixas a preto e branco. Isto na Europa, pois nos Estados Unidos da América o preço era o dobro.

Os Lumière produziram, ainda em 1931, o Filmcolor e, em 1933, o Lumicolor. Já em nitrato de celulose, estes suportes eram mais rápidos, tinham maior detalhe e de mais fácil revelação.

Posteriormente, outros processos, estes com sistema de malha, foram desenvolvidos baseados no mesmo princípio, sendo os mais importantes Finlay em 1931 (Figura 40) e Dufaycolor em 1934 (figura 41).

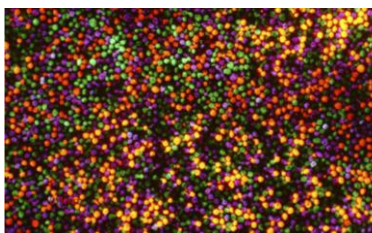


Figura 39. Suporte Autochrome. Grãos coloridos em camada.

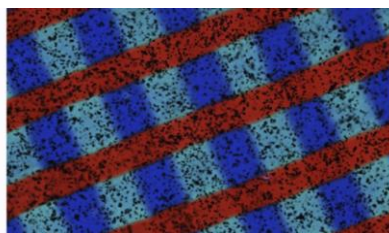


Figura 40. Suporte Dufaycolor. Sistema em malha.

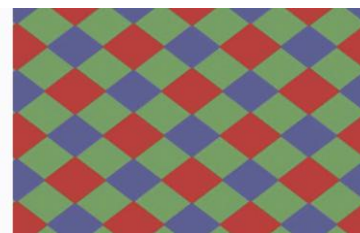


Figura 41. Suporte Finlay. Sistema em malha

As Figuras 42, 43 e 44 comparam o resultado da imagem obtido pelos processos Autochrome de Lumière, Finlay e Dufaycolor, respetivamente.



Figura 42. Fotografia a cores pelo processo Autochrome (1913) – Mervyn O’Gorman’s daughter Christina.



Figura 43. Fotografia a cores pelo processo Finlay (1930).



Figura 44. Fotografia a cores pelo processo Dufaycolor (1939)

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos de síntese aditiva (Figura 45).



Figura 45. Cronograma dos processos de síntese aditiva.

Fonte: Pénichon, S. (2013). *Twentieth-Century Color Photographs*. Getty Publications.

Processos Pigmentados

A determinada altura, começou a surgir a necessidade de mostrar as imagens sem serem projetadas, ou através de caixas de luz. As pessoas já estavam habituadas a ver as imagens monocromáticas em papel e não se entende, portanto, por que razão não acontecia o mesmo com as imagens a cores.

Este interesse também surgiu devido ao aparecimento do negativo de pequeno formato. Com o papel direto, impresso ao sol em contacto com o negativo, não eram possíveis

ampliações. Foi, então, necessário adotar outra solução que servia esta necessidade, surgindo assim o papel de revelação. Com o papel de revelação, as imagens podem ser impressas com luz artificial e permite imprimir os negativos com ampliação. A imagem aparece por acção química do revelador, o que o torna muito mais sensível à luz. Para imprimir uma prova basta uma exposição de alguns segundos à luz de uma lâmpada elétrica.

Os fornecedores de papel fotográfico envidaram esforços para produzir suportes em papel, capazes de registar imagens coloridas. Surgiram, então, os primeiros suportes, que eram pigmentados e com três camadas de cor. Estes suportes, todos processos subtrativos, sendo já sensíveis a toda gama de luz visível, tinham como principais processos de impressão o “Carbon” (carvão), progredindo posteriormente para o “Carbro” (carvão e brometo) e, finalmente, o “Gum dichromate” (goma dicromatada).

Iniciados ainda em finais do século XIX, começaram a ter melhores resultados depois da década de 30 do século passado. Com a necessidade de dar resposta à fotografia de moda e publicidade, as marcas esforçaram-se por melhorar a qualidade dos seus papéis.

As impressões tornaram-se mais fáceis, fiáveis e de preço mais acessível. Começam a ficar acessíveis inclusivamente aos amadores, o que fez com que a procura subisse exponencialmente.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos pigmentados (Figura 46).

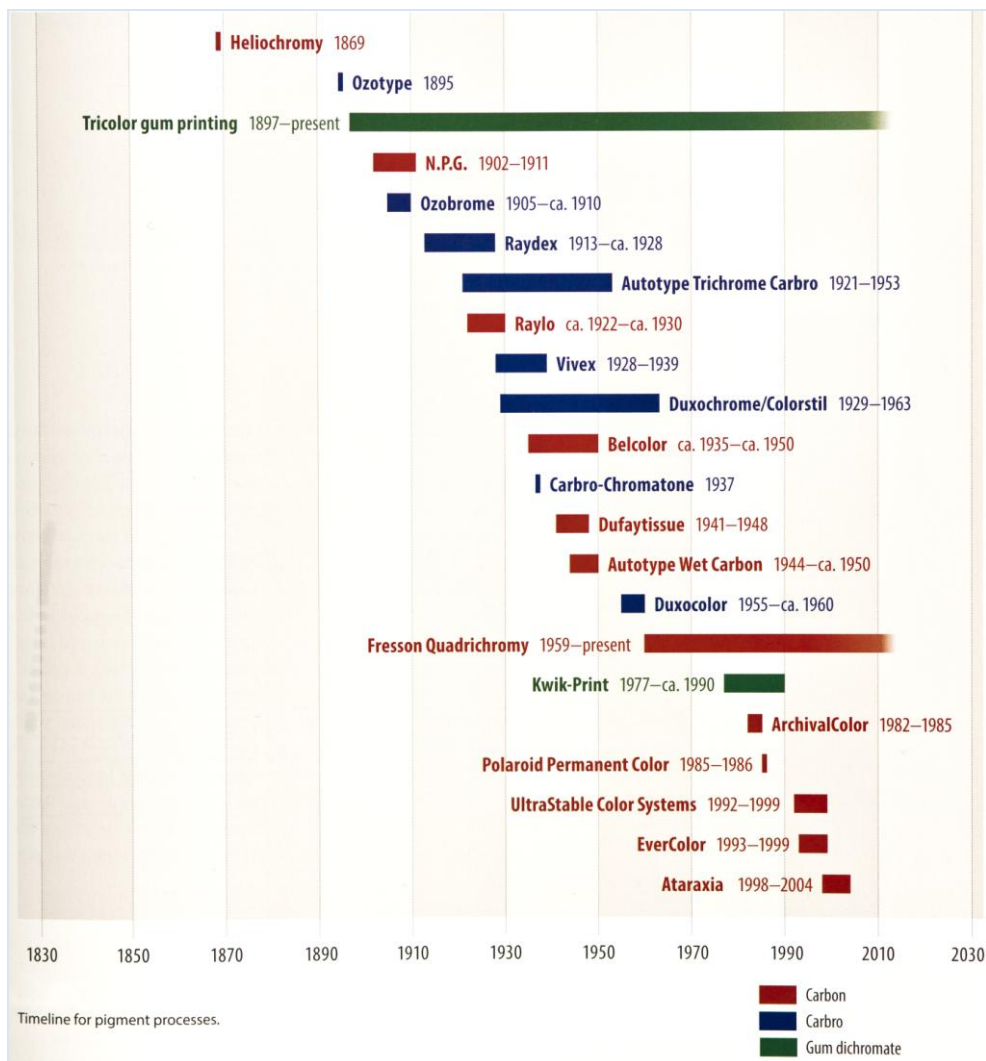


Figura 46. Cronograma dos processos de síntese pigmentados.

Fonte: Pénichon, S. (2013). *Twentieth-Century Color Photographs*. Getty Publications.

Processos de Absorção – Dye imbibition

Este foi um dos processos de impressão mais versáteis do século passado, pois permitia controlar o contraste, o balanço de cor e a saturação da prova final. As provas eram produzidas através de matrizes, utilizando a técnica da separação de negativos, feitos através da aplicação dos filtros vermelho, verde e azul.

Este processo amadureceu depois da II Grande Guerra e teve do seu lado a moda e a publicidade, que ansiavam por cores brilhantes e fortes. Um dos melhores produtos deste processo foi o Kodak Dye Transfer, tendo um processo mais rápido, com melhor gama tonal e resultados mais fiáveis do que o processo Carbro. Durante décadas, os fotógrafos gostaram deste processo por ter um bom acabamento e ser estável em armazenamento.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos de absorção (Figura 47).

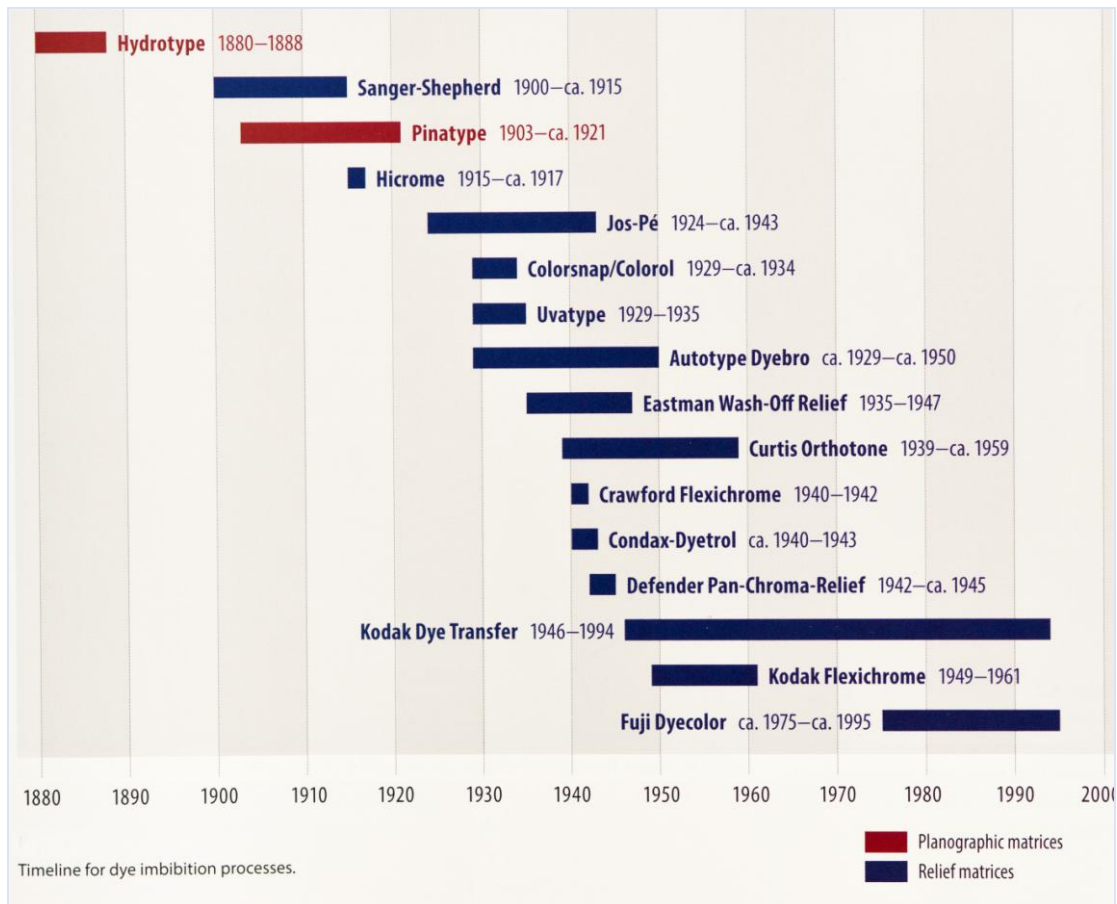


Figura 47. Cronograma dos processos de absorção.

Fonte: Pénichon, S. (2013). *Twentieth-Century Color Photographs*. Getty Publications.

Processos de Acopladores de Cor (Cromogéneo)

Processo surgido na década de 30 do século passado em que a cor é criada durante a revelação. As cores não estão na emulsão no momento da exposição, são processadas quimicamente nos banhos de processamento. Na câmara fotográfica, os sais de prata são expostos, são revelados transformando-se em prata, durante a revelação combinam com os acopladores de cor e adquirem cor. Por fim retiram-se os sais de prata e fica só a imagem final formada por corantes.

Numa primeira fase surgem o Kodachrome (1936) e o Agfacolor Neu (1936), dois processos cromogéneos, construídos com uma diferença. No caso do Kodachrome, os acopladores de cor estavam nos banhos reveladores, tornando o processo mais complexo e

moroso. A Figura 48 mostra uma fotografia resultante do processo Kodachrome. No caso da Agfa, os acopladores foram introduzidos na emulsão, tornando o processo mais rápido.



Figura 48. Fotografia resultante do processo Kodachrome (1946).

Somente em 1946 a Kodak consegue aperfeiçoar o processo, introduzindo os acopladores de cor também para a emulsão, surgindo assim o Ektachrome.

