

2018

Alberto Achega Leitão

Fotografia Concreta: tensões e limites

2018

Alberto Achega Leitão

Fotografia Concreta: tensões e limites

Projeto apresentado ao IADE – Universidade Europeia, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Design e Cultura Visual realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Filipe Figueiredo, Professor Auxiliar do IADE – Universidade Europeia

Dedico este projeto aos meus pais.

agradecimentos

Começo por agradecer ao Prof. Doutor Filipe Figueiredo pela orientação.

Agradeço também ao professor Pedro pela ajuda no laboratório, à Ana e à Susana pela ajuda a esclarecer qualquer dúvida.

Agradeço à minha irmã pela ajuda.

Aos meus pais e irmãos agradeço a paciência.

Agradeço também à minha Avó Maria pela geleia.

palavras-chave

Fotografia, Fotografia Concreta, Fotografia Abstrata, Arte Concreta.

resumo

Vivemos numa época onde a fotografia é utilizada em massa e com pouco critério, levando assim à sua banalização. Depois de vários anos a estudar fotografia, sentiu-se a necessidade de pensar a fotografia como objeto independente e auto-referencial.

“Fotografia Concreta: tensões e limites” é um projeto experimental fotográfico que, através de técnicas laboratoriais, analógicas e digitais, procura explorar a Fotografia Concreta. Distinguindo os conceitos de Abstrato e Concreto, exploram-se as possibilidades de uma fotografia auto-referencial e as técnicas com as quais é possível realizá-la.

Ao longo deste projeto, vai-se pôr em causa a utilização da lente fotográfica, o sistema digital e o corpo da imagem. Procurando imagens que apenas apresentam o registo da luz, este projeto interroga a capacidade que a fotografia tem para criar imagens sem qualquer tipo de iconicidade. Procurando a imagem fotográfica pura, este projeto cria imagens que tentam encontrar o extremo da Fotografia Concreta.

Keywords

Photography, Concrete Photography, Abstract
Photography, Concrete Art.

abstract

We live in an age where photography is trivialized due to intense use and lack of criterion. After several years studying photography, the need was felt to think of photography as an independent and self-referential object.

“Concrete Photography: tensions and limits” is an experimental photographic project that, through laboratory, analog and digital techniques, seeks to explore Concrete Photography. Distinguishing the concepts of Abstract and Concrete, this project explores the possibility of a self-referential photograph and the techniques with which it can be created.

Throughout this project, the use of the photographic lens, the digital and the body of the image will be questioned. Trying to create a photograph that only represents light, this project questions the ability that photography has to create images without any kind of iconicity. Looking for the pure photographic image, this project creates images to try and get to the extreme of Concrete Photography.

Índice

Lista de Figuras

Introdução	9
Metodologia	11
1. Enquadramento Teórico	
1.1. Fotografia como Arte	13
1.2. Como surgiu a Fotografia Concreta	30
1.3. Para uma definição de Fotografia Concreta	35
2. Tensões e Limites	
2.1. Fotografia Concreta vs Fotografia Abstrata	43
2.2. Fotografia Concreta com e sem câmara	46
2.3. A Fotografia Concreta e o Digital	55
3. Projeto	63
3.1. Primeira Fase: fotografia sem câmara	
3.1.1. Fotogramas: realidade e abstração	66
3.1.2. Quimigramas: Fotografia Concreta	69
3.2. Segunda Fase: Câmara Analógica	72
3.3. Terceira Fase: Câmara Digital	74
3.4. Imagens do Projeto	
3.4.1. 1ª Fase	77
3.4.2. 2ª Fase	89
3.4.3. 3ª Fase	91
4. Conclusão	98
Referências Bibliográficas	101
Webgrafia	102

Lista de Figuras

- Figura 1** – Louis Daguerre, Daguerreotype of interior, 1837.
Fonte: Ang, T. (2014, p.021). *Photography: the definitive visual history*. Londres: Dorling Kindersley 25
- Figura 2** – José Alves, Sem título, 2018.
Fonte: <https://www.publico.pt/2018/07/08/p3/noticia/jose-alves-desenterrou-as-raizes-pagas-da-cultura-nortenha-1837000> , consultado a 28/08/2018 28
- Figura 3** – Anna Atkins, Ceylonese Ferns, 1853, Cianótipia.
Fonte: Ang, T. (2014, p.019). *Photography: the definitive visual history*. Londres: Dorling Kindersley 31
- Figura 4** – André Ngan-Meng, Error, 2011.
Fonte - Barbosa, A. M. L. N. M. (2013, p.42). *Error*. (Tese de mestrado). Lisboa: IADE. 32
- Figura 5** – Henri Cartier-Bresson, Football in Flooded Square, 1932, Paris.
Fonte: Ang, T. (2014, p.204). *Photography: the definitive visual history*. Londres: Dorling Kindersley. 33
- Figura 6** – Vivian Maier, Sem título, Chicago.
Fonte: <http://www.vivianmaier.com/gallery/street-1/#slide-30> , consultado a 16/10/2018 34
- Figura 7** – Ansel Adams, Caladium Leaves, 1948, Hawaii
Fonte: Adams, A. (2009, p.65). *Ansel Adams In Color* (H. M. Callahan, J. P. Schaefer, A. G. Stillman & J. L. Enyart Eds.). Nova Iorque: Brown and Company. 36
- Figura 8** – Man Ray, Rayograph, 1933.
Fonte: Ray, M. (2000, p.210). *Man Ray, 1890-1976* (M. Heiting Ed.). Colónia: Taschen. 37
- Figura 9** – Alvin Langdon Coburn, Vortograph, 1916-17.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/83725> , consultado a 03/07/2018 39
- Figura 10** - Jaroslav Rössler, Sem título, 1923.
Fonte: Jäger, G., Krauss, R. H., & Reese, B. (2005, p. 13). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Alemanha: Kerber Verlag. 43
- Figura 11** – Alfred Stieglitz, The Steerage, 1907.
Fonte: Ang, T. (2014, p.109). *Photography: the definitive visual history*. Londres: Dorling Kindersley. 46
- Figura 12** – Pierre Cordier, Chemigram, 1957.
Fonte: <http://www.pierreCORDIER.com/20.html> , consultado a 16/10/2018 50

Figura 13 – Heinrich Heidersberger e a rhythmogram Machine, 1962 Fonte: https://www.heidersberger.de/pages/heinrich_heidersberger/rhythmogramme/index.html#prettyPhoto , consultado a 18/10/2018	51
Figura 14 – Morgan Maassen, Sem título. Fonte: http://www.morganmaassen.com/series-textures/wlzwm91cnsrmyhq23e2xie2pslb6ub , consultado a 17/10/2018	54
Figura 15 – Gottfried Jäger, Lochblendenstruktur 3.8.14 A.1, 1967 Fonte: http://www.gottfried-jaeger.de/fotos/288 , consultado a 18/10/2018	54
Figura 16 – Pablo Picasso, Three Musicians, 1921. Fonte: https://www.pablopicasso.org/three-musicians.jsp , consultado a 16/10/2018	56
Figura 17 – Alvin Langdon Coburn, Vortograph No. 3, 1917. Fonte: Weaver, M. (1986, p.71). Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer. Nova Iorque: Aperture.	60
Figura 18 – Alvin Langdon Coburn, Vortograph No. 8, 1917. Fonte: Weaver, M. (1986, p.70). Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer. Nova Iorque: Aperture.	60
Figura 19 – Man Ray, Rayograph, 1922. Fonte: Ray, M. (2000, p.213). Man Ray, 1890-1976 (M. Heiting Ed.). Colónia: Taschen.	62
Figura 20 – Imagem de autor, Bitmap, 2018	67
Figura 21 – Imagem de autor, Ficheiro <i>XMP</i> aberto no Brackets, 2018	71
Figura 22 1AFO1, Papel RC 12 x 17,5cm	87
Figura 23 1AFO2, Papel RC 12 x 17,5cm	87
Figura 24 1AFO3, Papel RC 12 x 17,5cm	87
Figura 25 1AFO4, Papel RC 12 x 17,5cm	88
Figura 26 1AFO5, Papel RC 24 x 18cm	88
Figura 27 1AFO6, Papel RC 24 x 18cm	88
Figura 28 1AFD1, Papel RC 12 x 17,5cm	89
Figura 29 1AFD2, Papel RC 12 x 17,5cm	89
Figura 30 1AFD3, Papel RC 12 x 17,5cm	89
Figura 31 1AFD4, Papel RC 12 x 17,5cm	90

Figura 32 1AFD5, Papel RC 12 x 17,5cm	90
Figura 33 1AFD6, Papel RC 12 x 17,5cm	90
Figura 34 1AFD7, Papel RC 12 x 17,5cm	91
Figura 35 1AFD8, Papel RC 12 x 17,5cm	91
Figura 36 1AFD9, Papel RC 12 x 17,5cm	91
Figura 37 1AFD10, Papel RC 12 x 17,5cm	92
Figura 38 1AFD11, Papel RC 12 x 17,5cm	92
Figura 39 1AFD12, Papel RC 12 x 17,5cm	92
Figura 40 1CQC1, Papel RC, 17,7 x 10,9 cm	93
Figura 41 1CQC2, Papel RC, 11,3 x 10,4cm	93
Figura 42 1CQC3, Papel RC, 17,7 x 8,4cm	93
Figura 43 1CQC4, Papel RC, 10,5 x 6,5cm	94
Figura 44 1CQc1, Papel FB, 17,6 x 7,6cm	94
Figura 45 1CQc2, Papel RC, 8 x 5,3cm	94
Figura 46 1CQc3, Papel RC, 12 x 7cm	95
Figura 47 1CQc4, Papel RC, 6,5 x 5,8cm	95
Figura 48 1CQc5, Papel RC, 8 x 6cm	95
Figura 49 1CQc6, Papel FB, 17,6 x 5,8cm	96
Figura 50 1CQE1, Papel RC, 17,8 x 6,4cm	96
Figura 51 1CQE2, Papel RC, 17,7 x 6,8cm	96
Figura 52 1CQE3, Papel RC, 17,7 x 6,2cm	96
Figura 53 1CQE4, Papel RC, 17,6 x 6,3cm	96
Figura 54 1CQE5, Papel RC, 8,5 x 5,5cm	97
Figura 55 1CQP1, Papel RC, 12,7 x 7,2cm	97
Figura 56 1CQP2, Papel RC, 17,7 x 11,9cm	97

Figura 57 1CQP3, Papel FB, 17,8 x 6,2cm	98
Figura 58 1CQP4, Papel RC, 7,1 x 6cm	98
Figura 59 1CQP5, Papel RC 11,2 x 7,2cm	98
Figura 60 2A1, <i>Fujifilm Superia 200, 35mm</i>	99
Figura 61 2A2, <i>Fujifilm Superia 200, 35mm</i>	99
Figura 62 2A3, <i>Fujifilm Superia 200, 35mm</i>	99
Figura 63 2A4, <i>Fujifilm Superia 200, 35mm</i>	99
Figura 64 2A5, <i>Ilford HP5 Plus 400, 35mm</i>	100
Figura 65 2C1, <i>Ilford HP5 Plus 400, 35mm</i>	100
Figura 66 2C2, <i>Ilford HP5 Plus 400, 35mm</i>	100
Figura 67 2C3, <i>Ilford HP5 Plus 400, 35mm</i>	100
Figura 68 2C4, <i>Ilford HP5 Plus 400, 35mm</i>	101
Figura 69 3AE1, Digital	101
Figura 70 3AE2, Digital	101
Figura 71 3AE3, Digital	102
Figura 72 3AE4, Digital	102
Figura 73 3AM1, Digital	102
Figura 74 3AM2, Digital	103
Figura 75 3AM3, Digital	103
Figura 76 3AM4, Digital	103
Figura 77 3CE1, Digital	104
Figura 78 3CE2, Digital	104
Figura 79 3CE3, Digital	104
Figura 80 3CE4, Digital	105
Figura 81 3CM1, Digital	105

Figura 82 3CM2, Digital	105
Figura 83 3CM3, Digital	106
Figura 84 3CM4, Digital	106
Figura 85 3CR1, Digita	106
Figura 86 3CR2, Digital	107
Figura 87 3CR3, Digital	107
Figura 88 3CR4, Digital	107

Introdução

Este projeto reflete sobre a Fotografia Concreta explorando as suas tensões e desafiando os seus limites. Depois de muita indecisão foi finalmente descoberto um tema que parecia acrescentar algo de novo aos estudos de fotografia.