À medida que se desenvolviam os filmes, desenvolviam-se também os suportes em papel, sendo que, muitas vezes, para cada filme a marca disponibilizava um papel próprio. Em 1958, a Kodak lançou o papel Ektachrome para impressão de diapositivos que substituiu o Kodak Color Print, lançado três anos antes, em 1955. Em 1955 lança o papel Ektacolor tipo C

para impressão da película Ektacolor que permitia ao fotógrafo fazer as suas próprias impressões sem recorrer a processos complicados.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos de acopladores de cores (Figura 49).

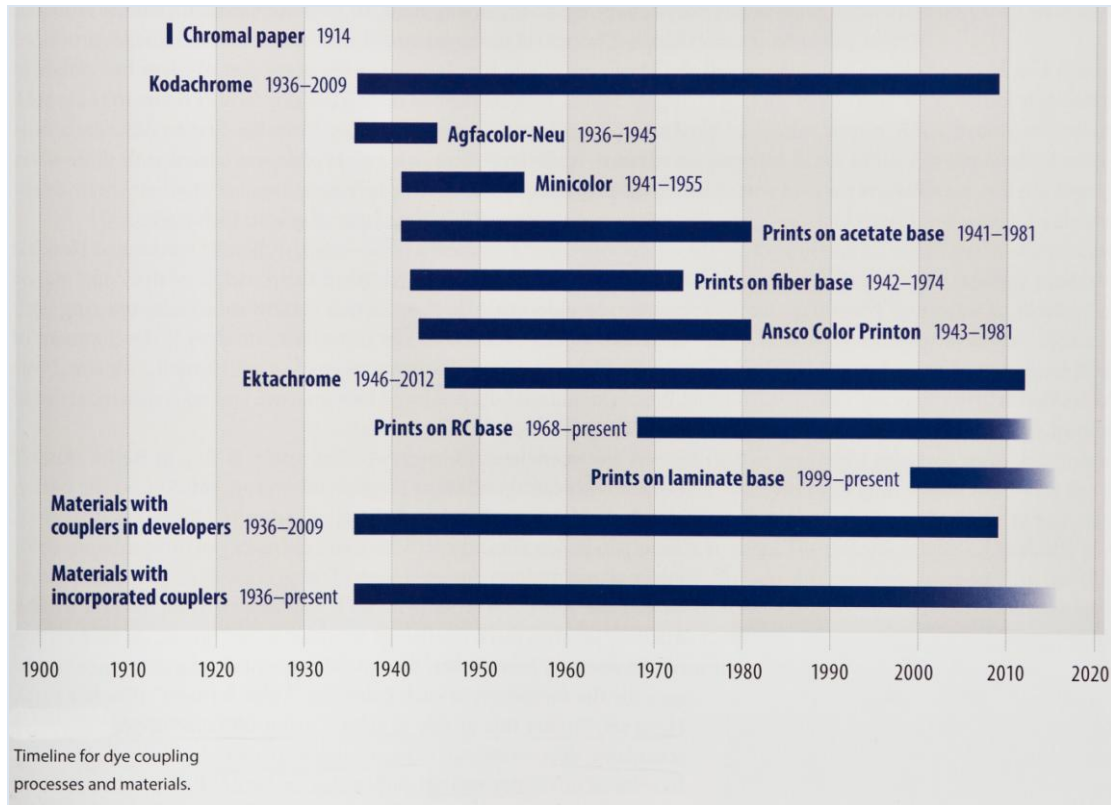


Figura 49. Cronograma dos processos de acopladores de cores.

Fonte: Pénichon, G. (2013). "Twentieth-Century Color Photographs". Getty Publications.

Processo por Branqueamento de Corante (Dye Destruction)

Processo de cor não cromogéneo que esteve disponível por mais de 40 anos. Embora não tenha sido dos mais procurados, tem características, tais como cores muito saturadas, com muito contraste e superfície brilhante. O processo é bem descrito por Luís Pavão, que compara este processo ao "trabalho de um escultor que começa com um bloco de pedra inteiro e vai removendo a pedra que está a mais, até formar a peça desejada" (1997, p.61).

O primeiro e principal processo foi o Cibachrome que, posteriormente, passou a designar-se Ilfochrome. É um processo mais dispendioso do que o cromogéneo, mas mais estável.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos por branqueamento de corante (Figura 50).

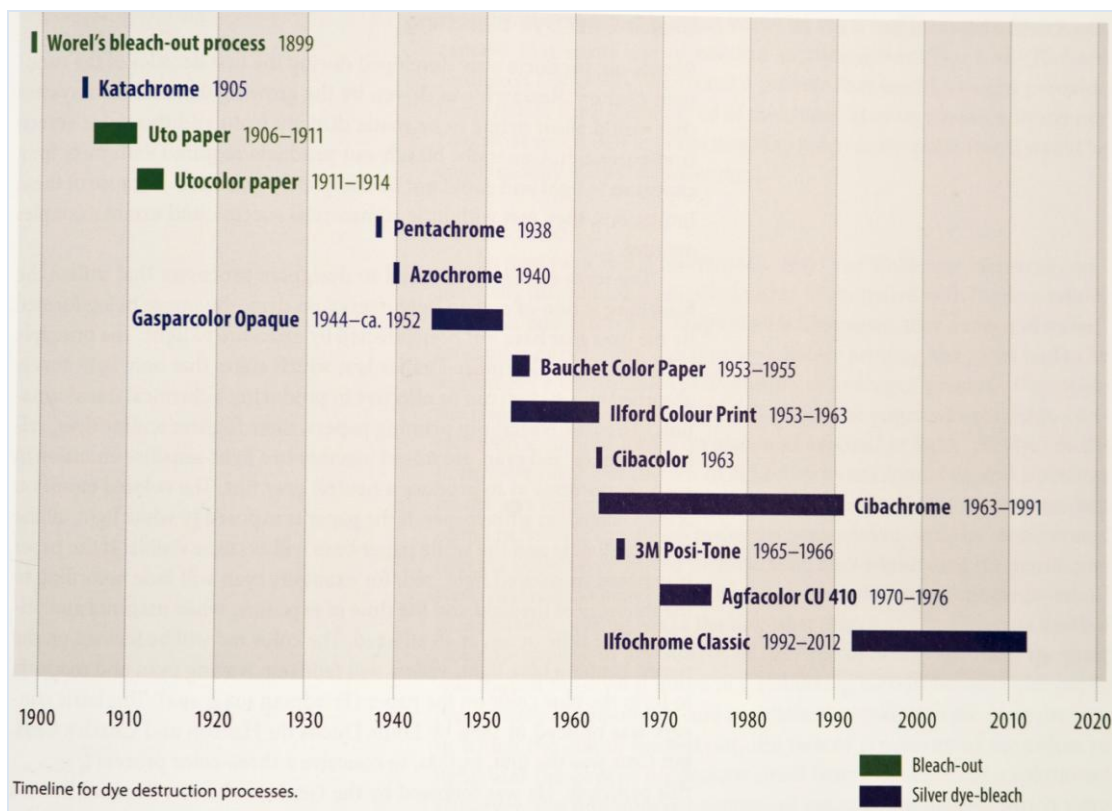


Figura 50. Cronograma dos processos por branqueamento de corante.

Fonte: Pénichon, G. (2013). "Twentieth-Century Color Photographs". Getty Publications.

Processos de Difusão (Dye Diffusion)

Os processos de Difusão ou fotografia instantânea começaram com a introdução do Polaroid em 1963, sendo a maior inovação desde o Kodachrome. É um processo único em que a imagem é revelada no próprio papel, num ambiente próprio sem manipulação.

Chama-se processo de difusão porque os produtos químicos difundem-se através de camadas de gelatina até à superfície da prova, onde se regista a imagem final. Os corantes já existem na emulsão, não sendo nem gerados nem destruídos, tal como muitos processos já descritos.

Após o registo da imagem, o movimento de injeção do papel provoca um esmagamento dos reagentes, fazendo com que se inicie o processo de revelação. Após 2 a 3 minutos de

duração do processo, a folha recetora da imagem é separada do suporte com os corantes não revelados, sendo que este suporte já não é necessário.

Este tipo de processo ficou mundialmente conhecido pelo nome da empresa que lançou o produto, a Polaroid. Existiram várias marcas a utilizar este tipo de processo, houve inclusive grandes guerras em tribunais, por questões de patente, mas a Kodak, a Agfa e a Fuji também produziram os seus sistemas.

Atualmente, a Fuji continua a utilizar este tipo de processo, e foi criada uma nova empresa para produzir suportes para as máquinas Polaroid, The Impossible Project, que reclamam melhor qualidade, maior duração e cores mais vivas.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos de difusão (Figura 51).

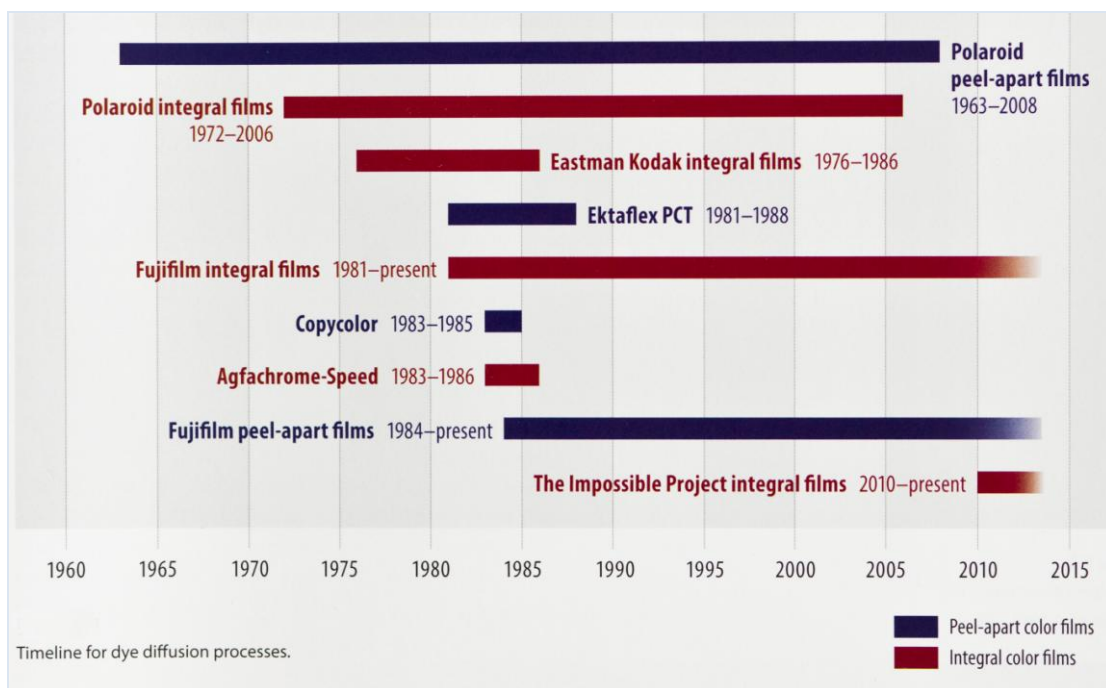


Figura 51. Cronograma dos processos de difusão.

Fonte: Pénichon, G. (2013). "Twentieth-Century Color Photographs". Getty Publications

Dye Mordanting and Silver Toning Processes

Nesta última família, referir-se-ão alguns processos de ampliação que não encaixam nos anteriores. Foram processos pouco comercializáveis, usados na primeira metade do século passado, baseados numa das técnicas mais utilizadas que consistia na separação de negativos (Figura 52).

É uma técnica que consiste na fixação dos pigmentos de cor num suporte fotográfico, através de um agente ligante. Muitos processos usaram a prata como agente ligante, em termos comerciais. O primeiro registo conhecido deste processo foi o Diachrome, em 1906, que não usava a prata, e o Polychromide, em 1911, que usava a prata.



Figura 52. Negativo de fotografia a cores a Moira Shearhar, através do processo de separação de negativos.

Apresenta-se de seguida um cronograma dos processos de dye mordanting e silver toning (Figura 53).

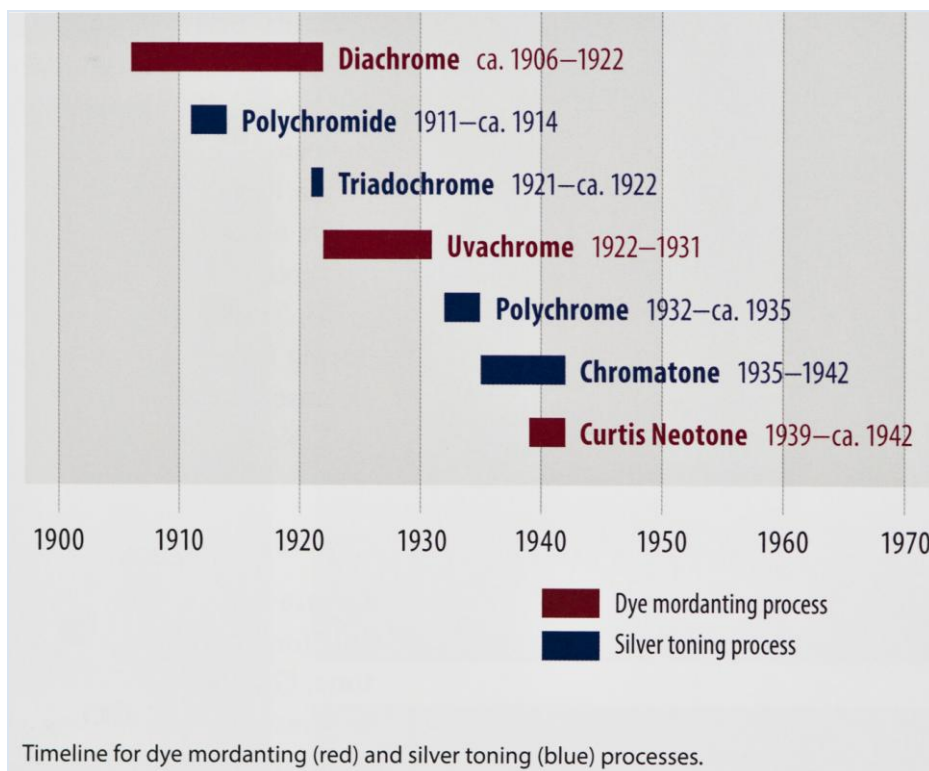


Figura 53. Cronograma dos processos de dye mordanting e silver toning.
 Fonte: Pénichon, G. (2013). "Twentieth-Century Color Photographs". Getty Publications.

REFLEXÃO

Não deixa de ser curioso como somente 130 anos após a descoberta da fotografia, e uns 50 anos após o desenvolvimento dos processos a cores, a fotografia a cores vingou. Os processos fotográficos, negativo, positivos e suportes, atingiram o seu pico quando surgiu, na década de 90 do século passado, o registo digital de imagens.

Com o aparecimento do digital, a fotografia monocromática ficou relegada para segundo plano definitivo, é incomparável o número de registo de imagens a cores com o das imagens monocromáticas. Hoje em dia, regista-se até com telemóveis, amanhã não sabemos, logo veremos.

No caso dos suportes fotográficos, também houve uma mudança. Evoluiu-se para o processo de jacto de tinta que é o mais comum, havendo sempre lugar a processos alternativos ou alguns antigos que persistem como o processo Fresson.

Sendo eu um “intransigente” da fotografia a cores, saúdo todos os que contribuíram para esta evolução, assim como os fotógrafos que fizeram registos que são considerados por mim como património mundial.

Imaginem uma imagem a cores de uma vila no interior do nosso país, numa manhã de sol, com o vapor de água a elevar-se dos campos verdes; não só sinto o chilrear dos pássaros e o cheiro, como o calor do sítio. Tentem isso numa imagem a preto e branco.

OS FOTÓGRAFOS DA MUDANÇA

ARRISCAR E INOVAR

Neste capítulo falar-se-á dos fotógrafos que, em condições por vezes desvantajosas, aderiram desde logo à imagem a cores. Cedo se aperceberam do seu potencial e, sem medo da mudança, avançaram para um palco onde o improvisado por vezes era necessário. Com uma nova linguagem, a imagem a cores exigiu uma abordagem que teve a sua evolução consoante os principais momentos do século XX.

Podemos referenciá-los da seguinte forma:

- o período antes da I Grande Guerra, em que dois grandes trabalhos documentais foram começados, o de Sergei Prokudin-Gorskii e o patrocinado por Albert Kahn. Ditou o início dos grandes trabalhos a cores.
- o período entre a I e a II Grande Guerra, em que se originaram movimentos experimentalistas, protagonizados por fotógrafos como Man Ray, Lazlo Moholy-Nagy, Paul Outerbridge e outros.
- o período após a II Grande Guerra, quando se deu o grande impulso através da moda e da publicidade, e um grande salto em termos de material fotográfico disponível.

Muitos fotógrafos experimentaram a imagem a cores. Penso que fazia parte do processo, estava ali à mão, nada como fazer umas imagens e ver resultados. Mesmo os que todos conhecemos como grandes fotógrafos sempre associados à imagem monocromática, tais como Ansel Adams, Robert Capa ou Cartier-Bresson, por exemplo, tiveram trabalhos publicados a cores.

Existe, porém, uma grande diferença. Não é pelo facto de se saber fazer uma boa imagem monocromática que se tem sucesso com a cor. A linguagem é completamente diferente, mais exigente do que uma imagem em que só representa uma escala de cinzentos. Numa imagem monocromática, temos a preocupação simples de ter representada a escala de cinzentos, o mais completa possível e se fizermos uma imagem com algum contraste, então está lá quase todo o resultado. Outerbridge (1994, p. xi) descreve bem a diferença entre estes dois tipos de imagem:

One very important difference between monochromatic and color photography is this: in black and white you suggest; in color you state. Much can be implied by suggestion, but statement

demands certainty – absolute certainty. False rendering of colors in black and white often produces arresting tonal contrasts and dynamic prints, but not so in color, where the slightest falsity of colors is both clearly apparent and wholly unacceptable. Happy accidents do not occur in color – you get nothing for nothing.

Uma imagem a cores não deixa muito escondido, consegue transmitir-nos frio ou calor, alegria ou tristeza, consegue transmitir estratos sociais, estações do ano, um sem número de variantes. É neste contexto complexo que o fotógrafo tem de analisar, consoante as variantes, o que pretende registar. Claro que me refiro a fotografia pensada, em trabalhos autorais, não me estou a referir à foto reportagem.

Passemos então a uma abordagem dos fotógrafos que contribuíram para afirmação da fotografia a cores face à imagem monocromática, cuja descrição far-se-á por ordem cronológica de apresentação pública dos seus trabalhos.

Heinrich Kuhn (1866-1944)

Cientista austríaco, Heinrich Kuhn estudou pintura e música, mas, desde cedo, começou com experiências em fotografia, em parte pelo contacto que teve com o “Camera Club de Viena”. O seu desejo foi criar imagens com um valor artístico que rivalizassem com as pinturas. Influenciado por Alfred Stieglitz e Edward Steichen, Kuhn adotou um estilo mais abstrato, com menos detalhe, mas em que o estudo da luz e da gama tonal fossem importantes.

Seguindo as tendências da “Secessão Vienense” e tirando partido dos aparecidos Autochromes, com composições simples, fizeram dele uma figura do Pictoralismo internacional. O Pictoralismo teve como função elevar a fotografia de um papel puramente comercial, para um nível artístico que seria o seu lugar. Kuhn criou então, logo nos seus primeiros trabalhos, uma atmosfera das pinturas impressionistas.

Desenvolveu técnicas e ganhou experiência em processos que lhe deram oportunidade de manipular tons e detalhes, como imprimir em vários tipos de suporte de diferentes texturas.

A Figura 54 é uma amostra do seu trabalho de fotografia a cores.



Figura 54. Fotografia a cores de Heinrich Kuhn.

Edward Steichen (1879-1973)

Figura incontornável na História da fotografia, Steichen ficou conhecido não só pelo trabalho fotográfico feito, mas também no papel que teve na imposição da imagem fotográfica como elemento artístico.

Numa carreira que atravessou as primeiras seis décadas do século XX, foi fotógrafo e curador, tendo tido em ambas as componentes bastante influência. A Figura 55 é uma amostra do seu trabalho de fotografia a cores.



Figura 55. Fotografia a cores de Edward Steichen (1937) - Frances Farmer. Realizada através do processo de absorção.

Como fotógrafo começou na vertente Pictoralista, produzindo alguns dos melhores exemplos deste movimento. No início do século XX, teve imagens nas melhores exposições dedicadas ao tema do Pictoralismo. Trabalhou com Stieglitz's na revista *Camera Work*, e transformou o seu estúdio de retrato numa pequena galeria, mais tarde conhecida como a 291.

Trabalhou para a Condé Nast como retratista, criando um estilo de “retrato das celebridades”. Reformou-se com 53 anos.

Em 1947, assume o cargo de diretor do departamento de fotografia do MOMA, em Nova Iorque, onde ficou até aos 83 anos. Foi neste cargo que ajudou a impulsionar a fotografia a cores, através de exposições com variadíssimos fotógrafos, que na época estavam a dar os primeiros passos.

Alfred Stieglitz (1864-1946)

Outra contribuição para que a fotografia hoje tenha o seu lugar no mundo das artes foi dada por Stieglitz. Ligado ao Pictoralismo, à revista *Camera Work*, à galeria 291, à Photo-Secession, juntamente com Steichen, Alvin Coburn (1882-1966), e outros, tudo fez para que a fotografia se afirmasse.

Não tendo sido um dos entusiasta da cor, também não se negou a fazer imagens a cores, tal como a ilustrada na Figura 56, nem a patrocinar esse tipo de trabalhos.

Foi um dos visionários, numa disciplina em franca expansão, nas principais áreas que necessitavam de crescer. Ajudou a criar uma revista direcionada só para a fotografia como arte. Ajudou a fundar uma galeria em que o principal objetivo era a imagem fotográfica. Com a sociedade Photo-Secession, estabeleceu, de certa forma, regras para o caminho que a fotografia devia seguir.



Figura 56. Fotografia a cores de Alfred Stieglitz

Sergei Prokudin-Gorskii (1863-1944)

Adepto da cor desde muito cedo, Gorskii fez um trabalho documental importantíssimo, entre 1909 – 1915, ao serviço do Czar Nicholas II. Um dos grandes levantamentos fotográficos feitos na Rússia, cobrindo praticamente todo o país sem restrições. A Figura 57 é um exemplo do seu trabalho fotográfico a cores realizado neste levantamento.

Gorskii desenvolveu o seu próprio sistema de separação de negativos, semelhante ao que já se usava na Europa e Estados Unidos. Ajustou também o sistema de captura da imagem em negativos, passando de três exposições consoante os filtros das cores primárias para um disparo único. Contou, para esse processo, com a ideia já desenvolvida por Adolf Meithe (1862-1927), da casa Bermpohl Naturfarben, que consistia num sistema de espelhos que projetava a mesma imagem em três negativos, passando ao mesmo tempo pelos três filtros.



Figura 57. Fotografia de Sergei Prokudin-Gorskii realizada durante o seu levantamento fotográfico da Rússia (1910-14)

Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946)

Cor e luz eram os aspetos primários que preocupavam este fotógrafo húngaro, que foi professor do movimento Bauhaus.

Após ter saído da Alemanha em 1934, foi primeiro para a Holanda, depois, em 1935, para Inglaterra onde permanece até 1937, altura em que se muda para os Estados Unidos da América, para Chicago, onde é convidado para diretor da New Bauhaus – American School of Design. Em 1939, forma a sua escola de Design que vem a designar-se Institute of Design.

Foi um revolucionário e um experimentalista, um dos seguidores do “New Vision”. Estando entre os participantes do movimento “Avant Garde” do início de século XX, foi na fotografia, através das suas ideias e experiências, que tentou dar-lhe uma nova expressão artística. A Figura 58 ilustra a preocupação com a cor, a luz e a expressão artística.



Figura 58. Fotografia a cores de Lazlo Moholy-Nagy (1937) – “Study with pins and ribbons”. Realizada através do processo Vivex.

Paul Outerbridge (1896-1958)

Outerbridge começa na área do design, inicia-se na fotografia por volta de 1920, começando com experiências em imagens monocromáticas. Em 1925, começa com trabalhos inovadores em fotografia de publicidade. Muda-se para Paris para trabalhar na edição francesa da Vogue. Em França conhece Edward Steichen, com quem desenvolve uma boa amizade. Volta em 1930 para Nova Iorque, onde se inicia na fotografia a cores, fazendo várias experiências, principalmente no Carbro-color process.

Estudou na Clarence White School of photography, em Nova Iorque em 1920, onde teve contacto com as ideias pictoralista de White, mas, também, com os conceitos modernistas de Paul Strand e Max Weber. Em França, também privou com Picasso, Dali, Duchamp, Man Ray e outras grandes personagens.

Foca-se inicialmente na fotografia de nu feminino que fotografa de forma impressionante com cor total e muito à frente da sua época, de que a Figura 59 é exemplo.

Não só no nu, mas em todo o seu trabalho, Outerbridge mostrou estar num nível avançado, fazendo com que, quando se olha em retrospectiva, nos apercebamos do contributo que deu à afirmação da imagem a cores.