Durante a pesquisa deste tema, notou-se uma falta de conhecimento da Fotografia Concreta, ou uma falta de reconhecimento propositado da mesma. O que leva a esta falta de reconhecimento propositada é a incerteza de quando este começou e as várias possibilidades de entender ou definir a Fotografia Concreta, pois há quem afirme que este não é um movimento independente, mas sim uma subdivisão da Fotografia Abstrata. No livro *Concrete Photography*¹ fala-se precisamente sobre esta diversidade de opiniões sobre a Fotografia Concreta. Neste livro fala-se também sobre aquelas que podem ser consideradas as primeiras fotografias concretas — no entanto estas mesmas imagens são, na grande maioria das vezes, identificadas como abstratas e não concretas. Embora tivesse sido fácil extrair informação útil para o projeto a partir de várias fontes, foi bastante mais difícil encontrar fontes onde se discutisse diretamente a Fotografia Concreta. A Fotografia Concreta é um género fotográfico que tenta explorar a autorreferencialidade da fotografia através da representação da luz, tentando evitar por completo a presença de um objeto ou de uma cena exterior. Ao longo deste projeto vai-se interrogar o que é a fotografia pura e como se pode lá chegar. Apesar da fotografia ter sido descoberta devido à necessidade de representar o real, é necessário entender se a sua função inicial é na realidade a mais indicada para criar uma imagem fotográfica pura.

A autorreferencialidade da imagem fotográfica sempre foi uma característica bastante discutida, no entanto, são raros os que falam sobre Fotografia Concreta. Qualquer tipo de fotografia que se afaste mais da representação real é automaticamente identificada como abstrata pela grande maioria dos espectadores. Em todo o trabalho de pesquisa realizado para este projeto, destacou-se uma fonte, um livro, onde o tema principal era a Fotografia Concreta. O livro atrás referido, intitulado de *Concrete Photography* e escrito em 2005, é o primeiro livro onde se explora a Fotografia Concreta, as suas origens e os trabalhos que podem encaixar na definição da mesma.

Foi então concebido um projeto experimental que explorasse as diferenças entre o Concreto e o Abstrato, e os limites da Fotografia Concreta, através de recurso a várias técnicas fotográficas analógicas e digitais. Ao longo de todo o projeto verificou-se que,

¹ Jäger, G., Krauss, R. H., & Reese, B. (2005). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Alemanha: Kerber Verlag.

naturalmente, o trabalho de pesquisa e a componente teórica do projeto ajudaram a desenvolver a parte prática. No entanto, a partir da prática, surgiram também novas questões e conclusões que ajudaram a concluir o estudo teórico sobre Fotografia Concreta. O que levou à realização deste projeto foi a necessidade de obter maior conhecimento sobre o dispositivo fotográfico que vai para além da técnica e da superficialidade comercial desta disciplina. Depois de muitos anos a desenvolver as capacidades técnicas de fotografia, começaram a surgir questões que punham em causa a necessidade da fotografia no nosso dia-a-dia, quer seja num universo científico ou artístico. Embora a autorreferencialidade possa ser estudada de várias formas, a Fotografia Concreta foi o género fotográfico mais apelativo para explorar, porque interroga a possibilidade de quebrar a ligação que a fotografia tem com o real, levando assim a um nível de reflexão sobre a fotografia bastante elevado.

Metodologias

Depois de uma primeira pesquisa em torno do conceito de Fotografia Concreta, a sua origem histórica e as possíveis definições, surgiram várias interrogações: O que é a Fotografia Concreta? Como surgiu a Fotografia Concreta? Estas duas perguntas são importantes para abordar o conceito e a teoria da Fotografia Concreta. No entanto, depois de pesquisar e elaborar sobre estas interrogações, surgiram mais interrogações, agora mais direcionadas para a prática. Qual a diferença entre a Fotografia Concreta e a Fotografia Abstrata? Será que se pode produzir fotografias concretas através de uma câmara, de uma objetiva? A fotografia digital tem lugar no universo da Fotografia Concreta? Estas últimas perguntas representam as tensões e os limites da Fotografia Concreta que foram sendo identificados ao longo do trabalho de pesquisa.

Na tentativa de responder a estas últimas três perguntas, foi realizado um projeto experimental. Dividido em três fases, que exploram as tensões e os limites da Fotografia Concreta, este projeto resulta na criação de imagens fotográficas em laboratório sem câmara (primeira fase), a criação de imagens através de uma câmara analógica (segunda fase) e a criação de imagens através de uma máquina digital (terceira fase). Ao longo do projeto, é estabelecido um paralelismo entre os conceitos de Abstrato e Concreto para que seja possível perceber sempre as diferenças entre os dois géneros fotográficos. A distinção do Abstrato e do Concreto é uma das maiores tensões da Fotografia Concreta e, por essa razão, o paralelismo está sempre presente em todo o projeto. A primeira e a segunda fase estão mais relacionadas com as tensões, distinguindo a diferença entre o Abstrato e o Concreto e interrogando a possibilidade de criar imagens concretas através da utilização de uma câmara, objetivas e objetos auxiliares. A terceira fase tenta explorar os limites da Fotografia Concreta, tentando perceber o lugar da fotografia digital e da imagem sem corpo.

Cada uma das fases está dividida em duas divisões: Abstrato e Concreto. Depois destas duas divisões, várias subdivisões surgem de modo diferente. Em cada uma das fases explora-se o lugar que cada uma destas formas de criar imagens fotográficas tem na Fotografia Concreta.

Dentro da divisão Abstrato da primeira fase há uma subdivisão chamada Fotogramas, onde foram criadas ainda mais duas subdivisões: Desconstrução e Objeto. Na subdivisão Objeto pode-se observar fotogramas de objetos inteiros, e na subdivisão Desconstrução apresentam-se fotogramas abstratos das desconstruções dos objetos. Dentro da divisão

Concreto existe a subdivisão Quimigramas² onde existem ainda mais quatro subdivisões: Composição, Cor, Experiências, Padrões. Nestas subdivisões são apresentadas experiências, a criação de padrões e imagens que exploram especificamente a composição e a cor. A primeira fase apresenta dezoito imagens abstratas e vinte imagens concretas.

A segunda fase apresenta apenas as duas divisões Abstrato e Concreto. Aqui são apenas apresentadas cinco imagens abstratas e quatro imagens concretas.

Na terceira fase, em cada uma das divisões Abstrato e Concreto, surgem duas subdivisões: Edição Digital e Manipulação Digital. No entanto, dentro da divisão Concreto surgiu ainda uma terceira subdivisão chamada *RAW*, onde são apresentadas as imagens digitais concretas originais. A terceira fase apresenta oito imagens na divisão Abstrato e doze na divisão Concreto.

Cada imagem do projeto é identificada de acordo com a sua fase, divisão e subdivisão. Por exemplo, a imagem 1AFO1, pertence à primeira fase (1), divisão Abstrato (A), subdivisão Fotogramas (F), subdivisão Objeto (O) e é a primeira imagem desta subdivisão (1). Em caso de conflito utilizam-se minúsculas. Dentro da divisão Concreto da primeira fase existem duas subdivisões que começam com C: Composição e Cor. Nesta situação ir-se-á distinguir as duas subdivisões utilizando um C maiúsculo para Composição e um c minúsculo para Cor. Ou seja, uma imagem da subdivisão Composição irá ser identificada como 1CQC e uma imagem da subdivisão Cor irá ser identificada como 1CQc.

² Tradução livre: «Inventado em 1956 por Pierre Cordier, o quimigrama combina a física da pintura (verniz, cera, óleo) e a química da fotografia (emulsão fotossensível, revelador, fixador); sem uma câmara, sem ampliador e completamente exposto à luz.» (Cordier); No original: «Invented in 1956 by Pierre Cordier, the chemigram combines the physics of painting (varnish, wax, oil) and the chemistry of photography (photosensitive emulsion, developer, fixer) ; without a camera, without an enlarger and in full Light.» (Cordier)

1. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1. Fotografia como arte

A Fotografia é uma técnica que pode ser caracterizada tanto como ciência ou como arte, sendo que a sua vertente científica é factual e a sua vertente artística ainda nos dias de hoje é posta em causa. Não é por acaso que um dos principais movimentos artísticos da fotografia, o Pictorialismo³, tem como princípio o uso de pinceladas de maneira a aproximar o resultado estético final ao de uma pintura. Por oposição à fotografia comercial, o movimento pictorialista intervinha em qualquer método de revelação e ampliação de modo a poder manipular o máximo possível do negativo e da imagem final.⁴ O movimento pictorialista não aceitava a industrialização e produção de imagens fotográficas, valorizando assim a expressão individual acima de tudo:

Os pictorialistas valorizavam o controlo simbólico sobre a indústria, e um sentido de superioridade sobre os *snapshooters*, que nem revelavam o seu próprio filme. Um pictorialista afirmou que “o fotógrafo não se perde diante dos meios mecânicos à sua disposição. Ele pode dominá-los como escolher, e ele pode fazer com que a lente transmita o que os seus olhos veem, pode fazer com que a chapa receba as suas impressões” (Marien, 2002, p. 174)⁵

Como já foi referido várias vezes, no seu início, a fotografia teve muita dificuldade em libertar-se das suas responsabilidades enquanto meio de comunicação. A ideia de que a fotografia era antitética a qualquer tipo de abstração⁶ atrasou o seu desenvolvimento cultural, levando assim a limitar a fotografia apenas à criação de imagens “documentais”. Tal como sublinha Marien: «A ideia de representação fotográfica precisa permeava o mundo das artes.» (Marien, 2002, p. 174)⁷ Tal como a pintura e a escultura, a fotografia nasceu da necessidade de copiar o real. No entanto, destas três apenas a fotografia está presa à realidade. Esta ligação que a fotografia tem com a realidade é inevitável, pois, para uma imagem fotográfica ser

³ «O Pictorialismo foi uma corrente artística de carácter internacional, [...]; não foi uma corrente unitária pois desde o início houve posicionamentos estéticos contrapostos; o que unia essas divergências era a comum defesa da ideia da fotografia como arte; [...]» (Figueiredo, 2000, p. 23) O Pictorialismo tinha uma vertente mais naturalista, onde as imagens eram mais naturais, por outro lado no Pictorialismo existia também uma corrente mais impressionista, onde as imagens apresentavam forte manipulação, como por exemplo pinceladas. Esta vertente impressionista é aquela a que o projeto se refere.

⁴ Marien, M. W. (2002). *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.