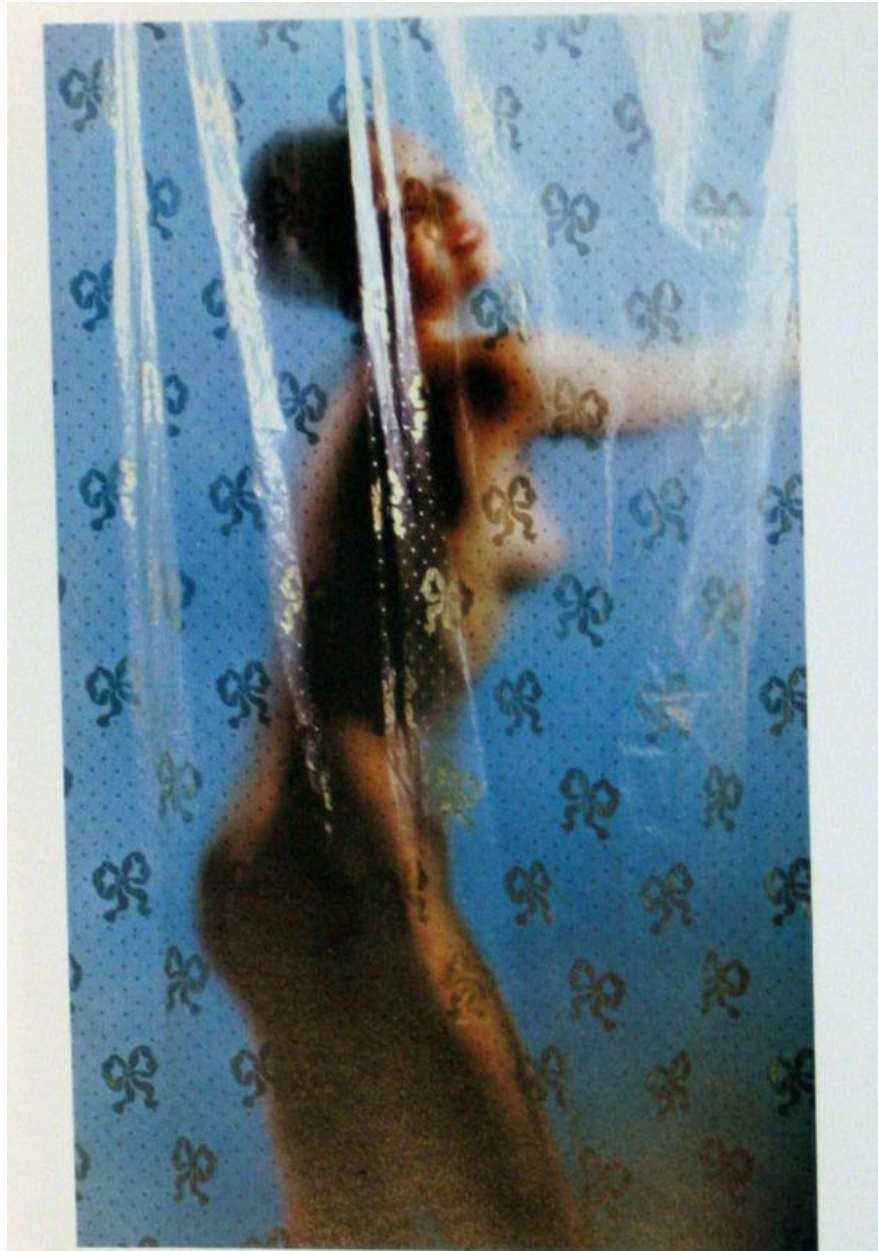


Figura 59. Fotografia de Paul Outerbridge (1937) - Shower for Mademoiselle

Nicholas Muray (1892-1965)

Fotógrafo húngaro, Nicholas Muray ficou conhecido por várias razões. Para além de ter fotografado estrelas de Hollywood como Greta Garbo, Fred Astaire, Elizabeth Taylor (Figura 60), entre outros, teve um caso amoroso com a conhecida artista mexicana, Frida Kahlo.

Em trabalho elaborado para conhecidas publicações, o que ajudou muitos fotógrafos depois da Depressão, também fotografou pessoas importantes com Dwight Eisenhower e Franklin D. Roosevelt, assim como publicidade até de tabaco, tudo a cores.



Figura 60. Fotografia de Nicholas Muray (1948) - Elizabeth Taylor. Realizada através do Carbro-color Process.

Madame Yevonde (1893-1975)

Fotógrafa inglesa, Madame Yevonde distinguiu-se pela forma singular com que capturava as suas imagens, fora do comum. Ficou reconhecida entre os grandes fotógrafos ingleses do século XX, utilizando de muito cedo as imagens a cores.

Fotografou todos os vários estratos sociais, sendo que muitas das suas imagens têm o dom de estarem para além do seu tempo. Trabalhou em várias áreas, desde o retrato (Figura 61) passando pela moda e publicidade.



Figura 61. Fotografia de Madame Yevonde (1936) - Vivien Leigh. Realizada por processo de dye transfer print.

Entre 1930 e 40, utilizou o processo Vivex, processo de separação de negativos, altura em que, com a guerra, a fábrica de Londres fechou. Porém, durante este período, ainda conseguiu fazer mais de 3000 imagens, tendo em 1932 feito a sua primeira exposição de fotografia a cores em Inglaterra, na Galeria Albany. Este feito teve direito a uma publicação no *British Journal of Photography*.

Eliot Porter (1901-1990)

Porter adquiriu a sua primeira câmara fotográfica em 1930 e, em 1933, ficou impressionado pelas imagens de Ansel Adams que o aconselhou a comprar uma câmara de grande formato. Porter assim fez depois de ter conhecido Alfred Stieglitz, tendo enveredado por uma carreira de fotógrafo. Em 1940, iniciou-se na fotografia a cores e aprendeu, ele próprio, a realizar a técnica de separação de negativos assim como as impressões Dye Transfer.

Ganhou uma bolsa do Guggenheim em 1941, para realizar um trabalho sobre pássaros, trabalho esse que originou a primeira exposição de um artista a solo, com imagens a cores no MOMA, em Nova Iorque em 1943, intitulada “Birds in Color”.

Durante pelo menos mais três décadas, lutou pela afirmação da imagem a cores, usando processos controlados por ele, para dar mais expressão às imagens, jogando com o aumento do brilho, contraste ou da saturação. Aliás, Porter fez um percurso profissional muito idêntico a Adams, mas na área da fotografia a cor e não monocromática.

No seu percurso profissional, muito do seu trabalho foi dedicado à fotografia da natureza, do qual a Figura 62 é exemplo, e inclusive escreveu, em 1964, “A new dimension in the perception and representation of nature in photography”

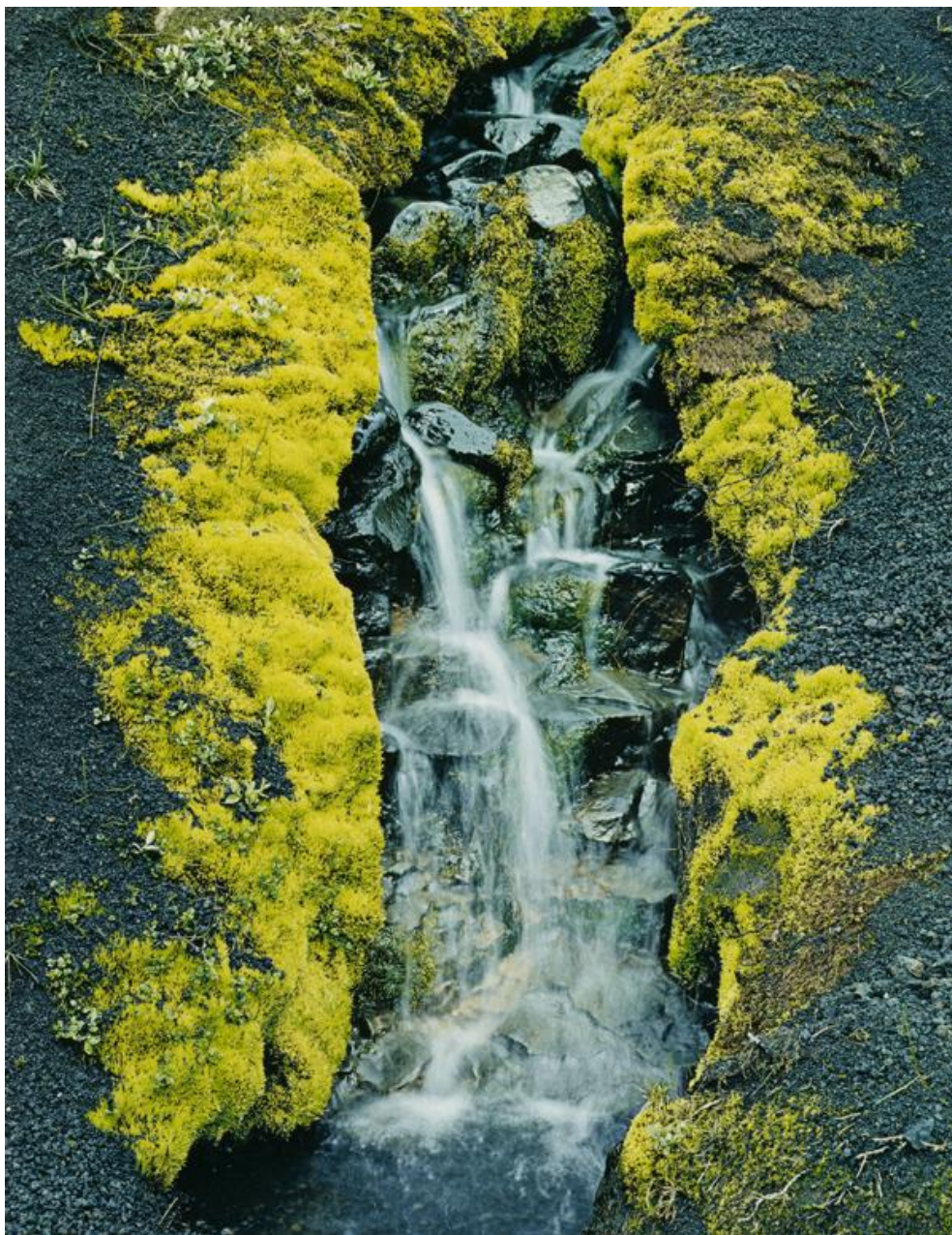


Figura 62. Fotografia de Eliot Porter (1977), impressa por dye transfer.

Russel Lee (1903-86)

Lee, fotógrafo americano, ficou conhecido essencialmente pelo seu trabalho para Farm and Security Administration (FSA) em 1937. Foi um dos poucos fotógrafos que, além das imagens monocromáticas, fez também imagens a cores. Dedicado ao trabalho documental, realizou também trabalhos na II Guerra Mundial.

Centrou o seu trabalho no Texas, Novo México, Califórnia e Arizona, retratando o modo de vida das pessoas naquela época, de uma forma muito direta, tal como se observa na Figura 63. Foi um dos primeiros fotógrafos a usar flash no interior das casas.



Figura 63. Fotografia de Russel Lee (1940), realizada em Novo México.

Horst P. Horst (1906-99)

Horst deu um grande contributo para a afirmação da imagem a cores através da fotografia de moda. Como um dos grandes fotógrafos de moda do século XX, Horst serviu a moda com um toque avant-garde.

Iniciou-se na Vogue Inglesa em 1930, onde se fez notar. Com o começo da II Guerra, imigrou para os Estados Unidos, onde continuou a servir a moda. A forma elegante como fotografava os modelos, de que a Figura 64 é exemplo, tornou-o influente entre a nova geração de fotógrafos de moda.



Figura 64. Fotografia de Horst P Horst (1941) - Loretta Young.

Erwin Blumenfeld (1897-1969)

Blumenfeld nasceu em Berlim e começou a fotografar por volta de 1930 na Europa, tendo emigrado para os Estados Unidos da América em 1941. Começou por trabalhar como fotógrafo de moda em Nova Iorque, entre 1940 e 50.

No começo da sua carreira, começou com trabalhos monocromáticos, mas, logo que a cor ficou mais fácil de usar, ele mudou de forma natural e com entusiasmo. Usou as mesmas experiências feitas com o monocromático, aplicadas à cor e, principalmente, no campo da moda. Tendo começado a fotografar nus, com técnicas como a solarização, quando passou para a moda não abandonou o corpo feminino, como principal sujeito, nem as técnicas usadas anteriormente. Uma das abordagens usadas por si não era o realismo, mas o mistério da realidade, da qual a Figura 65 é exemplo.



Figura 65. Fotografia de Erwin Blumenfeld (1941-60), retratando moda em Nova Iorque.

Nos anos seguintes à sua passagem pela moda, incluiu vários trabalhos de fotografia de rua, desenhos e colagens, até à sua morte.

William Klein (1928-)

Fotógrafo americano e artista conhecido pelo seu estilo não convencional, tirou os modelos do estúdio para a rua, numa nova abordagem muito sua de que a Figura 66 é exemplo.