⁵ Tradução livre. No original: «Pictorialists valued the symbolic control over industry, and a sense of superiority over the snapshotters, who did not even develop their own film. One Pictorialist asserted that “the photographer is not helpless before the mechanical means at his disposal. He can master them as he may choose, and he can make the lens see with his eyes, can make the plate receive with his impressions.”» (Marien, 2002, p. 174)

⁶ Alvin Langdon Coburn. (2018). Consultado a 2018/07/03, 2018, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/83725>

⁷ Tradução livre. No original: «The idea of photographic representation as acutely accurate permeated the art world.» (Marien, 2002, p. 148)

criada é sempre necessária uma referência. Uma imagem fotográfica não é criada apenas pelo material utilizado. A imagem fotográfica necessita da presença de luz. Com ou sem uma câmara, a imagem fotográfica necessita sempre que a luz incida sobre a superfície fotossensível. A ciência presente na técnica fotográfica regista um acontecimento real. Tal como Roland Barthes afirma, não existe fotografia sem uma referência:

Com efeito, uma determinada foto não se distingue do seu referente (daquilo que representa), [...]. Por natureza, a Fotografia [...] tem qualquer coisa de tautológico: nela um cachimbo é sempre um cachimbo, infalivelmente. Dir-se-ia que a Fotografia traz sempre consigo o seu referente, [...]. [...] (não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*) [...]. (Barthes, 1981, pp. 18, 19)

Se numa sala iluminada utilizarmos um pincel e pintarmos uma linha com revelador⁸ num papel fotossensível e de seguida o colocarmos no fixador⁹, o papel irá ficar amarelado com uma linha a preto. No entanto, se repetirmos este mesmo processo numa sala sem luz, depois de fixado, em teoria o papel irá permanecer branco. Toda a técnica fotográfica está sempre dependente da luz, ao contrário da pintura que não necessita da luz para criar uma imagem. Naturalmente só é possível observar uma pintura porque os pigmentos das tintas refletem a luz; no entanto se for pintada uma linha em cada uma de duas telas brancas o resultado irá ser o mesmo, independentemente da linha ter sido pintada numa sala iluminada ou não. Segundo o dicionário a palavra arte pode ser definida como um conjunto de meios que levam à prática de algo, ofício, perícia, habilidade.¹⁰ Antes da noção de arte dos dias de hoje, arte era apenas um ofício, uma técnica. A introdução da fotografia libertou por completo qualquer outra técnica artística visual desta monotonia técnica, pois agora estas já não tinham a responsabilidade de agir como cópias. A pintura e a escultura podiam agora criar formas estranhas e inovadoras. A responsabilidade de documentar era agora somente da fotografia e, embora esta tenha libertado a pintura desta responsabilidade, nada veio libertar a fotografia.

Mais do que qualquer outro factor, em meados do século, a fotografia ajudou a libertar a arte do neo-Classicismo e do Romantismo de modo a que esta se pudesse concentrar no presente. O fotógrafo deve necessariamente restringir o tema das suas imagens ao mundo real que o rodeia. Através dos seus esforços este reproduz aquilo que é real exatamente da forma em que se manifesta na realidade. [...]. Um daguerreótipo de um autorretrato, ou dos membros da sua família pode ser compreendido e avaliado pelo

⁸ «Agente químico que converte a IMAGEM LATENTE em imagem visível.» (Hedgecoe, 1991, p. 165)

⁹ Agente químico que transforma o «[...] halogeneto de prata não revelado em sais solúveis que, posteriormente, são eliminados da emulsão por lavagem. A solução fixadora torna, portanto, a imagem fotográfica estável, quando exposta à luz branca.» (Langford, 1979, p. 303)

¹⁰ arte. (2018). Consultado a 24/08/2018, 2018, disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/arte>

homem mais simples e menos educado. Mas para apreciar uma pintura é necessário educação e experiência. (Hartmann & Weaver, pp. 91, 92)¹¹



Figura 1 Louis Daguerre, Daguerreotype of interior, 1837.

A capacidade que a fotografia tem para copiar o real é um dos seus maiores obstáculos, pois, tal como foi referido atrás, a abstração era vista como uma impossibilidade para a fotografia, deixando à fotografia apenas a responsabilidade de reproduzir o real. A fotografia era vista como uma ciência que possibilitou a cópia do real e a criação de imagens básicas sem qualquer tipo de significado para além da representação do real. A fotografia não era vista como uma ferramenta útil na reflexão profunda do que a imagem reproduzia. No entanto, se hoje em dia é possível chamar arte ao trabalho de um pintor realista como Rembrandt¹², também devia ser possível considerar a fotografia uma arte. Naturalmente, mesmo sendo uma pintura realista, esta pode não ser uma pintura à vista¹³, esta pintura pode estar a traduzir para o papel uma situação que nunca existiu, ao contrário da fotografia que iria apenas reproduzir algo que se passou mesmo fora da imaginação do fotógrafo. Talvez seja necessário abstrair-se do que está representado. A Fotografia não necessita de se aproximar de outras formas de arte, como a pintura, para criar uma obra de arte por si mesma. Toda esta tensão que existe sobre a fotografia e a sua, aparentemente, impossível subjetividade levou Lady Eastlake a escrever sobre o assunto e a desafiar os que defendiam a fotografia como arte: «[...] ou se mostra como o processo de fotografia objetivo pode ter suficiente subjetividade de modo a que seja

¹¹ Tradução livre. No original: «More than any other factor, photography helped free art in the middle of the century from neo-Classicism and Romanticism so that it could turn its full attention to the present. The photographer must, out of necessity, restrict the range of his subject matter to the images of life in the actual world which surround him. By his efforts he reproduces what exists in reality in the very manner that it manifests itself in that reality. [...]. A daguerreotype of oneself, or of the members of one's family, can be comprehended and evaluated even by the simple and most uneducated man. But to appreciate painting requires education and experience.» (Hartmann & Weaver, 1991, pp. 91, 92)

¹² Artista Holandês conhecido pela sua técnica realista de luz e sombra. Alguns críticos chegaram a afirmar que Rembrandt preferia o feio ao bonito devido ao realismo do seu trabalho. Wetering, E. v. d. (2018, 11/07/2018). Rembrandt van Rijn. Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Rembrandt-van-Rijn>

¹³ Uma pintura à vista utiliza referências reais. Uma casa não necessita de existir para ser pintada de forma realista, no entanto numa pintura à vista o pintor utiliza uma casa real como referência para a sua pintura.

possível produzir arte, ou nos rendemos à ideia de que a fotografia não pode ser arte de todo.» (Warren, 2006a, p. 1245)¹⁴

A fotografia artística tem que esquecer toda a sua responsabilidade e agir apenas de acordo com a sua vontade:

Os autores de *photobooks* seguiram a tradição fotográfica, de acordo com a qual a fotografia era decisiva, tornando-se um meio de comunicação. Por outro lado, os artistas de *fine art* desenvolveram uma abordagem diferente em relação ao trabalho fotográfico. Para eles não era a capacidade visual, mas a natureza intelectual da imagem que era decisiva, o que interessava era o quadro de referência da fotografia e não o que a fotografia retratava. Anne Thurmann-Jajes (Parr & Badger, 2006, p. 130)¹⁵

Nesta citação defendem que a fotografia não necessita de ser abstrata para ser considerada uma forma de arte; porém, este tipo de pensamento é, por vezes, posto de parte pois o desenvolvimento científico da fotografia foi rápido de mais, com a criação de câmaras mais pequenas, maior rapidez na captura da imagem, maior sensibilidade da superfície, melhores mecanismos, desenvolvimento da fotografia com cor, o desenvolvimento do flash, etc. A técnica da fotografia desenvolveu-se a um ritmo estonteante, levando-a cada vez mais à aproximação das suas responsabilidades iniciais de meio de comunicação como refere Nancy Newhall:

A indústria fotográfica estava a atrair o *snapshotter* com câmaras rápidas e minuciosamente construídas que necessitavam de uma nova panóplia de aparelhos desde tanques de revelação a ampliadores. Novos filmes e flash mais rápidos, até equipamento estroboscópico, estavam a surgir, e a cor, brilhante e berrante, era a nova moda. (N. Newhall, 1989, p. 145)¹⁶

Nesta citação, Nancy Newhall referia-se à industrialização de imagens criadas sem qualquer tipo de pensamento criativo, concluindo que o fotojornalismo¹⁷ deixa de ser uma fotografia pensada pelo fotógrafo:

¹⁴ Tradução livre. No original: «[...]either show how the objective process of photography can have enough subjectivity added to it allow for the possibility that it produce art, or surrender the idea that photography can be na art at all.» (Warren, 2006a, p. 1245)

¹⁵ Tradução livre. No original: «The authors of photobooks followed photographic tradition, according to which the photograph as such was decisive, becoming the bearer of meaning. By contrast, fine artists developed a diferente approach to the photographic work. For them it was not the visual capacity, but the intellectual nature of the image that was decisive, what counted was a picture's frame of reference and not the object it portrayed. Anne Thurmann-Jajes» (Parr & Badger, 2006, p. 130)

¹⁶ Tradução livre. No original: «The photographic Industry was luring the snapshotter on with fast, precision-built miniature cameras that required an entire new panoply of related gadgets from developing tanks to enlargers. New fast films and flash, even strobe equipment, were coming out, and colour, gaudy-bright, was the rage.» (N. Newhall, 1989, p. 145)

¹⁷ Aqui fotojornalismo é encarado como uma ferramenta para um olhar objetivo. Através do fotojornalismo o fotógrafo consegue criar imagens isentas de qualquer tipo de subjectividade. Este é o conceito de fotojornalismo apresentado por este projeto. O fotojornalismo fotografa algo real como é apenas, sem deixar qualquer tipo de espaço para interpretação.

E um novo gigante, fotojornalismo, estava a fletir os seus músculos, [...] desenvolvendo a filosofia da “câmara guiada pela mente”, que significava que o fotógrafo era reduzido a ser os olhos dos editores.

Ele ou ela iam para onde os mandavam, e tentavam fotografar de acordo com instruções, [...]. (N. Newhall, 1989, p. 147)¹⁸

O fotojornalismo tenta captar imagens de forma objetiva, o fotógrafo não tem qualquer espaço para interpretação ou criatividade. O objetivo do fotojornalismo é a reportagem de uma situação sem qualquer tipo de código visual que possa assumir uma posição. O fotojornalismo tenta transmitir informação o menos manipulada possível, de modo a que o visualizador tenha espaço para a sua própria leitura. Ao ver uma imagem de fotojornalismo, em princípio, o espectador não observa uma interpretação de uma situação, mas sim a situação em si.

Embora poucos acreditassem na possibilidade da Fotografia Abstrata, a fotografia sente a necessidade de torná-la possível, pois este parecia o caminho mais viável para que a fotografia fosse unanimemente aceite como uma forma de arte. Na pintura surgiram vários movimentos porque esta se libertou; na fotografia os movimentos surgem na tentativa de libertar a fotografia. Embora a Fotografia Abstrata tenha sido considerada uma forma de arte, ainda existia uma certa incapacidade de aceitar o realismo fotográfico como forma de arte. Embora nos dias de hoje uma fotografia paisagística possa ser considerada uma obra de arte, este género fotográfico realista e muitos outros, demoraram mais tempo a ser aceites como forma de arte do que a Fotografia Abstrata. No entanto nem todas as imagens não abstratas devem ser encaixadas na mesma caixa que o fotojornalismo. Uma imagem pertencente a um projeto documental pode muito bem ser considerada uma imagem artística, pois a imagem fotográfica pode ser uma ferramenta de reflexão. Um bom exemplo é o projeto “Raízes” do fotógrafo José Alves, enfermeiro de profissão, onde é capturado o mito da vida do norte (Minho, Trás-os-Montes e Galiza). José Alves cria uma narrativa visual que embora mostre imagens realistas, constituem um apelo à imaginação do espectador.¹⁹

“Trata-se de apelar à imaginação das pessoas através da minha narrativa, da minha interpretação do mito.” O seu trabalho está, por isso, intencionalmente afastado da etnografia. Deve, antes, ser encarado como uma radiografia da alma nortenha. “Procurei poesia, subjectividade, não os factos.” (Maia, 2018)

¹⁸ Tradução livre. No original: «And a young giant, photojournalism, was flexing its muscles, [...] evolving the philosophy of the “mind-guided camera,” which meant that the photographer was reduced to being the eyes of the editors.» He or she went where told, tried to photograph according to instructions, [...]. (N. Newhall, 1989, p. 147)

¹⁹ Maia, A. M. (2018). José Alves desenterrou as raízes pagãs da cultura nortenha. Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2018/07/08/p3/noticia/jose-alves-desenterrou-as-raizes-pagas-da-cultura-nortenha-1837000>



Figura 2 José Alves, Sem título, 2018.

Neste projeto as imagens não são literais e objetivas. As imagens estão interligadas, os retratos, as paisagens, os objetos representados nas imagens não são apenas o que aparentam ser. Estas imagens não mostram apenas pedras, areia, mato, pessoas, estas imagens representam uma ideia de um modo de vida nortenho. Uma imagem não abstrata não se limita, obrigatoriamente, à superficialidade do que está representado. A fotografia é um meio fantástico de reflexão, através do qual é possível contar histórias míticas, tal como é possível fazê-lo através da pintura. A fotografia não pode ser sempre levada de maneira literal, pois o que está representado nem sempre é o objetivo principal da fotografia.

Este capítulo que analisa a condição de fotografia como arte é importante, pois levanta várias discussões sobre a fotografia, algumas das principais são a utilização da máquina e a ligação entre o que está representado e aquilo que o que está representado reflete. Até que ponto uma imagem fotográfica necessita de ser abstrata ou concreta para ser considerada arte? Tal como a pintura se libertou, e agora qualquer género de pintura pode ser considerado uma obra de arte, qualquer tipo de imagem fotográfica devia também ser considerada uma obra de arte se essa for a sua intenção.

Toda a industrialização da imagem fotográfica, o fotojornalismo e a fotografia comercial levaram vários críticos a excluir qualquer fotografia que não fosse abstrata do universo fotográfico artístico. Os críticos eram contra a “máquina” e qualquer imagem fora do abstracionismo:

Críticos de arte, com algumas exceções, protestaram contra a “máquina”, e o “realismo fotográfico” era o auge da censura. [...]. Tinha degradado o gosto do público e levado o artista à abstração. (N. Newhall, 1989, p. 147)²⁰

Nancy Newhall compara a máquina fotográfica a um violino, afirmando que se a música é aceite como forma de arte mesmo quando realizada através de uma ferramenta, então a fotografia não deveria ser prejudicada apenas pela utilização da sua ferramenta. O realismo necessita de ser aceite como uma forma de arte pois, tal como foi referido atrás, uma imagem não é obrigatoriamente lida de forma literal.

Sadakichi Hartmann afirma no seu livro, *Critical Modernist*²¹, que na fotografia, tal como na pintura, existe uma distinção entre o amador e o profissional. Nem todos conseguem pintar uma cena realista como Rembrandt, no entanto, qualquer um consegue premir o botão de uma máquina e capturar uma imagem realista. Esta incapacidade que muitos têm para atingir o nível técnico de pintores realistas é o que leva muitos a pensar que através de qualquer técnica de pintura se pode criar uma obra de arte. Qualquer um que domine uma técnica de pintura difícil que poucos dominam é posto de parte, pois este consegue algo que poucos conseguem. Desta forma, o seu trabalho é considerado mais raro e mais importante do que um trabalho realizado através de uma técnica que todos conseguem utilizar. Uma pintura não requer apenas pressão num botão, não é raro ouvir alguém dizer que também conseguia ser fotógrafo se quisesse, mas nem todos afirmam conseguir ser pintores ao nível de um artista de renome. Será que a fotografia é demasiado acessível para ser considerada uma forma de arte? Sadakichi Hartmann refere que muitos eram aqueles que desvalorizavam a fotografia: «Eu ouvi várias vezes artistas dizer, enquanto olhavam para um jornal fotográfico, “Se eu me tornasse fotógrafo também faria um trabalho tão bom!”» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 155)²²

Uma fotografia abstrata, por outro lado, não apresenta algo legível. Quando se olha para uma imagem abstrata não se pode afirmar que é fácil fazer o mesmo. Talvez uma imagem abstrata possa parecer fácil, pois, se um pormenor de qualquer objeto for fotografado e desfocado, pode ser criada uma espécie de abstração fotográfica. No entanto, a desfocagem apenas não pode ser utilizada como ferramenta de desconstrução. Mesmo na Fotografia

²⁰ Tradução livre. No original: « Art critics, with few exceptions, railed against the “machine”, and “photographic realism” was the depth of opprobrium. [...]. It had debased public taste and driven the artist into abstraction.» (N. Newhall, 1989, p. 147)

²¹ Hartmann, S., & Weaver, J. C. (1991). *Sadakichi Hartmann: Critical Modernist: Collected Art Writings*. Berkeley: University of California Press.

²² Tradução livre. No original: «I have heard it said over and over again by artists, while looking over some photographic journal, “If I took up photography I would do just as good work!”» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 155)

Abstrata a desfocagem pode ser vista apenas como desleixo. Para desconstruir uma realidade é necessário refletir sobre a mesma. Duplas exposições, macro, contraste, máscaras²³, esfumaçamento²⁴, perspectiva, etc.²⁵, são várias técnicas que podem ajudar a desconstruir a realidade de um objeto sem pôr em causa a definição da imagem. A Fotografia Abstrata é mais facilmente considerada uma forma de arte pois não aparenta ser tão simples ao ponto de qualquer um poder dizer que também o consegue. Agora percebe-se que o fotógrafo pensou a imagem, o fotógrafo não criou apenas uma imagem sem utilizar a sua criatividade. Por mais errado que seja, é difícil considerar uma fotografia “normal” uma obra artística, pois esta parece fácil, básica, e sem pertinência. No entanto, Marcel Duchamp apenas precisou de virar um urinol e dar-lhe um nome para criar arte. Ao longo deste projeto, têm vindo a ser referidas razões que impedem vários críticos de considerar a fotografia como uma forma de arte: a fotografia não pode esquecer as suas responsabilidades enquanto meio, logo as imagens produzidas têm um propósito diferente do artístico, a facilidade e industrialização da imagem comercial conduz ao afastamento da fotografia não abstrata do mundo da arte. A Fotografia Abstrata também tem os seus obstáculos, pois, tal como já foi referido por Nancy Newhall, existem aqueles que defendem que a utilização de uma máquina não permite à imagem fotográfica ser considerada uma forma de arte, pois um pintor pinta a tela e uma fotografia é criada através da luz sem a intervenção do fotógrafo. No entanto, uma fotografia não necessita de uma câmara para existir. Tal como se pode observar ao longo deste projeto, existem várias possibilidades de criar imagens fotográficas sem o auxílio de uma câmara. A Fotografia necessita de libertar-se de qualquer crítica e fazer apenas aquilo que quer. Um fotógrafo paisagístico deve fotografar paisagens se é isso que pretende, um fotógrafo abstrato deve continuar a desconstruir a realidade se é isso que pretende, um documentalista deve continuar a documentar se é isso que pretende. Qualquer um destes fotógrafos pode categorizar as suas imagens como arte se assim o entender.

Nem toda a gente consegue ser um grande fotógrafo, mas enquanto se tenta deve-se fazê-lo com dedicação; viver para mais nada enquanto se tenta, a não ser que se seja confortável limitado sem preocupação com a opinião dos outros.

²³ Técnica utilizada durante a ampliação de uma imagem. Usando algo opaco, pode-se cobrir uma zona da superfície fotossensível, de modo a evitar o contacto com a luz. Esta técnica é utilizada muitas vezes com negativos muito contrastados. Quando uma zona da imagem precisa de mais luz, é necessário mascarar a outra zona da imagem que já foi exposta tempo suficiente.

²⁴ Técnica parecida com uma máscara, no entanto esta tem um objetivo muito específico. Esta técnica tanto pode ser utilizada para dar mais ênfase ao centro de uma imagem, como pode ser utilizada para atingir uma sensação de maior profundidade.

²⁵ Hedgecoe, J. (1991). *Manual do laboratório fotográfico* (M. B. Nogueira, Trans.). Lisboa: Dinalivro.

Tecnicamente, creio, há pouca razão para reclamação. A maioria dos amadores percebe como focar relativamente bem e não se atrapalham pelos vários processos de revelação, impressão, retoque, etc. Todos os clubes de fotografia americanos parecem procurar a perfeição técnica. É a sua única regra académica. (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)²⁶

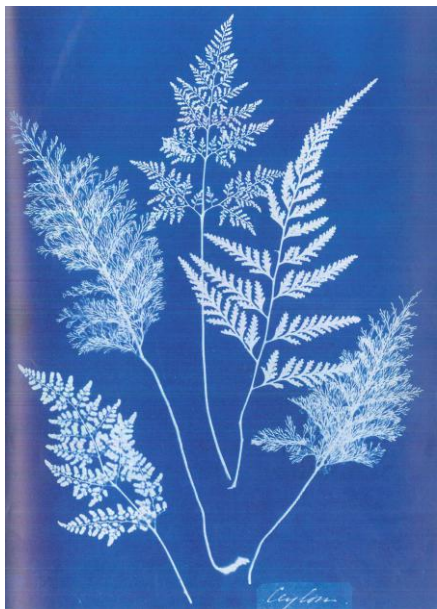


Figura 3 Anna Atkins, Ceylonese Ferns, 1853, Cianótipia.

Esta é a diferença entre os que fotografam como passatempo e os que fotografam tendo em vista outro tipo de preocupações de natureza conceptual ou artística. Porque é que se fotografa? Uns fotografam porque gostam do acto de fotografar, outros gostam de recordar certos momentos e partilhá-los. A razão que nos leva a fotografar não é o que faz um bom fotógrafo. A atenção ao detalhe pode ser a única diferença entre uma boa e uma má fotografia. A qualidade da câmara interessa quando se fala de áreas como o fotojornalismo, mas enquanto forma de arte uma fotografia nem sempre necessita de ter uma elevada precisão técnica. Com isto não se quer dizer que uma fotografia artística é criada de forma desleixada, com isto apenas se quer dizer que não é obrigatório ter o último modelo da lente mais avançada no mercado, não é preciso ter toda a tecnologia de ponta. A fotografia artística reflete sobre todas as características da fotografia. Um trabalho artístico pode ser sobre o erro, pode ser sobre uma técnica pouco desenvolvida onde é necessário um elevado nível de experimentação. A fotografia artística tem sempre um elevado nível de reflexão, no entanto as

²⁶ Tradução livre. No original: «Not everybody can be a great photographer, but while one is about the matter he should put his whole heart into it; live for nothing else for the time, unless one is contentedly narrow and has no care for others. Technically, I believe, there is but little cause for complaint. Most amateurs understand how to focus fairly well and are not specially harassed by the various processes of developing, printing, retouching, etc. All American photographic clubs seem to strive for technical perfection. It is their only academic rule.» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)

imagens finais podem parecer desleixadas. No seu projeto de mestrado²⁷, André Barbosa, professor de fotografia, analisa erros criados acidentalmente ou propositalmente em imagens digitais. Naturalmente não se pode gravar uma imagem errada e identificá-la como arte contudo, as imagens deste projeto foram criadas com um propósito bem definido de refletir sobre o sistema digital. O projeto de José Alves é também um exemplo perfeito, pois no seu projeto nem todas as imagens estão tecnicamente perfeitas. No seu projeto existe pelo menos uma imagem que aparenta ter a temperatura e o balanço de brancos²⁸ incorretos, e claramente não está o mais nítida possível. Naturalmente estes “erros” técnicos não aconteceram por esquecimento ou falta de conhecimento do fotógrafo, pois, como já foi referido, por vezes é necessário desviar-se um pouco da perfeição técnica de forma criteriosa. Esta faz parte de um projeto fotográfico artístico. Um projeto que reflete sobre um tema que não está destacado de forma literal.