Figura 66. Fotografia de William Klein (1962) – New York City

Desde cedo, Klein passava dias no MOMA, observando o que ali se fazia, o que despertou o seu gosto pelas artes.

Quando foi para França num destacamento militar, não perdeu a oportunidade e frequentou a Sorbonne, onde estabeleceu contactos com o mundo da arte. Rapidamente foi apadrinhado pelo pintor, escultor e realizador Fernand Léger, com quem aprendeu a máxima “sai para fora das galerias, pensa na arquitetura, foca-te nas ruas”.

Mais tarde, quando regressou aos Estados Unidos da América, já com o gosto pela fotografia, utilizou os seus conhecimentos e saiu do protocolo.

Foi um dos fotógrafos que inovou na moda, com uma abordagem nova, sem medo do experimentalismo, o que lhe deu um conforto financeiro para que prosseguisse com outros trabalhos. Começou cedo com a cor, tendo uma forma natural de usar a paleta de cores, facilitada pela sua experiência da pintura.

Norman Parkinson (1913-90)

Fotógrafo inglês com uma carreira enorme, que se estendeu por mais de 5 décadas, Parkinson incluiu uma elegância fácil e casual nas suas imagens. Foi mais um precursor da imagem de moda e da imagem a cores. Não estando dedicado a uma só publicação, fez trabalhos para várias edições internacionais, deixando-o com uma certa liberdade criativa. A Figura 67 é um exemplo do seu trabalho.

Para quem teve uma carreira com mais de cinco décadas, entre fins de 30 do século passado e 1990, data em que morreu, foi um grande mérito conseguir acompanhar as várias tendências. Não só acompanhou as tendências, como fez escola pela forma como abordava o trabalho. Com um carácter fácil, tinha como vantagem a forma como trabalhava de forma descontraída. Um verdadeiro gentleman da fotografia que achava que, se as modelos estivessem confortáveis, assim como todo o staff, o trabalho saía fluido.



Figura 67. Fotografia de Norman Parkinson, capa da British Vogue de Maio de 1975 - Jerry Hall in Jamaica.

John Rawlings (1912-70)

Teve um começo algo particular. Após terminar os seus estudos em 1930, mudou-se para Nova Iorque em busca de trabalho. Começou como decorador de montras, comprou uma máquina fotográfica para poder mostrar o seu portfólio aos seus clientes. O seu trabalho foi de tal maneira apreciado que depressa arranhou trabalho como fotógrafo da Condé Nast.

Apreciado pelo seu trabalho, passou para assistente dos fotógrafos de moda, posição onde esteve pouco tempo, passando de imediato a fotógrafo principal. Criou uma assinatura própria, na forma como montava o setting de luzes e construía as poses. Mais um dos trunfos usados pela Condé Nast, deixou a sua marca para sempre no mundo da moda, cimentando também o uso da imagem a cores. A Figura 68 é exemplo do seu trabalho.



Figura 68. Fotografia de John Rawlings (1944) para a Vogue - Suzanne et Roger Hat.

Saul Leiter (1923-2013)

Saul Leiter mudou-se para Nova Iorque, na década de 40, para começar a carreira de pintor, porém a fotografia apareceu de forma paralela com a pintura e ficaram as duas disciplinas. Após passar pelo monocromático em alguns trabalhos, cedo começou a usar Kodachrome com que fazia algumas experiências, por vezes até com filmes fora de validade.

Fez parte do grupo de fotógrafos que revolucionou a fotografia de moda, mas, neste caso, foi também um dos fotógrafos que se destacou por trabalhos autorais, essencialmente fotografia de rua, de que a Figura 69 é exemplo. Leiter teve o dom de captar momentos únicos e espontâneos, de um ponto de vista único. Não fotografava só o bonito, com dias bonitos, capta dias de chuva, neve, tendo como denominador comum as pessoas.



Figura 69. Fotografia de Saul Leiter (1959) – Paris.

Fotografou, essencialmente, Nova Iorque, o que fez com que realizasse um trabalho documental, passando por várias épocas, com registos inéditos. Ainda é um dos fotógrafos que somente no final da sua vida viu o seu trabalho reconhecido. Falo, neste caso, do seu trabalho autoral, como forma de arte.

Ernst Haas (1921-1986)

Fotógrafo austríaco, Ernst Haas mudou-se para os Estados Unidos da América em 1952, e é considerado um dos pioneiros da fotografia cores. Apanhou a fase em que os filmes a cores começavam a ter uma qualidade muito boa. A Kodak já dispunha de material que respondia às exigências quer dos profissionais, quer dos amadores.

Em 1953, a Life Magazine produziu um trabalho a cores de Haas, sobre Nova Iorque, “Images of a Magic City”, de que a Figura 70 é exemplo.

Em 1957, produziu outro trabalho seu, sobre as touradas em Espanha, “Beauty in a Brutal Art”. Em 1962, o MOMA exibiu uma exposição sua com trabalhos a cores. Haas teve a liberdade de não se associar a nenhuma edição de moda ou publicidade. Conseguiu, assim, fazer o tipo de trabalho que quis, sem pressão de temas ou quantidade.

Haas entrou para a Agencia Magnum em 1949, tendo sido nomeado seu presidente em 1959.



Figura 70. Fotografia de Ernst Haas (1952) - Central Park Reflection.

William Eggleston (1939-)

Eggleston é um fotógrafo que ficará na História da fotografia como um dos pioneiros da cor. Começou a fotografar em 1957, quando comprou a sua primeira máquina, fazendo imagens monocromáticas até 1965, altura em que mudou para a cor e assim ficou até aos nossos dias.

Na altura em que começou a fotografar a cores, já os materiais estavam bem implementados e com muito boa qualidade, quer em filmes quer em suportes fotográficos. Foi um dos utilizadores do processo Dye Transfer, que lhe permitia usar as cores como pretendia. Com uma perspetiva própria, Eggleston fez imagens únicas para o seu tempo, tendo influenciado uma vaga nova de fotógrafos que estavam a dar nas vistas, sem a necessidade de fazer moda ou publicidade.

Com um sentido muito direto, as suas imagens não têm embelezamento, as coisas não aparecem alinhadas, limpas ou cuidadas, aparecem simplesmente como são. A imagem de sapatos debaixo da cama, uma lâmpada no teto, um triciclo na rua, simples objetos que fazem parte do nosso quotidiano, mas que ninguém ainda tinha ousado fotografar.

Sem sentido político ou social, sem busca de história ou assunto, os objetos são simplesmente objetos. A diferença, por vezes, está na perspetiva da captura, os ângulos é que por vezes não são comuns, mas também é nisto que Eggleston é mestre. Nunca alguém tinha ousado fotografar e mostrar o interior de um congelador, um forno, ou um chuveiro e apresentar isto como trabalho.

Quando Szarkowski, em 1976, organiza a primeira exposição de um fotógrafo a solo, com a publicação do catálogo, no MOMA, foi alvo de duras críticas por parte do New York Times. Na opinião do crítico de arte Hilton Kramer, a exposição foi “the most hated show of the year” e “perfectly bad, perhaps... perfectly boring, certainly”. Porém, ainda bem que, graças a pessoas com coragem e determinação, se faz história e, neste caso, foi um tiro certo, uma vez que Eggleston nos deixa um legado importantíssimo, de que a Figura 71 é exemplo.

Houve neste caso, também, a oportunidade de, por diversas vezes, podermos ouvir a sua opinião acerca dos seus trabalhos, diretamente pela pessoa, legado importante com que ficaremos.



Figura 71. Fotografia de William Eggleston (1965) – Untitled. Em “Los Álamos” (2003).

Martin Parr (1952-)

Fotógrafo inglês da nova geração, não necessitou de contrariar a corrente para que visse o seu trabalho reconhecido. Muito direto no seu tipo de trabalho, não se preocupa muito com a estética, preocupa-se mais em mostrar a realidade. A escolha dos temas parece estranha, as cores não jogam e por vezes parecem chocar, do que é exemplo a Figura 72. Consumismo, lazer e comunicação são os conceitos principais do seu trabalho nestas últimas décadas.



Figura 72. Fotografia de Martin Parr da série Evian: Life's a Beach (2015).

É na forma muito própria como capta as imagens, quer na escolha do motivo quer do ângulo, que Parr se afirmou. Nesta geração que já cresceu com os processos a cores consolidados, apanhando inclusive a introdução da imagem digital e a sua proliferação, determinados fotógrafos sobressaem, e Parr é um deles.

Steve McCurry (1950-)

A história não fica completa sem a apresentação deste fotógrafo americano que tem sido um grande contributo para a afirmação da imagem a cores. Desde cedo, este fotojornalista mostrou o sentido estético para a cor, nas imagens que fez. Tendo feito muitos trabalhos para a National Geographic Magazine, de que a Figura 73 é um dos exemplos mais conhecidos, Steve sempre teve um cuidado na forma como as cores jogam nas suas imagens.

Tem uma paixão pela Índia, onde viveu alguns anos, o que lhe permitiu fotografar aquele país cheio de cor. Correu também países como Myanmar, Camboja, Laos, Sri Lanka, entre outros.



Figura 73. Fotografia de Steve McCurry para a National Geographic Magazine (1984) - Sharbat Gula, Pakistan.

REFLEXÃO

Com uma nova linguagem, a imagem a cores exigiu uma abordagem que teve a sua evolução consoante os principais momentos do século XX.

Podemos referenciá-los da seguinte forma:

- o período antes da I Grande Guerra, em que dois grandes trabalhos documentais foram começados, o de Sergei Prokudin-Gorskii e o patrocinado por Albert Kahn. Ditou o início dos grandes trabalhos a cores.
- o período entre a I e a II Grande Guerra, em que se originaram movimentos experimentalistas, protagonizados por fotógrafos como Man Ray, Lazlo Moholy-Nagy, Paul Outerbridge e outros.
- o período após a II Grande Guerra, quando se deu o grande impulso através da moda e da publicidade, e um grande salto em termos de material fotográfico disponível. Podem referenciar-se fotógrafos como William Klein, Ernst Haas e William Eggleston como protagonistas deste grande impulso.

Assim, os fotógrafos mencionados ao longo do texto tiveram, como se viu, um papel fundamental na evolução da fotografia cores, trazendo-a para o nível igual ou superior ao da fotografia monocromática, tanto a nível técnico como artístico.

PARTE II
ENSAIO PRÁTICO

LINHAS ORIENTADORAS

A decisão de fazer o meu trabalho prático sobre a “Cor na Fotografia” e não a “Fotografia a Cores” tem a ver com a vontade de ensaiar e ultrapassar a dificuldade de fotografar com cores.

Quando aprofundamos o estudo sobre a cor, entramos num mundo complexo, numa linguagem aparentemente fácil, mas de difícil execução. Consoante as cores que se juntam, obtemos uma leitura diferente para um referente. No caso da imagem do Steve McCurry da miúda afegã, esta imagem, na minha opinião, é fortíssima pela expressão da miúda, mas ganha sentido estético por usar as cores primárias verde e vermelho. Por outro lado, ganha mais força pelos olhos verdes com o fundo verde. Num ensaio que se faz facilmente, ao trocar as cores aleatoriamente do lenço e do fundo ou passar a imagem para monocromático, esta muda logo a leitura.

Ao aprofundar a leitura sobre a teoria das cores e sobre estética, comecei a perceber a relação das cores e o efeito causado. Juntar cores primárias ou secundárias, opostas ou adjacentes, a sua relação consoante a proporção utilizada de cada uma, tudo isto fez com que me debruçasse sobre trabalhos de alguns fotógrafos exímios no uso da cor. Num exemplo, temos Steve McCurry que faz uma combinação das cores, na maioria dos seus trabalhos, numa conjugação perfeita para um trabalho de reportagem. Noutro, temos Franco Fontana que utiliza a combinação das cores usando, também, frequentemente uma proporção equilibrada.

Para atingir os meus objetivos, optei por fazer as imagens em ambiente controlado de luz, num misto de luz natural com recurso ao uso de luz artificial. Optei, também, por usar modelos e não objetos, por se tornar mais desafiante do ponto de vista do fotógrafo.

Adquiriti fundos das cores que idealizei para que, em conjugação com os adereços que iria utilizar, como chapéus, lenços, vestidos e alguma maquilhagem, o resultado final fosse agradável. O facto de usar modelos fez com que a utilização da maquilhagem fosse bastante cuidada, aumentando a preocupação com a preparação do setting.

No caso dos modelos, a opção foi por um modelo de cor negra e outro de cor branca, para que a diversidade fosse sentida e aumentasse o leque de escolha, até porque nunca tinha feito trabalho similar.

Sobre a técnica fotográfica a utilizar, resolvi testar vários processos, a começar pelo Polaroid passando pelo Diapositivo de Médio Formato e terminado com o digital.