Figura 4 André Ngan-Meng, Error, 2011.

Fotografia de rua é um género fotográfico onde é fácil perceber as diferenças entre um bom e um mau fotógrafo. Neste género fotográfico é também possível entender que a fotografia não se pode limitar apenas às suas capacidades técnicas. Como já foi referido anteriormente, uma fotografia artística não precisa de ser sempre tecnicamente perfeita. Não é necessário o estatuto de profissional para ser um bom fotógrafo. No entanto, é necessário entender que existem diferenças entre um bom e um mau fotógrafo. Comparando dois casos, Henry Cartier-Bresson²⁹ e Vivian Maier³⁰, é possível perceber que, mesmo que a fotógrafa

²⁷ Barbosa, A. M. L. N. M. (2013). *Error*. (Mestrado), IADE, Lisboa.

²⁸ Existem ferramentas como o *Grey Card* e técnicas de edição para corrigir as temperaturas e o balanço de brancos das imagens. Estas técnicas e ferramentas têm como objetivo a obtenção de cores mais naturais. Estas são técnicas podem ser essenciais em fotografia de produto ou moda.

²⁹ Fotógrafo profissional francês que explorou a Fotografia de Rua e influenciou gerações futuras.

³⁰ Ama de profissão e fotógrafa de passatempo. Vivian Maier era privada e não mostrava as suas imagens a ninguém. Foi John Maloof que expôs o trabalho de Vivian Maier, estando ainda hoje a catalogar o trabalho desta fotógrafa. Informação

seja amadora, é possível o trabalho desta ser considerada uma boa obra de arte. Cartier-Bresson apresenta na sua fotografia o momento decisivo de uma imagem. Uma imagem requer o momento perfeito e para tal é necessário paciência, concentração e disciplina. No seu trabalho, Cartier-Bresson não apresenta uma imagem básica e apressada, o trabalho deste fotógrafo transmite simplicidade e genuinidade:

Para se dar significado ao mundo, o fotógrafo precisa de se sentir envolvido naquilo que enquadra através do *viewfinder*. Esta atitude requer concentração, disciplina mental, sensibilidade, e sentido de geometria. É com ecónomia de meio que se chega à simplicidade de expressão. ("Henri Cartier-Bresson," 2018)³¹



Figura 5 Henri Cartier-Bresson, Football in Flooded Square, 1932, Paris.

Ao observar o trabalho de Vivian Maier é possível entender que esta tinha também uma grande sensibilidade estética e, tal como Cartier-Bresson, Vivian Maier tem também um trabalho extenso na Fotografia de Rua. Comparando os dois, o trabalho de Cartier-Bresson parece mais esforçado, pois embora este seja paciente e disciplinado à espera do momento, o trabalho de Vivian Maier parece sair mais natural e serenamente. Talvez a relação com a câmara tenha influência nesta, pois Cartier-Bresson utilizava uma *Leica*³² e Vivian Maier utilizava várias vezes uma câmara de médio formato com o *viewfinder*³³ em cima da câmara, o que pode resultar num ponto de vista menos elevado e numa imagem mais estável. Tal

retirada de: About Vivian Maier. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>

³¹ Tradução livre. No original: «In order to give meaning to the world, one has to feel involved in what one frames through the viewfinder. This attitude requires concentration, discipline of mind, sensitivity, and sense of geometry. It is by economy means that one arrives at simplicity of expression.» ("Henri Cartier-Bresson," 2018)

³² Marca de câmaras fotográficas; Leica. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://us.leica-camera.com/>

³³ A parte da câmara por onde se olha e vê o que se vai fotografar.

como um turista ou simplesmente alguém que goste de andar com uma máquina ao pescoço, estes dois fotógrafos andavam na rua de câmara na mão a fotografar o que viam. No entanto nem todos conseguem o nível de envolvimento que estes dois conseguiram. Naturalmente um turista fotografa com a intenção de recordar momentos e locais onde esteve, um turista fotografa a cidade para que depois possa partilhar essas imagens e embora estas imagens mostrem um monumento, um jardim com pessoas, a grande maioria das fotografias não capturam o ambiente de uma cidade de maneira tão envolvente e real como as fotografias de um bom fotógrafo de rua. A Fotografia de Rua é um bom exemplo, pois para esta ter qualidade é necessário envolver o espectador com o ambiente. O fotógrafo de rua não levanta a câmara, clica no botão e segue o seu caminho. Numa questão de segundos, o fotógrafo sabe-se posicionar em relação a um acontecimento, o fotógrafo já tem a câmara preparada para o ambiente onde está antes de qualquer acontecimento, o fotógrafo sabe de geometria e equilíbrio visual, o fotógrafo apercebe-se como vai controlar a luz.



Figura 6 Vivian Maier, Sem título, Chicago.

Sadakichi Hartmann nasceu em 1867 e morreu em 1944³⁴, por isso talvez hoje em dia, as suas ideias possam não ser as mais inovadoras, no entanto muito do que este crítico conta ainda hoje pode ser aplicado. Hartmann conta uma história referindo que para atingir a excelência em qualquer disciplina é necessário começar muito novo: «Mas, senhor, quando

³⁴ Hartmann, S., & Weaver, J. C. (1991). *Sadakichi Hartmann: Critical Modernist: Collected Art Writings*. Berkeley: University of California Press.

alguém vive como o senhor denuncia uma infância desperdiçada.» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)³⁵ Talvez seja exagerado afirmar que para atingir excelência é necessário a perda de uma infância, no entanto Hartmann refere que mesmo que se comece alguma atividade tarde, mais vale praticar esta atividade com toda a intensidade: «[...] Nem toda a gente consegue ser um grande fotógrafo, mas enquanto se tenta deve-se fazê-lo com tudo o que se tem; viver para mais nada enquanto se tenta, [...]» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)³⁶ Henri Cartier-Bresson começa a trabalhar a fotografia por volta dos vinte e cinco anos³⁷ e Vivian Maier começa por volta dos vinte e cinco anos³⁸. Embora nenhum destes dois fotógrafos tenha desperdiçado a sua infância, ambos viviam a fotografia ao máximo, à sua maneira. Embora apenas um tenha sido profissional, os dois realizaram trabalhos hoje reconhecidos a nível mundial. Apesar de nenhum destes dois fotógrafos ser descrito como artista, o seu trabalho quando exposto pode ser considerado uma exposição de fotografia. Embora a sua fotografia possa encaixar no fotojornalismo e no documentalismo, o trabalho destes dois fotógrafos apresenta-nos uma envolvimento que nem todos conseguem ao tirar uma fotografia. Embora Cartier-Bresson também seja conhecido como fotojornalista, as imagens deste fotógrafo não são as mais típicas, as imagens deste fotógrafo são mais pessoais, as imagens deste fotógrafo não procuram ser objetivas e frias. Nas imagens destes dois fotógrafos o mais importante não é a capacidade técnica que cada um tem, pois como já foi referido isso qualquer um consegue atingir. Naturalmente ambos os fotógrafos possuem uma qualidade técnica bastante elevada, no entanto o que eles capturam é mais importante que a técnica.

Por tudo isso, depressa compreendi que para além do interesse profissional e crítico, a América do Henri seria para mim uma coisa familiar, quase privada. A cada iluminação, a cada revelação das suas provas de contacto, dava-me conta, uma vez mais, de como a experiência de espectador, em fotografia, se aproxima da de um leitor de texto. Encontrei, de volume para volume, como que um fio contínuo percorrendo as reportagens ou as imagens mais pessoais, uma matéria romanesca indefinível que, à primeira vista, as fotografias de Cartier-Bresson, quando isoladas do seu contexto, raramente me davam. (Mora, 1991)

³⁵ Tradução livre. No original: «But, sir, when a man plays as you play it bespeaks a wasted youth.» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)

³⁶ Tradução livre. No original: «[...] while one is about the matter he should put his whole heart into it; live for nothing else for the time, [...]» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 101)

³⁷ Henri Cartier-Bresson. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://www.henricartierbresson.org/en/hcb/>

³⁸ About Vivian Maier. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>

Neste excerto, Gilles Mora refere a delicadeza que um fotógrafo tem que ter na captura de imagens envolventes e interessantes. Mora afirma que encontra uma América privada, pessoal, e não apenas fotografias de pessoas que por acaso vivem na América.

Depois de defender de forma veemente a fotografia realista, não abstrata, como forma de arte, é agora necessário entender que, apesar de ser possível, não quer dizer que tudo tenha que ser obrigatoriamente considerado arte. Naturalmente a fotografia nunca deixou de ser um meio de comunicação útil, mas era necessário descobrir as suas capacidades para além da representação. Ao ler este trabalho percebe-se que ao longo da história da fotografia houve sempre conflito entre os que defendem a fotografia como ciência e os que defendem o lugar da fotografia no mundo da arte. No século XXI a fotografia já é inteiramente aceite como uma forma de arte, no entanto este não foi um feito fácil. Não eram só os críticos que tinham dificuldade em aceitar a fotografia como obra de arte, eram também os próprios artistas:

O artista, que está em posição para ser o melhor juiz, é frequentemente demasiado ignorante sobre fotografia e as suas possibilidades. Embora o artista considere a fotografia uma valiosa ferramenta, desde que facilite o seu trabalho, este considera-a um meio demasiado mecânico, e considera um acidente qualquer coisa artística que a câmara possa produzir. (Hartmann & Weaver, 1991, p. 155)³⁹



Figura 7 Ansel Adams, Caladium Leaves, 1948, Hawaii

³⁹ Tradução livre. No original: «The artist, who is in a position to be the best judge, is often too ignorant of photography and its possibilities. Although he regards photography as a valuable handmaid as long as it facilitates his work, he considers it too mechanical a medium, and ascribes to accident anything artistic that the camera might produce.» (Hartmann & Weaver, 1991, p. 155)

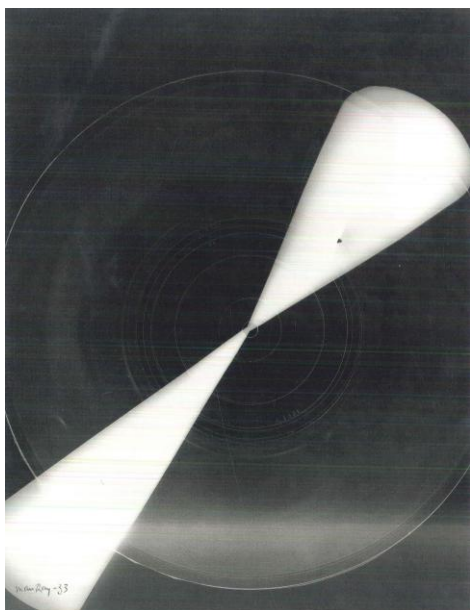


Figura 8 Man Ray, Rayograph, 1933

Alvin Langdon Coburn, Man Ray, Sadakichi Hartmann, Ansel Adams são apenas alguns nomes que defendiam a veia artística da fotografia já desde o século XX. Mesmo no século XX já existiam exposições sobre fotografia artística, como por exemplo a coleção já anteriormente referida de Peter C. Ruppert e exposições do movimento *Photo-Secession*⁴⁰ em Toronto, São Francisco, Washington, Pittsburg.⁴¹ Antes do século XX já havia quem tivesse realizado experiências artísticas conscientemente: «[...]», daguerreotipistas alcançaram, ocasionalmente, efeitos estéticos, especialmente em retratos, e durante a década de 1840, começaram experimentações artísticas conscientes utilizando modelos e criando cenas alegóricas.» (Doty, 1960, p. 11)⁴² Mas agora no século XXI a fotografia experiencia uma liberdade total. Talvez o digital e a banalização da imagem fotográfica tenham ajudado a criar esta liberdade. No entanto o meio digital é, como já foi referido, bastante mais acessível do que qualquer técnica analógica. A rapidez com que se “revela” uma imagem capturada levou à criação de uma certa impaciência no fotógrafo. Quando Hartmann fala sobre o trabalho que é necessário para dominar as técnicas analógicas, este descreve um trabalho demoroso e trabalhoso com várias repetições até a imagem ideal ser concebida:

⁴⁰ Movimento fotográfico que tem como objetivo provar que o Pictorialismo é um tipo de arte completamente diferente de todos os outros. Defendia o Pictorialismo como forma de arte independente.

Doty, R. (1960). *Photo Secession: Stiglitz and the Fine-Art Movement in Photography*. Nova Iorque: Dover Publications.

⁴¹ Hartmann, S., & Weaver, J. C. (1991). *Sadakichi Hartmann: Critical Modernist: Collected Art Writings*. Berkeley: University of California Press.

⁴² Tradução livre. No original: «[...]», daguerreotypists occasionally achieved aesthetic effects, especially in portraiture, and during the 1840's, began conscious artistic experiments by posing models and creating allegorical scenes.» (Doty, 1960, p. 11)

[...], pode um fotógrafo ser tão técnico, poeta, e individual quanto um artista? O que é que diferencia o génio do mortal comum, e o eleva acima da multidão? [...]. Na seleção do seu tema, o fotógrafo é tão artista quanto o pintor, embora este seja forçado, ao contrário do pintor, a limitar-se à reprodução da realidade. Ele tem que dominar a ciência da composição, as leis da perspetiva, os efeitos dos espaços vazios e a beleza linear, a conjugação da luz e da sombra, e a arte dos valores, o último é particularmente complicado devido à sua imprecisão quando se fotografa a cor. Em suma, o fotógrafo deve ser perito ao ponto de saber quando pode utilizar um certo efeito e exprimi-lo no negativo. [...] Esperar durante dias à mesma hora para obter um certo efeito, esperar anos por uma certa condição atmosférica, revelar a chapa pacientemente e acabar o processo de impressão, e talvez um processo de retoque pouco legítimo, exige prática de uma rara perseverança, com conhecimento, acaso, e julgamento como aliados. Isto serve apenas para provar que o génio existe na fotografia. (Hartmann & Weaver, 1991, pp. 156, 157)⁴³

Hoje em dia, se alguém quer fotografar certos acontecimentos naturais, também tem que esperar à mesma hora, a única diferença é que agora o fotógrafo pode fotografar sem a preocupação de economizar negativos, pode rapidamente verificar os erros que cometeu nas fotografias anteriores e rapidamente retificar estes erros tirando novas fotografias com facilidade. Depois de finalizada a sessão fotográfica, a pós-produção é também bastante mais simples, não tendo que revelar e ampliar negativos, o fotógrafo apenas tem que importar as imagens para o computador e editar, podendo sempre reverter qualquer erro que cometa no processo. Sadakichi Hartmann defende que uma técnica tão complicada como a fotográfica deve ser considerada uma forma de arte independente, no entanto, no século XXI, quando é cada vez mais fácil a produção e edição de imagens, a fotografia encontra-se completamente livre para ser o que quiser. Nos dias de hoje o acontecimento mais banal pode ser fotografado pela mesma pessoa dez vezes de seguida sem qualquer preocupação, pois apenas é preciso um telemóvel e o clicar de um botão, e esta facilidade na captura de imagens levou à criação e partilha de uma quantidade absurda de fotografias.⁴⁴ Talvez este fenómeno possa beneficiar a fotografia, pois embora esta tenha sido banalizada, talvez agora seja mais fácil distinguir uma

⁴³ Tradução livre. No original: «[...], can a photographer be as much of a technician, poet, and individual as an artista? What differentiates the genius from the ordinary mortal, and lifts him above the multitude? [...]. In the selection of his subject, the photographer is as much an artist as the painter, except he is forced, unlike the painter, to limit himself to the reproduction of realities. He must have mastered the science of composition, the laws of perspective, the effects of empty space and linear beauty, the massing of light and shade, and the art of values, the latter particularly complicated because of the unreliability of photographing color values. In short, he must be a connoisseur to such a point that he is aware at what moment he can realize a certain effect and express it in the negative. [...]. To wait for days at the same hour for a certain effect, to wait for years for a certain atmospheric condition, to patiently develop the plate and go through the process of printing, and that not quite legitimate procedure of retouching, demands the practice of a rare perseverance, with knowledge, chance, and judgement as allies. This is merely to prove that genius is possible in photography.» (Hartmann & Weaver, 1991, pp. 156, 157)

⁴⁴ Edwards, J. (2014). Planet Selfie: We're Now Posting a Staggering 1.8 Billion Photos Every Day. Consultado a 30/08/2018, 2018, disponível em <https://www.businessinsider.com/were-now-posting-a-staggering-18-billion-photos-to-social-media-every-day-2014-5>

boa e uma má imagem. Talvez agora seja possível entender melhor que a criação de um retrato fotográfico artístico não surge apenas com o clicar do botão.

Neste capítulo fala-se de vários movimentos de fotografia e questiona-se o seu lugar no mundo da arte. Um movimento que não se fala neste capítulo e que deu origem a este projeto é a Fotografia Concreta. Se é difícil encontrar fontes que reconheçam este género fotográfico, é ainda mais difícil encontrar fontes onde se explora o lugar do mesmo no mundo artístico. Mesmo quando se encontra informação sobre as imagens de Coburn, estas são referidas apenas como abstratas, e embora não esteja errado, estas podem também ser consideradas concretas, pois Coburn defendia a autorreferencialidade das imagens. Embora a presença de objetos possa apresentar um obstáculo à criação de fotografias concretas, as imagens de Coburn podem ser identificadas como as primeiras fotografias concretas, pois pela primeira vez é defendida a possibilidade de fotografia autorreferencial. Por tudo isto, a Fotografia Concreta pode ser até o género fotográfico que melhor se identifica como artístico.



Figura 9 Alvin Langdon Coburn, Vortograph, 1916-17

Ao contrário de outros movimentos, como o Pictorialismo, a Fotografia Concreta não surge com a necessidade de provar que a fotografia pode ser considerada uma forma de arte. Talvez se possa dizer que o Concreto surgiu com a necessidade de provar que a fotografia vai para além de um meio de comunicação, no entanto a Fotografia Abstrata já provou que a fotografia não serve apenas para copiar. Theo van Doesburg não criou a Arte Concreta com a intenção de provar que algo que já era considerado arte poderia ser mais que um meio de

comunicação. Este movimento surge como introspeção da pintura, e no caso da Fotografia Concreta, surge como introspeção da fotografia. Com este movimento não se quer perceber se a Fotografia Concreta é ou não uma forma artística, com este movimento apenas se quer criar imagens fotográficas que sejam elas mesmas e nada mais. Este movimento não pergunta se a fotografia serve como forma de arte, ou se serve para representar alguma coisa, este movimento questiona o que é a fotografia. A Fotografia Concreta é um movimento que explora a autorreferencialidade de uma técnica visual, e tal como nos dias de hoje a fotografia já é considerada uma forma de arte, a Fotografia Concreta é claramente um género de fotografia artística. Actualmente, em que a fotografia é usada para criar imagens superficiais sem qualquer tipo de reflexão profunda sobre a imagem em si ou sobre o que a fotografia captura, a Fotografia Concreta é ainda mais importante, pois esta reflete da forma mais profunda sobre a imagem fotográfica.

1.2. Como surgiu a Fotografia Concreta?

Com a necessidade que o ser humano sentia de copiar, registar o real, foram desenvolvidas técnicas de pintura que possibilitaram uma reprodução bastante fiel da realidade. A pintura era a principal ferramenta utilizada para retratar uma família, copiar uma paisagem, representar uma cena de guerra, etc. No entanto, a fotografia, quando descoberta, mudou a cultura visual para sempre. A fotografia viabilizou a separação entre a pintura e o realismo, possibilitando assim o desenvolvimento de novas técnicas e movimentos na pintura, como o Impressionismo por volta de 1860.⁴⁵ Este termo realismo não se refere apenas à necessidade que o pintor tinha de retratar formas realistas. Um pintor podia retratar uma cena que nunca tenha existido, no entanto as formas retratadas na pintura serão sempre iguais ao que se vê na realidade. Um bom exemplo disto é o Romantismo, movimento artístico em que o mundo íntimo do artista entra em cena.⁴⁶ Embora este não tenha sido o primeiro movimento artístico, o Romantismo demonstra um fascínio pelos mitos e leva então à criação de pinturas que retratam cenas míticas. Pode-se dizer que o Romantismo faz parte do Realismo pois, apesar de este movimento retratar cenas irreais, as figuras continuam a ser retratadas de forma realista, um corpo humano continua com o seu limite bem definido, uma montanha continua bem definida. O movimento impressionista, que surge por volta de 1860, continua a retratar objetos ainda reconhecíveis; agora começa-se a ver pinturas onde estes objetos são representados com menos definição. O Impressionismo não tem qualquer intenção de seguir

⁴⁵ Sproccati, S. (2014). *Guia de história da arte* (M. J. V. d. Figueiredo, Trans.). Barcarena: Presença.

⁴⁶ Sproccati, S. (2014). *Guia de história da arte* (M. J. V. d. Figueiredo, Trans.). Barcarena: Presença.

regras ou criar uma nova escola como Sandro Sproccati indica no seu livro: «Totalmente privado de manifestos e de formulações teóricas, o impressionismo não se apresenta nem como uma escola, nem como um movimento compacto e homogêneo de artistas que se reconhecem numa teoria claramente enunciada.» (Sproccati, 2014, p. 125) Com o passar do tempo, a pintura continuou a desenvolver novos estilos, como, por exemplo, o pontilhismo, o primitivismo, o cubismo, o futurismo, o fauvismo, etc. A fotografia foi uma das razões que levou ao desenvolvimento dos vários movimentos artísticos que nos dias de hoje são vistos como importantes na história da arte. Esta liberdade que a pintura conseguiu é agora também atribuída à fotografia e, embora já seja aceite nos dias de hoje, esta teve grande dificuldade em afastar-se da representação do real devido à sua incapacidade de representar algo que nunca aconteceu. A fotografia e a pintura são técnicas que partilham histórias semelhantes, pois a sua descoberta foi um produto da necessidade que o ser humano tem de preservar as experiências que viveu. Mas o motivo que levou à sua descoberta não é a única característica que estas têm em comum. Ambas se desenvolveram de forma idêntica. Ambas estas técnicas desenvolveram movimentos que interrogam o seu propósito e questionam a sua função de copiar o real. Ambas as técnicas passaram por uma fase realista onde cada técnica é usada apenas para “copiar” algum acontecimento real, a fase abstrata onde a realidade é desconstruída, por vezes desconstruída ao ponto de ser irreconhecível, e a sua fase concreta onde ambas as técnicas visam criar algo de raiz sem qualquer referência do mundo real.

Embora a fotografia ainda hoje tenha dificuldade em ser aceite como algo mais do que um meio de reprodução do real, existem desde 1917 trabalhos que mais tarde irão ser categorizados por alguns autores como Fotografia Concreta. A Pintura Concreta surge em 1930 quando Theo van Doesburg escreve um manifesto a definir o que é Arte Concreta. Neste manifesto Doesburg e mais quatro artistas pertencentes ao mesmo grupo referem os princípios da Arte Concreta:

Princípios da Pintura Concreta

Nós dizemos:

1. Arte é universal
2. Uma obra de arte deve ser inteiramente concebida e moldada pela mente antes de sua execução. Não receberá nada dos dados formais da natureza ou sensualidade ou sentimentalismo. Queremos excluir lirismo, drama, simbolismo e assim por diante.
3. A pintura deve ser inteiramente construída com elementos puramente plásticos, ou seja, superfícies e cores. Um elemento pictórico não tem nenhum significado além de “si mesmo”; como consequência, uma pintura não tem outro significado senão “ela mesma”.