O Polaroid teve a ver com um material adquirido da marca Impossible, que afirma que melhorou a longevidade das imagens e melhorado a saturação das cores.

O Diapositivo a cores de Médio Formato, porque gostava de ampliar algumas imagens no processo Fresson de quadricromia, processo de certa forma antigo que ainda se pratica em França, sendo que são necessários suportes negativos ou positivos.

Por fim, em suporte digital para que se fosse vendo o resultado e para as impressões em jacto de tinta, aumentando, assim, a amostragem final.

A seleção das imagens foi feita de acordo com o critério pensado inicialmente e após troca de ideias com o orientador do estágio.

O trabalho consiste na análise de como as cores funcionam na imagem fotográfica. A forma como as cores análogas e complementares funcionam, assim como a proporção das mesmas, carece de observação cuidada. É um exercício algo fácil em ambiente controlado, mas no exterior conseguir criar uma certa harmonia é algo complexo e que requer muito treino.

Nas páginas seguintes estão incluídos exemplos do trabalho prático realizado.

EXEMPLO GRÁFICO DO ENSAIO PRÁTICO











CONCLUSÃO

A investigação que realizei teve como objetivos:

A. Responder à questão por mim colocada:

Quais foram os fatores que impediram uma mais rápida disseminação da fotografia a cores, por comparação com o desenvolvimento da fotografia monocromática?

B. Examinar a História da Fotografia, identificar e coligir os factos que contribuíram para o desenvolvimento do processo fotográfico a cores, nas suas vertentes técnicas e estéticas, reunindo a informação, o conhecimento e a compreensão, para fundamentar e contextualizar a componente prática deste projeto.

Percorrido todo o caminho, posso concluir que:

1. A disseminação do processo fotográfico a cores sofreu várias vicissitudes, motivadas por uma conjugação de fatores, dos quais saliento a complexidade do domínio dos meios técnicos e da sua acessibilidade pelos fotógrafos, habituados, há décadas, a manipular, com grande propriedade técnica e estética, o processo monocromático;
2. As duas grandes guerras do século motivariam atrasos no desenvolvimento dos procedimentos tecnológicos que se vinham a prosseguir.

No decurso da Segunda Guerra Mundial, por exemplo, a Agfa estava num estado mais avançado do que a Kodak, no desenvolvimento de películas negativas e positivas policromáticas. A guerra motivou o adiamento das investigações e, conseqüentemente, do fabrico de suportes fotográficos de qualidade, para os anos que se lhe seguiram. Somente na década de 70 do século passado – cerca de cento e trinta anos após a proclamação da invenção da Fotografia – acabaria por surgir no mercado, uma diversidade de suportes fotossensíveis, positivos e negativos, capazes de fixar com qualidade tonal as imagens a cores desejadas pelos fotógrafos, como é caso do processo Cibachrome, ou o Dye Transfer.

3. A introdução da cor na Fotografia acabaria por motivar a resistência estética dum grande parte dos fotógrafos ao seu uso, com o argumento da aproximação à reprodutibilidade direta do referente, pela presença, na imagem, da semelhança da cor real e, assim, motivar o distanciamento dum linguagem estética mais criativa.

4. Seriam os fotógrafos, com passado pelas artes plásticas, - para além da fotografia de cariz comercial - que mais rapidamente acolheriam a fotografia a cores e explorariam a afirmação de uma estética consequente com o seu tempo.
5. Grandes nomes da história da fotografia, como Ansel Adams ou Cartier Bresson, que se notabilizaram pela mestria do uso da fotografia monocromática a preto e branco, fizeram incursões na fotografia a cores.

Ansel Adams realizou desde o aparecimento do filme Kodachrome, nos anos 30, cerca de 3 500 fotografias a cor, algumas das quais seriam publicadas, pela primeira vez em 1993, numa edição titulada “*Ansel Adams in Color*”.

Por seu turno, Cartier Bresson, que sempre recusou fotografar a cores, reservando a cor para a pintura, sua formação primeira, acabaria por experimentar a cor na fotografia, ficando-se pela realização de duas fotorreportagens a cores.

6. Por outro lado, também surgiriam impulsionadores da imagem fotográfica a cores, que souberam aproveitar, no tempo adequado, o padrão de cores que os meios de captação e reprodução possibilitavam, através da publicação em revistas de cariz científico/pedagógico, como a *National Geographic Magazine*, ou de moda e publicidade, como a *Vogue* ou a *Harper's Bazaar*, redundando num forte contributo para a afirmação deste processo.
7. Verdadeiramente, a fotografia a cores atinge a sua plenitude, ultrapassando o preto e branco, já no decurso do séc. XXI, com o aparecimento e massificação da fotografia digital.

Apesar de alguma resistência inicial, o avanço tecnológico dos meios de captação e de impressão fotográfica, conduziram ao uso massificado deste processo. Hoje, a imagem matriz é realizada pela captação dos fotões que transportam o espectro de luz visível ao olho humano, alojando-a num sensor eletrónico, que a reenvia para um recipiente em forma codificada de dígitos. Só, verdadeiramente, existe imagem fotográfica quando esta acaba por ser impressa. E, o Fotógrafo agora, inversamente, para obter as fotografias a preto e branco, acaba por partir de um olhar primitivo cromático, para manipular e neutralizar um reservatório de cor.

Foi, integrando um abrangente e sinuoso caminho na investigação da história da fotografia a cores e dos seus procedimentos, ainda incipientemente compilada e tratada, que me fundamentei para realizar a componente prática do meu projeto fotográfico, que dá corpo a um capítulo deste trabalho. Pude experimentar, tanto processos, hoje classificados como “analógicos”, como digitais. Ambos contribuíram para, com as suas particularidades, “pintar” a cor que quis dar às imagens que realizei e, que, no contexto académico deste projeto, as vou mostrar.

BIBLIOGRAFIA

- Allshouse, R. (1980). *Photographs for the Tsar. The pioneering color photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii*. New York: The Dial Press.
- Baatz, W. (1999) *Photography, A Concise History*. Great Britain: Laurence King Publishing.
- Bennett, T. (2006) *Photography in Japan 1853-1912*. Singapore: Tuttle Publishing.
- Callahan, H. (1993) *Ansel Adams in Color*. USA: Little, Brown and Company.
- Cheskin, L. (1951) *Color for Profit*. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Edwards, B. (2004) *Color, a course in mastering the art of mixing colors*. New York: Tarcher/Penguin.
- Everard, J. (1937) *Living Colour*. London: George Routledge & Sons, Ltd
- Goethe, J. (2015) *Theory of Colours*. New York: Dover Publications, Inc.
- Hirsch, R. (2015) *Exploring Color Photography*. New York and London: Focal Press.
- Jobey, L. (2013) *Tony Ray-Jones, American Colour 1962-1965*. London: MACK.
- Johnson, G. (1909) *Photographic Optics and Colour Photography*. London: Ward & CO.
- Keppler, V. (1938) *The Eight Art*. New York: William Morrow & Company.
- Kurtz, G. F. (1994) *Estudio preliminar de la reedición del libro original de 1912 por Don Santiago Ramón y Cajal "La fotografía de los colores, fundamentos científicos y reglas prácticas"*. Madrid: Clan.
- Fiedler, J. , Moholy-Nagy, H. (1980) *Laszlo Moholy-Nagy, Color in Transparency 1934-1946*. Gottingen: Steidl.
- Lavédrine, B. (2009) *Photographs of the Past, Process and Preservation*. Los Angeles: Getty Publications.
- Malpas, P. (2007) *Capturing Colour*. Lausanne: AVA Publishing.
- Milanowski, S. (1976) *Factors Influencing the Neglect of Color Photography 1860 to 1970*. (Degree of Master of Science in Visual Studies at Massachusetts Institute of Technology).
- Outerbridge, P. (1940) *Photographing in Color*. New York: Random House.
- Painted Photographs, Coloured Portraiture in Índia*. (2008) The Alkazi Collection of Photography.
- Pavão, L. (1997) *Conservação de Coleções de Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Penichon, S. (2013) *Twentieth-Century Color Photographs, Identification and Care*. Los Angeles: Getty Publications.
- Peres, M., Osterman, M., Romer, G., Stuart, N., Lopez, J. (2008) *The Concise Focal Encyclopedia of Photography*. London: Focal Press Limited.
- Roberts, P. (2007). *The genius of Color Photography, from the autochrome to the digital age*. (1st ed.). London: Goodman.
- Ronk, L. (2012) *Cartier-Bresson: "Red China" in color, 1958*. Retirado de <http://time.com/3872061/cartier-bresson-red-china-in-color-1958/#3872061/cartier-bresson-red-china-in-color-1958/>.
- Salgado, S. & Franco I. (2014) *Da Minba Terra à Terra*. Portugal: Individual.
- Scott-Petrie, N. (2014) *Dorothea Lange color*. Charleston.
- Sougez, M. (2001) *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro.
- Spencer, D. (1975) *Colour Photography in Praticce*. London: Focal Press Limited.
- Sipley, L. (1951) *A Half Century of Color*. New York: The Macmillan Company.
- Steichen, J. (2010) *Steichen in Color*. New York: Sterling Publishing Co.
- Steidl. (2014) *SAUL LEITER, Early Color*. Gottingen: Steidl.
- Szarkowski, J. (2002) *William Egleston's Guide*. New York: The Museum of Modern Art.

- The New York Times (2013) *Henri Cartier-Bresson: Living and looking*. Retirado de http://lens.blogs.nytimes.com/2013/06/20/henri-cartier-bresson-living-and-looking/?_r=1.
- Trachtenberg, A. (2013) *Ensaíos sobre Fotografia de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Webb, Jeremy. (2010) *Design Principles*. Lausanne: AVA Publishing.
- Wilhelm, H. (1993) *The Permanence and Care of Color Photographs: Traditional and Digital Color Prints, Color Negatives, Slides, and Motion Pictures*. Iowa: Preservation Publishing Company.
- Young, C. (2014) *Capa in Color*. New York: International Center of Photography.

ANEXOS

CRONOLOGIA DAS COMPRAS E CONSULTAS

LIVROS

Sales Order # 98553910		Order Total: £ 92.65
Ordered on 20 October 2015		
Bookseller: S.Carter (Bristol, United Kingdom) AbeBooks PO No.: 121213813		
LIVING COLOUR (A FIRST PRINTING) JOHN EVERARD	Item Status: Shipped The book has been shipped to you.	Price: £ 27.50
Hide Book Description	Request Return/Refund Contact Bookseller	
Book Description: UK1ST.EDITION.1ST.PRINTING.VG HARDBACK.NO INSCRIPTIONS.NO DUSTWRAPPER.EXTRA POSTAGE FOR OUTSIDE UK Language: eng Language: eng 0.0 Language: eng 0.0 Binding: Hardcover Book Condition: Very Good		
Estimated Delivery: on/before 23 December 2015	Shipping Speed: 14-45 business days	

Sales Order # 98553387		Order Total: £ 35.09
Ordered on 20 October 2015		
Bookseller: Better World Books Ltd (Dunfermline, United Kingdom) AbeBooks PO No.: 121213023		
The Eighth Art. A Life of Colour Photography Victor Keppler	Item Status: Shipped The book has been shipped to you.	Price: £ 29.19
Show Book Description	Request Return/Refund Contact Bookseller	
Estimated Delivery: on/before 19 November 2015	Shipping Speed: 11-21 business days	Shipping: £ 5.90 Subtotal: £ 35.09
Hide Payment & Shipping Details		
Purchase Method: Visa Date Processed: 20 October 2015 Processed By: AbeBooks	Shipping Address: Antonio Dias Avª da república nº 27 4ª Andar Lisboa 1050 - 186 Portugal	

Sales Order # 98803410		Order Total: £ 52.27
Ordered on 06 November 2015		
Bookseller: Jack Skylark's Books (West Covina, CA U.S.A.) AbeBooks PO No.: 121543907		
Photographing In Color Outerbridge, Paul	Item Status: Shipped The book has been shipped to you.	Price: £ 33.86
Hide Book Description	Request Return/Refund Contact Bookseller	
Book Description: Book has moderate wear to the cover corners and spine ends. Page edges have moderate toning. Text block is clean and tight with all fourteen color plates intact and in fine condition. First edition / printing. Ships in bubble wrap in box. Binding: Hardcover Book Condition: Good		
Estimated Delivery: on/before 27 December 2015	Shipping Speed: 21-36 business days	Shipping: £ 18.41 Subtotal: £ 52.27
Payment & Shipping Details		

Bookseller: Better World Books (Mishawaka, IN U.S.A.) AbeBooks PO No.: 121213814		
Color for Profit Cheskin, Louis Hide Book Description	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 52.04
Book Description: Former Library book. Shows definite wear, and perhaps considerable marking on inside. ISBN: 9780871409645 Book Condition: Fair		
Estimated Delivery: on/before 19 November 2015 Payment & Shipping Details	Shipping Speed: 7-21 business days	Shipping: £ 3.21 Subtotal: £ 55.25