4. A construção de uma pintura, assim como a dos seus elementos, deve ser simples e visualmente controlável.
5. A técnica de pintura deve ser mecânica, isto é, exata, anti-impressionista.
6. Um esforço em direção à clareza absoluta é obrigatório. Carlsund, Doesbourg, Helion, Tutundjian e Wantz. (Saitta & Zucker, 2013, p. 143)⁴⁷

De um modo geral, Arte Concreta é o movimento artístico que apresenta um manifesto a explicar o caminho que a pintura necessita de tomar para atingir a sua forma mais pura. Este movimento que visa alcançar a forma pura da pintura vai dar origem a muitas subdivisões nas várias disciplinas artísticas como a Fotografia Concreta, a Poesia Concreta, a Música Concreta e outras. Embora a Pintura Concreta tenha surgido com um manifesto publicado num ano específico, 1930, a Fotografia Concreta não tem nenhum momento histórico e preciso em que nasça como movimento.

Embora este manifesto tenha como título *Art Concret*⁴⁸ (Arte Concreta), este assume-se principalmente como base da Pintura Concreta, deixando de fora múltiplas disciplinas que até hoje, já desenvolveram este movimento. A ligação forte que este manifesto estabeleceu entre o Concreto e a pintura talvez seja uma das razões que levou ao desconhecimento deste movimento no mundo da fotografia. Muitos sabem identificar as pinturas de Piet Mondrian como concretas, no entanto, poucos sabem identificar os momentos da história em que foram realizados trabalhos de Fotografia Concreta. A razão que leva a esta incapacidade não é o desconhecimento dos trabalhos em si, mas sim o desconhecimento do conceito e como este se aplica. Embora o termo Concreto já tenha sido antes utilizado na pintura, só recentemente começou a ser usado para identificar um estilo de fotografia.

Alvin Langdon Coburn foi um dos primeiros fotógrafos que explorou esta nova maneira de ver a fotografia quando, em 1917, criou imagens intituladas de “Vortographs”. Coburn criou uma estrutura composta por três espelhos que quando fotografados produziam uma imagem caleidoscópica.⁴⁹ Como é referido no livro *Concrete Photography*, estas foram as primeiras fotografias criadas com a intenção de autorreferencialidade.

⁴⁷ Tradução livre. No original: BASIS OF CONCRETE PAINTING We say: 1. Art is universal. 2. A work of art must be entirely conceived and shaped by the mind before its execution. It shall not receive anything of nature's or sensuality's or sentimentality's formal data. We want to exclude lyricism, drama, symbolism, and so on. 3. The painting must be entirely built up with purely plastic elements, namely surfaces and colors. A pictorial element does not have any meaning beyond "itself"; as a consequence, a painting does not have any meaning other than "itself". 4. The construction of a painting, as well as that of its elements, must be simple and visually controllable. 5. The painting technique must be mechanic, i.e., exact, anti-impressionistic. 6. An effort toward absolute clarity is mandatory. Carlsund, Doesbourg, Helion, Tutundjian and Wantz. (Saitta & Zucker, 2013, p. 143)

⁴⁸ Saitta, L., & Zucker, J.-D. (2013). *Abstraction in Artificial Intelligence and Complex Systems*. Nova Iorque: Springer.

⁴⁹ Roberts, P. G. (2014). *Alvin Langdon Coburn*. Madrid: Fundación Mapfre.

[...], os Vortographs de 1917, com os quais o fotógrafo britânico Alvin Langdon Coburn conseguiu fazer a fotografia referir-se a si mesma, à sua própria "forma e estrutura", como escreveu na época. A fotografia já deixou de ser apenas um meio, um objeto de natureza puramente perceptiva. Desde então, somos capazes de falar de "fotografia concreta" - embora o termo não existisse na época e não seja mundialmente aceite hoje. (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 6)⁵⁰

Embora o manifesto de Theo van Doesburg tenha sido escrito apenas em 1930, Coburn criou estas imagens com o mesmo conceito da Arte Concreta em mente, a autorreferencialidade. Coburn pode ter sido o primeiro, mas não foi o único a criar este tipo de imagens antes da existência do manifesto que introduz o conceito de Concreto na arte, pois László Moholy-Nagy, Jaroslav Rössler, Man Ray, Carl Strüwe e Erwin Quedenfeldt são também fotógrafos que criaram imagens autorreferenciais antes de qualquer manifesto.

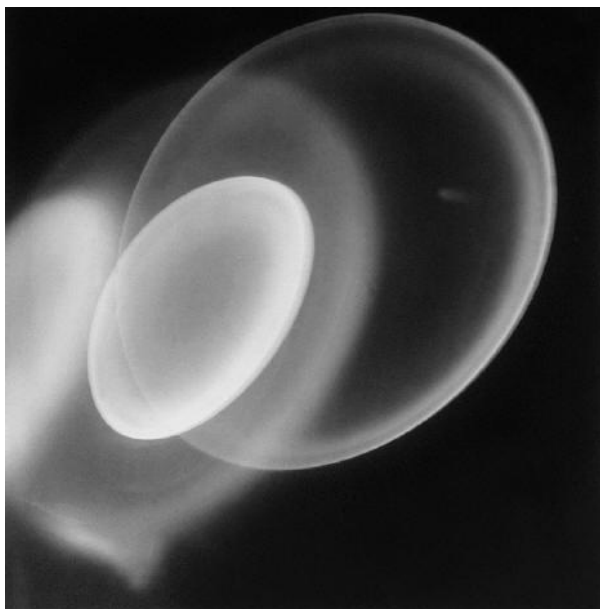


Figura 10 Jaroslav Rössler, Sem título, 1923

Alvin Langdon Coburn é um dos fotógrafos mais importantes na história da Fotografia Concreta, no entanto, tal como é referido no estudo de Jäger, este termo ainda hoje não é aceite pela grande maioria dos historiadores. Em vários livros de fotografia, o trabalho de Coburn nunca é avaliado como concreto, é sempre avaliado como abstrato. Mike Weaver no seu livro, *Symbolist Photographer*, esclarece que Coburn tem influências vorticistas,

⁵⁰ Tradução livre. No original: «[...], the Vortographs of 1917, that the British photographer Alvin Langdon Coburn succeeded in making photography refer to itself, to its very own "form and structure", as he wrote back then. The photo was henceforth no longer merely a medium object, an object of purely perceptual nature. Since then we are able to speak of "concrete photography" – although the term did not exist back then and is by no means widely accepted today.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 6)

afirmando também que as pinturas de Coburn no verão de 1916, antes da criação do *Vortoscope*⁵¹, eram Pós-Impressionistas.⁵² No seu livro sobre a história da fotografia,⁵³ Beaumont Newhall afirma que Coburn criou imagens completamente abstratas: «Alguns anos mais tarde, Coburn produziu fotografias completamente abstratas, inventando um dispositivo óptico baseado no caleidoscópio.» (B. Newhall, 1988, p. 199)⁵⁴ Lynne Warren refere que o trabalho de Coburn tem influências cubistas: «[...] imagens enigmáticas que imitavam formações minerais ou representações cubistas da Luz. [...] Fotografia puramente não objetiva.» (Warren, 2006, p. 290)⁵⁵ John Hannavy na sua enciclopédia refere que Coburn cria retratos abstratos: «Em 1916-1917 Coburn criou retratos prismáticos abstratos [...]» (Hannavy, 2008, p. 308)⁵⁶ Hans-Michael Koetzle no seu livro, *Photographes A-Z*, refere que Coburn realiza trabalhos abstratos influenciados pelo Futurismo e pelo Cubismo.⁵⁷ Lynne Warren, John Hannavy e Hans-Michael Koetzle escreveram sobre Coburn e as suas fotografias abstratas depois de Jäger realizar o seu estudo sobre Fotografia Concreta. Ainda nos dias de hoje Coburn é conhecido pela maioria dos historiadores como fotógrafo abstracionista. No seu livro de história da fotografia, Beaumont Newhall recorda que o próprio Alvin Langdon Coburn afirma tentar provar que a fotografia podia ser abstrata: «[...] ele estava preparado para ser ainda mais inquietante. “Ainda havia a noção, naquela altura, que a câmara não podia ser abstrata, e eu estava à procura de refutar esta ideia.”» (B. Newhall, 1989, p. 40)⁵⁸ Coburn tenta provar que a fotografia pode ser tão abstrata como qualquer outra forma de arte visual, no entanto este cria trabalhos que vão mais longe, afirmando assim a possibilidade da autorreferencialidade de uma fotografia.

Apesar do manifesto de Theo van Doesburg ter introduzido o conceito de Concreto na arte através da Pintura, a Fotografia Concreta não surgiu imediatamente como movimento. Mesmo tendo sido realizados vários trabalhos sobre fotografia autorreferencial, estes surgiram separados uns dos outros, sendo raramente categorizados como Fotografia Concreta. Em 2002, Peter C. Ruppert criou a primeira coleção de arte onde existe uma secção apenas dedicada à Fotografia Concreta: *Concrete Art in Europe after 1945* (catálogo publicado pela editora *Hatje Cantz*). Finalmente, em 2005, Gottfried Jäger (fotógrafo alemão), juntamente com Rolf

⁵¹ Dispositivo óptico baseado no caleidoscópio, criado por Alvin Langdon Coburn

⁵² Weaver, M. (1986). *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*. Nova Iorque: Aperture.

⁵³ Newhall, B. (1988). *The History of Photography*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

⁵⁴ Tradução livre. No original: «A few years later Coburn produced completely abstract photographs by devising an optical device based on the kaleidoscope.» (B. Newhall, 1988, p. 199)

⁵⁵ Tradução livre. No original: «[...] enigmatic images that mimicked mineral formations or cubist renditions of Light. [...] purely non-objective photography.» (Warren, 2006, p. 290)

⁵⁶ Tradução livre. No original: «In 1916-1917 Coburn created abstract prismatic portraits [...]» (Hannavy, 2008, p. 308)

⁵⁷ Koetzle, H.-M. (2011). *Photographes A-Z*. Colónia: Taschen.

⁵⁸ Tradução livre. No original: «[...] he was preparing to be more unsettling still. “There was this notion at that time that the camera could not be abstract, and I was out to disprove this.”» (N. Newhall, 1989, p. 40)

H. Krauss (fotógrafo, colecionador, autor e historiador de arte) e com a colaboração de Beate Reese (diretora do museu de arte Mülheim an der Ruhr, curadora e historiadora de arte), escreveram o primeiro livro que tem como objetivo falar sobre a terminologia da Fotografia Concreta. Contudo, mesmo depois deste livro dedicado à Fotografia Concreta, poucos são os que conhecem ou aceitam este termo no mundo da Fotografia.

1.3. Para uma definição de Fotografia Concreta

A Fotografia Concreta é uma subdivisão da fotografia que surge com a Arte Concreta e explora a fotografia autorreferencial, pondo em causa todos os motivos que levaram à sua descoberta e o papel que a fotografia tem na sociedade. A prática da Fotografia Concreta tem como principal objetivo a criação de imagens autorreferenciais de modo a compreender a ontologia da imagem fotográfica quando esta se liberta da responsabilidade de agir como um meio de informação. Como já foi atrás referido, uma imagem pura é uma imagem que não apresenta qualquer tipo de código visual que nos afaste da imagem em si e esta lógica pode aplicar-se a qualquer técnica artística que tem como resultado final uma imagem. Embora este projeto defenda que a Fotografia Concreta seja a forma de fotografia mais pura, é necessário referir que existem aqueles que defendem um conceito de fotografia pura diferente.