Sales Order # 100429991 Ordered on 26 January 2016		Order Total: £ 0
Bookseller: WorldofBooks (Goring-By-Sea, WS United Kingdom) AbeBooks PO No.: 123697805		
Photographs for the Tsar : The Pioneering Color Photography of Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii commissioned by Tsar Nicholas II / edited with an introduction by Robert H. Allshouse Prokudin-Gorskii, Sergei Mikhailovich (1863-1944) Hide Book Description	Item Status: Item Unavailable The book was no longer available when the bookseller received your order. The order is cancelled, you were not charged, and the item was not shipped. Find Other Copies Contact Bookseller	Price: £ 12.98
Book Description: The book has been read, but is in excellent condition. Pages are intact and not marred by notes or highlighting. The spine remains undamaged. ISBN: 9780803769960 Binding: Soft cover Book Condition: Very Good		
Payment & Shipping Details	Shipping Speed: 7-28 business days	Shipping: £ 0 Subtotal: £ 0

Sales Order # 100529237 Ordered on 02 February 2016		Order Total: £ 23.87
Bookseller: Antiquariat Braun (Gengenbach, Germany) AbeBooks PO No.: 123827831		
Laszlo Moholy-Nagy. Color in Transparency. Photographic Experiments in Color, 1934-1946. Hide Book Description	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 15.56
Book Description: 30 x 22 cm. 206 Seiten. ISBN 9783865212931 Sprache: Englisch Gewicht in Gramm: 1400 Orig.-leinenband mit Schutzumschlag, wie neu. ISBN: 9783865212931 Book Condition: As New		
Estimated Delivery: on/before 06 April 2016 Payment & Shipping Details	Shipping Speed: 14-45 business days	Shipping: £ 8.31 Subtotal: £ 23.87

Sales Order # 101374232		Order Total: £ 14.46
Ordered on 20 March 2016		
Bookseller: THE SAINT BOOKSTORE (Southport, United Kingdom) AbeBooks PO No.: 124939306		
Painted Photographs: Colour Portraiture in India Rahaab Allana	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 9.51
<input type="checkbox"/> Hide Book Description		
Book Description: BRAND NEW, Painted Photographs: Colour Portraiture in India, Rahaab Allana, This volume explores the development of the embellished image in India through the painted photograph, a genre that marks a significant chapter in the history of Indian photography. A crucial embodiment of the colonial encounter, these images abet the notion of modernism in visual practice at the turn of the 19th century. Successfully incorporating existent Indian traditions of illumination in painting, the painted photograph slowly emerged as a self-sustaining convention, a meld of realistic documentation and artistic manipulation that was also a legitimate expression of popular culture. The bold alchemy of brush and lens enabled a riveting third artefact, a synthesis of painting, photography and printmaking - modern art forms that affirmed the links between regional aesthetics, technological innovation and the urban market. These alluring, ambivalent compositions offer an inter-pictorial approach to reality, a remarkable mode of simulation provoked by cross-cultural aesthetic codes as well as profound sociological change. This book accompanied an exhibition at the Brunei Gallery, School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London from July to September 2008. ISBN: 9780944142950 Binding: Soft cover Book Condition: New		
Estimated Delivery: on/before 01 April 2016	Shipping Speed: 3-8 business days	Shipping: £ 4.95 Subtotal: £ 14.46
<input type="checkbox"/> Payment & Shipping Details		

Sales Order # 101635893		Order Total: £ 29.10
Ordered on 05 April 2016		
Bookseller: The Book Tree (Devizes, WILTS United Kingdom) AbeBooks PO No.: 125286037		
Photographic Optics and Colour Photography Including The Camera, Kinematograph, Optical Lanten and the theory and Practice of Image Formation Johnson, George Lindsay	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 25
<input type="checkbox"/> Hide Book Description		
Book Description: * Hardback. Blue boards with gilt title to front and spine. Front board has an indentation along the edge. Head and tail of spine slightly crushed but overall boards are very good. Pages tanning at edges but internally clean, bright and tight. A very good copy. No jacket. Binding: Hardcover Book Condition: Very Good		
Estimated Delivery: on/before 16 April 2016	Shipping Speed: 3-7 business days	Shipping: £ 4.10 Subtotal: £ 29.10
<input type="checkbox"/> Payment & Shipping Details		

Sales Order # 101748648		Order Total: £ 18.74
Ordered on 11 April 2016		
Bookseller: MW Books Ltd. (Galway, Ireland) AbeBooks PO No.: 125434918		
Steichen in color : portraits, fashion & experiments / by Edward Steichen ; essay and foreword by Joanna Steichen Steichen, Edward (1879-1973)	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 9.10
<input type="checkbox"/> Hide Book Description		
Book Description: Fine copy in the original pictorial boards with publisher's sash. Remains particularly well-preserved overall; tight, bright, clean and strong.; 8vo 8" - 9" tall; 127 pages; Physical description.: 1 v, 127 p. ; 27 cm. Subject: Steichen, Edward, 1879-1973. Photography, Artistic. Color photography. Summary: This title includes an introduction by the curator of photographs at George Eastman House. Edward Steichen was one of the world's greatest photographers, celebrated for his stunning black-and-white images, particularly his Family of Man exhibition. Less well-known, however, was that he was an innovator in the field of colour photography. This exceptional volume pays tribute to Steichen's rare and in some cases never-before-seen colour work. It features an essay by his wife Joanna that offers a personal and candid perspective on his role as artist and visionary and showcases 48 eye-opening photographs, all gorgeously reproduced in a museum-quality monograph. 127 pp. Quantity Available: 1. Shipped Weight: Under 1 kilogram. Pictures of this item not already displayed here available upon request. Inventory No: 207666. 1 Kg. Binding: Hardcover		
Estimated Delivery: on/before 01 May 2016	Shipping Speed: 6-13 business days	Shipping: £ 9.64 Subtotal: £ 18.74
<input type="checkbox"/> Payment & Shipping Details		

Sales Order # 101762098		Order Total: £ 20
Ordered on 12 April 2016		
Bookseller: G.C. Rose (Holt, United Kingdom) AbeBooks PO No.: 125452744		
Dorothea Lange color: photography Scott-Petrie, Neil Hide Book Description	Item Status: Shipped The book has been shipped to you. Request Return/Refund Contact Bookseller	Price: £ 12
Book Description: PAPERBACK. Condition: Fine ISBN: 9781495477157 Binding: Soft cover Book Condition: Fine		
Estimated Delivery: on/before 14 June 2016 Payment & Shipping Details	Shipping Speed: 14-45 business days	Shipping: £ 8 Subtotal: £ 20

ITEMS

ORDER DATE
Oct 31, 2015


1 item sold by [sue44130](#)



n Amateur 35mm Slide-Photo -Clown on Big Bike -Red Kodachrome -1950s
(262084879144)

ORDER DATE
Oct 31, 2015

1 item sold by [ardecheantic](#)



Autochrome Film Portrait Lumière+passe-partout.Filmcolor.Fleurs au jardin.Color.
(311457958731)

ORDER DATE
Dec 06, 2015

1 item sold by [virtualmerch](#)



Lou DeSerio Sedona AZ - 8x10 ilfochrome photo Print "Coral Park Sand Dunes"
(221954867727)

ORDER DATE
Dec 04, 2015

1 item sold by [888power](#)

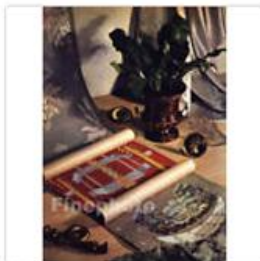


Five Very Rare Original 1941 WW2 Dufaycolor Transparencies
Goodrington, Somerset
(381478034433)

 Add note

ORDER DATE
Dec 09, 2015

1 item sold by [finephoto](#)



1936 Vintage Color STILL LIFE Interior Design Decor Photo
Art ~ PAUL OUTERBRIDGE
(191659838705)

ORDER DATE
Dec 09, 2015

1 item sold by [finephoto](#)



1936 Original Photo Lithograph FASHION Art Deco Meditation
Vogue EDWARD STEICHEN
(191241996905)

 Add note

ORDER DATE
Dec 12, 2015

1 item sold by [dreampinups](#)



PRISCILLA LANE 1940 Vintage Original TRI-COLOR Carbro
Camera Negatives
(301817187468)

ORDER DATE
Dec 13, 2015

1 item sold by [ainsley50](#)



Tina Turner Photographic Ilfochrome Print (Cibachrome), A3,
Lustre
(141841567347)

 Add note

ORDER DATE
Dec 09, 2015

1 item sold by [finephoto](#)



1980 Vintage 11x14 FLOWER Botanical Fine Art POPPY
Photo Litho Plate IRVING PENN
(191233591501)

ORDER DATE
Jan 14, 2016

1 item sold by [reislaeufer-com](#)



Picturesque nude study, Original vintage Autotype photo print
from 1904
(170872944009)

ORDER DATE
Jan 14, 2016

1 item sold by [ardecheantic](#)



Autochrome Lumière.A De Leval.Belgique.Cie d'Assurance de
l'Escault.Jardin Fleur
(311522692585)

ORDER DATE
Jan 15, 2016

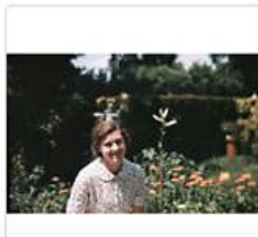
1 item sold by [moonspender](#)



GLASS MAGIC LANTERN SLIDE THE TEA IN JAPAN NO.13
C1920 JAPAN JAPANESE TAKAGI
(111866635194)

ORDER DATE
Jan 18, 2016

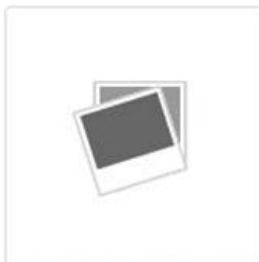
1 item sold by [888power](#)



Five Very Rare Original 1940 WW2 Dufaycolor Transparencies
(381514174405)

ORDER DATE
Jan 21, 2016

1 item sold by [kingisgood](#)



OAK CREEK MOTEL AND STORES WITH OLD CAR VINTAGE
COLOR SLIDE
(361469556727)

ORDER DATE
Jan 21, 2016

1 item sold by [californiacliff1945](#)



FAIRBANKS ALASKA MAINSTREET 1959 KODACHROME
VINTAGE COLOR SLIDE OLD CARS PICTURE
(181990970173)

ORDER DATE
Jan 22, 2016

1 item sold by [redmphoto](#)



Vintage rare 1907 Lumiere autochrome glass slides and
handheld viewer
(331755283609)

ORDER DATE
Mar 03, 2016

1 item sold by [jpclau](#)



autochrome 1936 Lyon
(151994876243)

ORDER DATE
Mar 03, 2016

1 item sold by [jpclau](#)



autochrome 9x12
(151994874367)

ORDER DATE
Feb 18, 2016

1 item sold by [nmkj11258](#)



VINTAGE OLD 10 GLASS SLIDES 2" x 2" PHOTO IMAGES
(151812070077)

ORDER DATE
Mar 03, 2016

1 item sold by [ardecheantic](#)



Portrait Film Autochrome Lumière: Filmcolor.Jardin
Printanier.Fleurs Mère & fils
(401077217117)

ORDER DATE
Mar 12, 2016

1 item sold by [jpclau](#)



autochrome 1934
(152004726015)

ORDER DATE
Mar 12, 2016

1 item sold by [rainworld*finearts](#)



Original Vintage 1860s hand-colored SV these are my jewels,
genre view
(231770798343)

ORDER DATE
Mar 12, 2016

1 item sold by [rainworld*finearts](#)



original 1890s JAPAN albumen, geishas
(231648107915)

ORDER DATE
Mar 10, 2016

1 item sold by [jpclau](#)



autochrome 1936 Bruxelles
(152002493213)

ORDER DATE
Mar 18, 2016

1 item sold by [pyapyra](#)



LUMIERE catalogue des produits et appareils photo
photographie
(201542254483)

i Estimated delivery **Mar 28, 2016 - Apr 04, 2016**
Tracking number: **RK970889818FR**

ORDER DATE
Mar 21, 2016

1 item sold by [diamondlil52](#)



ANTIQUE 1901 K. TAMAMURA ART PRINTS JAPANESE
WOMEN BY J. I. AUSTEN CO CHICAGO
(281966595750)

✓ Delivered on **Apr 01, 2016**
Tracking number: **UPAAA000000155919258**

Sold by [gotantiques](#) (16973)

[+ Show additional actions](#)

Delivery package 1 of 1

✓ Delivered on **Friday, 8. Apr. 2016**

[+ Show shipping details](#)



**Vintage Life Magazine 1959 January 5 China
Rockefeller Stopgap New York Atlas Ad**

Item price USD 12.95

Quantity 1

Item number 371579615030

Delivery service USPS First Class Mail Intl / First Class
Package Intl Service

[Leave Feedback](#)

[Contact seller](#)

[Return item](#)

ORDER DATE
Apr 21, 2016

1 item sold by [ardecheantic](#)



Portrait Film Autochrome Lumière: Filmcolor.Deux
Communiants dans un Jardin...
(401105916126)

i Estimated delivery **Apr 28, 2016 - May 03, 2016**
Tracking number: **LG002073368FR**

Add note

Delivery package 1 of 1

Delivered on **Thursday, Apr 21, 2016**

[+ Show shipping details](#)



Vintage Life Magazine 1953 September 21
Juanita Smith Indochina Tito beekeeper

Item price \$12.95
Quantity 1
Item number 371571274457
Shipping service USPS First Class Mail Intl / First Class
Package Intl Service

[Leave feedback](#)

[Contact seller](#)

[Return item](#)



Vintage Life Magazine 1953 September 14
Casey Stengel U.S. Bombers Miramar

Item price \$12.95
Quantity 1
Item number 371582760341
Shipping service USPS First Class Mail Intl / First Class
Package Intl Service


[Leave feedback](#)

[Contact seller](#)

[Return item](#)

ORDER DATE
Apr 26, 2016

1 item sold by [photolumiereparis2016](#)




**PAGET PROCESS 1913 RARE BOITE ANCIENNE PLAQUE
VERRE PAS AUTOCHROME FLEURS**
(262402300835)

Tracking number: **RA870850200IT**

CONSULTAS PESSOAIS

Troca de email com o responsável pelo processo fotográfico Fresson.


Antonio Pedro Dias
To: Atelier FRESSON
Re: Information

5 Apr 2016 13:33
All Mail - Gmail 

Merci, je crois que au mois de Mai je allais vous contacter, le format du negatifs je ne c'est pas encore, le travail se fera bientôt,
António

[See More from Atelier FRESSON](#)


Atelier FRESSON
To: Antonio Pedro Dias
Re: Information

5 Apr 2016 13:20
Inbox - Gmail 

il faut un mois,
quelle est la taille de votre diapo originale?
il faut envoyer les films par UPS ou Fedex et venir les chercher ensuite.
Ou je peux vous les envoyer par UPS.

[See More from Antonio Pedro Dias](#)


★ **Antonio Pedro Dias**
To: Atelier FRESSON
Re: Information

5 Apr 2016 13:16
All Mail - Gmail 

Bonjour,
merci de votre reponse, une autre question combien de temps c'est necessaire pour faire le travaille par exemple 12 prints 24 x 30, en couleur?
la question est parce que j'habite au Portugal, et je dois aller chez vous,
António

[See More from Atelier FRESSON](#)

Atelier FRESSON
To: Antonio Pedro Dias
Re: Information

5 Apr 2016 07:02
Inbox - Gmail 

Bonjour,
Nous avons besoin de film, dispositive couleur ou négatif couleur ou noir et blanc de format 24 x 36 mm jusqu'a 4 x 5 inches.
Pour les négatifs il nous faut aussi un tirage de lecture.
Il n'est pas possible d'assister aux développements.

Cordialement,
Fresson JF

153

Troca de email com Megan Feingold - MOMA

Photography Studycenter 1 Apr 2016 16:59
All Mail - Gmail

To: Antonio Pedro Dias
Re: Information Request I would like a reply. [#39315]

Dear António,

Thank you for your email.

The first color photography exhibition at MoMA was Eliot Porter:

BIRDS IN COLOR: FLASHLIGHT PHOTOGRAPHS BY ELIOT PORTER March 10 - April 18, 1943. First Floor Galleries. Organized by Nancy Newhall, Acting Curator. This exhibition featured 27 color flashlights of birds, and 11 in black-and-white.

I hope this information is helpful to you. Please let me know if you have further questions.

Best,
Megan

On Wed, Mar 30, 2016 at 4:56 PM, Information, MoMA <information@moma.org> wrote:

----- Forwarded message -----
From: **The Museum of Modern Art** <moa-reply@wufoo.com>
Date: Wed, Mar 30, 2016 at 1:02 PM
Subject: Information Request I would like a reply. [#39315]
To: information@moma.org

Please choose a field that best relates to your question or comment. *	Education/courses/family programs
Please write your question or comment in the space provided. *	I'm a photography student, at Portugal, and I can not find the answer in your archives, who is the first Solo exposition of color photography at MOMA Ernst Haas in 1962 or William Eggleston in 1976, kind regards António Dias
Please indicate if you are a MoMA member. *	<input type="radio"/> No
Please check the box if you would like a reply.	<input checked="" type="checkbox"/> I would like a reply.
Please provide your name *	António Dias
Please provide your email address so that we can send you a reply. *	to.pe44@gmail.com

Megan Feingold
Assistant, Department of Photography
THE MUSEUM OF MODERN ART
11 West 53rd Street
New York, NY 10019
© 2016 The Museum of Modern Art
megan_feingold@moma.org

Antonio Pedro Dias 1 Apr 2016 17:13
All Mail - Gmail

To: Photography Studycenter
Re: Information Request I would like a reply. [#39315]

Thank you so much for your information, and it was a solo one?
my thesis is about color in photography and suddenly I was in doubt about the first solo exposition of color photography, at MOMA,

have a nice week end

regards

Antonio Dias

[See More from Photography Studycenter](#)

Dear Antônio,

Yes, please see information on the exhibition attached.

Best,
Megan

[See More from Antonio Pedro Dias](#)

Megan Fungold
Assistant, Department of Photography
THE MUSEUM OF MODERN ART
11 West 53rd Street
New York, NY 10019
t 212-708-8707 f 212-333-1123
megan_fungold@moa.org



Eliot Porter_text.pdf



Eliot Porter_works.pdf

For Porter Label

TECHNICAL DATA:

At first Dr Porter used a 9 x 12 cm Linhof camera, later a 4 x 5 Graphic View Camera with long bellows and an F/7 Zeiss double Porter lens in a Compur shutter, found the swingback and rising and falling front valuable in difficult compositions.

For medium heights, used a 16-foot tripod, one leg of which was a ladder, erected scaffolding for higher nests, became able, by using remote control operation, to dispense with blinds except when photographing larger birds.

For black and white, 1 G.E. no. 21 flashbulb was set in an 11-inch aluminum Victor reflector about 3 feet from the subject, approximating the natural lighting as far as possible. Average exposure: 1/200 second at F/46. Eastman Super-XX sheet film.

For color, 2 G.E. no. 21D flashbulbs in reflectors were set about 18 inches from the subject. Average exposure: 1/200 second at F/22. Daylight Type Kodachrome film.

At first, the single bulb was ignited by a 9 volt battery operated by a Halart Micromatic synchroniser fitted with a special remote control mechanical trigger. Later, when two were used, a 45 volt radio battery and a Heland Research Corporation synchroniser with electrical remote control were found more satisfactory and reliable.

Troca de email com Cinthya Young Curadora do CAPA

To: Antonio Pedro Dias
FW: Request Information - Capa

Dear Antonio,

I was forwarded your email regarding your interest Capa in Color.
I am not sure what you are referring to. There was a 1948 telegram to Robert Capa in Warsaw from his friend Chim:

Hungary colour blue exposures correct emulsion rotten stop suggest use written 2e or anscov uv16 filter stop asking newyork airmail paris soonest ektachrome cable joan if want her forward where—chim

There is also a 1941 letter from Robert Capa to his editor at Saturday Evening Post pointing out the superiority of the American Kodachrome process from the English processing, but nothing describing the color like a spring day in NYC.

I hope this helps your research. Please let me know if you need anything else.

Best, Cynthia Young

Cynthia Young
Curator, Robert Capa Archive
International Center of Photography
1114 Avenue of the Americas
New York, NY 10036
cyoung@icp.org
T: 212 857 9739
F: 212 768 4688

From: Pedro Dias [to.pe44@gmail.com]
Sent: Sunday, November 01, 2015 12:51 PM
To: ICP Communications
Subject: Request Information

Hello, my name is Antonio Dias and I'm a student of the Master in Design and Visual Culture, studies of photography in IADE, Creative University in Lisbon Portugal. My final work is about Color in Photography, and why it took so long.

In 2013 in New York I visit the exposition that you have "Capa in Color", and inside a vitrine was a telegram from Robert Capa to some colleague in New York, and was about how the blue in europe was?? something "the blue is like a early spring morning in New York", I think it was something like this.

Do you no what I'm talking about? the issue was about how to develop the color film?

I appreciate some how if you can help me with this matter,

regards
Antonio Dias

Cynthia Young
To: Antonio Pedro Dias
RE: Request Information - Capa

Dear Pedro,

The paragraph in the letter with the refrain to Kodachrome is:

"I took a little studio in New York and until my plans are definite will be working in New York. I will prepare the bowling story next week and I hope it will live up to your expectations. I am enclosing some thirty-five mm Kodachromes which I shot on the Hemingway family hunting in Sun Valley. I send it to you only to show the difference between the English and American kodachrome developing."

I am sorry that I do not know that quote you remember.

Best, Cynthia

From: Pedro Dias [to.pe44@gmail.com]
Sent: Tuesday, November 03, 2015 4:52 PM
To: Cynthia Young
Subject: Re: Request Information - Capa

Dear Cynthia,

I think I'm a little bit confuse, I remember to see the exposition in New York and to read some documents. The letter from 1941 from Capa to his editor, it's possible to see all of the content?

best regards
Antonio Dias

On 03 Nov 2015, at 18:12, Cynthia Young <CYoung@ICP.org<<mailto:CYoung@ICP.org>>> wrote:

Dear Antonio,

I was forwarded your email regarding your interest Capa in Color.
I am not sure what you are referring to. There was a 1948 telegram to Robert Capa in Warsaw from his friend Chim:

Hungary colour blue exposures correct emulsion rotten stop suggest use written 2e or anscov uv16 filter stop asking newyork airmail paris soonest ektachrome cable joan if want her forward where—chim

There is also a 1941 letter from Robert Capa to his editor at Saturday Evening Post pointing out the superiority of the American Kodachrome process from the English processing, but nothing describing the color like a spring day in NYC.

I hope this helps your research. Please let me know if you need anything else.

Best, Cynthia Young

Cynthia Young
Curator, Robert Capa Archive
International Center of Photography
1114 Avenue of the Americas
New York, NY 10036
cyoung@icp.org<<mailto:cyoung@icp.org>>
T: 212 857 9739
F: 212 768 4688

From: Pedro Dias [to.pe44@gmail.com<<mailto:to.pe44@gmail.com>>]
Sent: Sunday, November 01, 2015 12:51 PM
To: ICP Communications

Cynthia Young

To: Antonio Pedro Dias

RE: Request Information - Capa

4 Nov 2015 16:07

All Mail - Gmail



Dear Antonio,

Perhaps this is the letter you remember, written TO Robert Capa from his associate at Magnum in 1949:

April 19, 1949

Dear Bob Capa,

Got your plaintive wail through Cornell...sorry you are having difficulty with the Ektachrome. But as much as you might like to say those d----- gals in New York don't give a hang about the kind of stuff they send (as you previously indicated) suppose you just give us credit as being conscientious and understanding individuals. Aside from this angle I have been around photographers for more than two (not much time compared to all the years you're been around) years and very readily appreciate the time, effort, anxiety, etc that a photographer puts up with while shooting a story and the fact that his livelihood depends on the outcome... please recognize this awareness and feel confident that all attempts to be of assistance are checked and rechecked as much as we possible can.

As to your Ektachrome. Eastman maintains it is of a good condition. Eight six rolls we got from them directly (from their professional dept.) the rest from Peerless who stated they were good.

Could any of the following have occurred.....

1. Poor processing (I understand the procedure is fairly simple, but following instructions to the letter, extremely important)
2. Poor climate
3. Improper use of filters.

Forgive me if this seems to doubt your technical ability, such is not the case at all—but if the emulsion is good there must be a reason. Does the transparency have a green overcast—if so the processing is bad (poor washing after the development)

Secondly, Cornell mentioned you wanted a filter, the number he gave was incorrect—you use a rolei I knew, and wanted Ansco color and you were going to Palestine so I figured you wanted an Ultra Violet filter UV16—I hope this is correct. If it's not its because the specific information needed was not given.

Thirdly, when ordering film kindly specify not only the make but the size as well, it helps.

Lastly you are going to receive Ansco Treasurer Chest film. It should be good.

And finally, hello.

Regards

Silvia

Certainly color was more complicated to use, more expensive and required more time to process, but the magazines also had the similar constraints in the first decade or so after the appearance of color film. It is a very interesting subject you are pursuing and one that brings in many questions about the establishment of photography. If you do quote anything from these letters, you must credit the Collection of the International Center of Photography, New York.

Best, Cynthia

[See More from Antonio Pedro Dias](#)