Como exemplo de outras propostas de entendimento, *Straight Photography*⁵⁹ é um género fotográfico que tem o objetivo de criar fotografias que parecem fotografias.⁶⁰ Ao contrário do trabalho pictorialista que apresenta imagens pouco focadas e com fortes pinceladas, *Straight Photography* apresenta uma imagem que não tem manipulação. Este género fotográfico surge com influências de um *slogan* que surge no início do século XX, que afirma que a forma deve ser feita apenas com a função em mente: “*Form Follows Function*”.⁶¹ A forma como se define o conceito de fotografia pura altera-se mediante o estilo fotográfico, pois cada um assume que o seu método é o mais indicado para a criação de fotografias puras. Por exemplo *Straight Photography* e Pictorialismo são dois estilos que se opõem fortemente um ao outro na defesa do que deve ser uma imagem fotográfica: «A partir de meado dos anos 1850 na Grã-Bretanha, esforços para garantir o estatuto da fotografia como um *fine art* levou a uma divisão entre defensores rivais do purismo (fotografia factual e

⁵⁹ Este termo é aqui usado por se considera que remete mais facilmente para o movimento fotográfico em causa, do que a versão portuguesa Fotografia Direta.

⁶⁰ Newhall, B. (1988). *The History of Photography*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

⁶¹ Newhall, B. (1988). *The History of Photography*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

direta) e do pictorialismo (fotografia manipulada, incluindo retoques no negativo e processos de impressão controlados).» (Smith, 1984, p. 9)⁶²



Figura 11 Alfred Stieglitz, The Steerage, 1907

O Pictorialismo, como já foi referido, é um género fotográfico que apresenta uma forte presença de manipulação, sendo que alguns fotógrafos adotaram técnicas para aproximar a estética da fotografia à da pintura. Mesmo assim, estes ainda se viam como defensores de fotografia pura: «Alguns fotógrafos, [...], adotaram estéticas e estilos da pintura, tal como o naturalismo e o Pré-Rafaelismo, mas ainda se inclinavam em direção ao princípio purista.» (Smith, 1984, p. 9)⁶³ Do ponto de vista deste projeto, é difícil entender como é que fotógrafos que criam imagens fotográficas com tentativas de aproximação à pintura afirmam defender princípios puristas, pois para uma imagem fotográfica ser pura esta não deveria apresentar princípios que foram criados através de outra área artística. Para poder ser considerada uma obra de arte, a Fotografia não necessita de desvalorizar a sua técnica e apresentar resultados estéticos próximos da pintura. Ao contrário do Pictorialismo, *Straight Photography* é um género fotográfico que defende a fotografia como disciplina artística individual. Neste projeto de mestrado também foram utilizados materiais como pincéis e canetas de aparo, no entanto estes não foram utilizados com o intuito de aproximar a fotografia à pintura, foram

⁶² Tradução livre. No original: «From the mid 1850s in Britain, efforts to secure the status of photography as a fine art led to a split between rivals advocates of purism (straight, factual picture-taking) and of pictorialism (manipulative picture-making, including negative re-touching and controlled printing processes).» (Smith, 1984, p. 9)

⁶³ Tradução livre. No original: «Some photographers,[...], adopted painterly aesthetics and styles, such as naturalism and Pre-Raphaelism, but they still leaned towards the purist principle.» (Smith, 1984, p. 9)

meramente utilizados como auxiliares para controlar melhor a técnica fotográfica do quimigrama. *Straight Photography* surge em contrapartida ao Pictorialismo e, embora este género fotográfico seja claramente oposto à Fotografia Concreta, está bastante mais perto do conceito de fotografia pura defendido por este projeto. *Straight Photography* é um estilo muito próximo do conceito fotográfico que nos levou à descoberta da fotografia, pois esta técnica tem como objetivo apenas a captura de algo real, evitando manipulação mas tolerando técnicas de edição⁶⁴ como por exemplo *Dodge*⁶⁵. O Pictorialismo parecia estar a desaparecer e o cansaço visual criado por esta linguagem visual pincelada parecia dar cada vez mais força ao desenvolvimento da *Straight Photography*. Saturado de toda esta oposição à separação da fotografia artística da pintura, Sadakichi Hartmann⁶⁶, acusa os fotógrafos pictorialistas de serem extremistas e acusa-os de injustiça para com a fotografia, pedindo assim que se deixasse uma impressão fotográfica ser uma impressão fotográfica⁶⁷:

Sem tentar disfarçar a sua aversão, ele chamou aos organizadores “pictorialistas extremistas, [...]” Alguns trabalhos, ele repreendeu, “ultrapassam todos os limites legítimos e misturam deliberadamente a fotografia com os dispositivos técnicos da pintura e das artes gráficas.” Ele questionou se os fotógrafos pictorialistas estavam a fazer uma “injustiça a um belo método de expressão gráfica”, a fotografia. “Porque não podem as impressões fotográficas parecer-se com impressões fotográficas?” (Marien, 2002, p. 181)⁶⁸

Conforme salientou Beaumont Newhall, o conceito *Straight Photography* está até bastante perto das origens da fotografia, pois tal como este estilo fotográfico, os primeiros daguerreótipos eram utilizados apenas para capturar uma situação com edição mínima:

Straight Photography, naturalmente, tem uma tradição tão antiga quanto o meio. O daguerreótipo era tão frágil que retocar não era prático e, enquanto as densidades de um negativo calotípico eram frequentemente reforçadas aplicando pigmentos opacos nos pretos do papel, a imagem da câmara raramente era alterada de forma radical. Retocar retratos tornou-se prática comum na era do colódio, mas com um propósito mais cosmético do que estético: agradar o cliente, removendo manchas faciais e

⁶⁴ Através da edição pode-se corrigir a cor, o contraste, exposição, temperatura, sombras, etc. A manipulação é utilizada para eliminar ou acrescentar algo à fotografia, alterando assim a imagem por completo.

⁶⁵ Dodge: técnica utilizada para cobrir uma zona do positivo durante a ampliação, de modo a que esta zona seja menos escurificada.

⁶⁶ Hartmann, S., & Weaver, J. C. (1991). *Sadakichi Hartmann: Critical Modernist: Collected Art Writings*. Berkeley: University of California Press.

⁶⁷ Marien, M. W. (2002). *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.

⁶⁸ Tradução livre. No original: Not attempting to disguise his distaste, he called the organizers “pictorial extremists, [...]” Some works, he scolded, “overstep all legitimate boundaries and deliberately mix up photography with the technical devices of painting and the graphic arts.” He wondered whether the Pictorial photographers were doing an “injustice to a beautiful method of graphic expression,” that is, photography. “Why then,” he asked, “should not a photographic print look like a photographic print?” (Marien, 2002, p. 181)

suavizando as marcas do tempo. O que era novo no início do século XX era a aceitação da *Straight Photography* como uma forma de arte “legítima”. (B. Newhall, 1988, p. 167)⁶⁹

Esta é a razão que levou críticos de arte a caracterizar este estilo como fotografia pura, pois estas eram fotografias que se pareciam com fotografias⁷⁰: «Começaram a aparecer artigos na imprensa fotográfica em louvor da “fotografia pura”». (B. Newhall, 1988, p. 167)⁷¹ Este estilo era aquilo que a fotografia devia ser, reproduzia a realidade exatamente como a fotografia o devia fazer. A legitimação deste estilo como forma de arte era a aceitação da Fotografia como forma de arte na sua totalidade, pois finalmente a Fotografia não precisava de se comparar a nenhuma outra forma de arte para esta mesma ser uma forma de arte.

Depois de estabelecer que o conceito de fotografia pura varia consoante o estilo fotográfico, é necessário defender o porquê da Fotografia Concreta ser defendida como fotografia pura neste projeto. Qualquer género de fotografia tem a sua identidade: *Straight Photography* apresenta imagens o mais fiel possível ao real; Pictorialismo, na sua vertente mais impressionista, apresenta forte manipulação e por vezes pinceladas assumidas; Fotografia Documental⁷² apresenta um forte sentido narrativo; Fotografia Abstrata apresenta uma realidade desconstruída marcada por uma enorme ilegibilidade; Fotografia de Publicidade ou Moda apresentam muita nitidez, forte edição e ou manipulação; Fotografia de Arquitetura tem a característica de ser geométrica; Fotografia de Paisagem tem forte presença de longas exposições; etc. Contudo nenhum destes estilos fotográficos apresenta a fotografia como o seu tema principal. A fotografia é uma técnica que tanto pode ser utilizada para produzir uma obra de arte como pode ser utilizada para registar algo científico, a fotografia é uma técnica que tem uma grande variedade de possibilidades, no entanto apenas um estilo fotográfico reflete a fotografia como objeto final.

A Fotografia Concreta pode ser difícil de distinguir de outros estilos fotográficos não representativos, pois esta tem muitas parecenças com géneros fotográficos diferentes, como por exemplo a Fotografia Abstrata. No entanto, apesar do produto final parecer semelhante, o

⁶⁹ Tradução livre. No original: «Straight Photography, of course, has a tradition as old as the medium. The daguerreotype image was so fragile that retouching was impractical and, while the densities of calotype negatives were frequently reinforced by applying opaque pigments to the black of the paper, the camera image was seldom radically altered. Retouching portraits became common practice in the collodion era, but for purposes more cosmetic than aesthetic: to please the customer by removing facial blemishes and softening the marks of time. What was new in the opening years of the twentieth century was the acceptance of the straight photograph as a “legitimate” art medium.» (B. Newhall, 1988, p. 167)

⁷⁰ Newhall, B. (1988). *The History of Photography*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

⁷¹ Tradução livre. No original: «Articles began to appear in the photographic press in praise of “pure photography”». (B. Newhall, 1988, p. 167)

⁷² Este é um género fotográfico que nos apresenta uma narrativa. Na maioria dos casos o documentalismo pode ser visto como uma ferramenta para retratar algo real, no entanto o que está documentado pode não ser literal. A imagem pode não se referir apenas ao que estava à frente de lente. O documentalismo tanto pode servir como ferramenta de documentação histórica, como pode ser uma narrativa fantástica que retrata o interior de um artista. O documentalismo pode ou não ser subjectivo, deixando, por vezes, espaço para interpretação.

método de trabalho e o conceito são bastante distintos. A imagem que a Fotografia Concreta produz não tem qualquer tipo de ligação com o mundo real excluindo a necessidade de utilizar um suporte físico e químicos para registrar a luz. Ao tentar encontrar o objeto fotográfico puro, a Fotografia Concreta procura usar apenas os elementos essenciais à fotografia como a luz, papel fotossensível, composição e reações químicas. Através deste método a fotografia tem a possibilidade de se aproximar o máximo do ideal da Fotografia Concreta e criar algo verdadeiramente único, tal como Jäger refere na sua obra.

As fotografias concretas são narcisísticas e egocêntricas, apenas se reconhecem a si mesmas: fotografias absolutas. Esta noção deve ser tida em consideração, pois também representa algo fundamental, algo finito. As fotografias concretas são também: fotografias puras, fotografias “em si”, fotografias sem a função de mediação, sem uma mensagem externa. Estas existem apenas por elas mesmas e não carregam nenhuma “mensagem” para além do que pode ser visto e reconhecido nas suas superfícies e nas suas disposições. As fotografias concretas são a mensagem. Desta forma, a fotografia torna-se “independente”, a fotografia faz o que quer, não o que é suposto fazer, a fotografia libertou-se de toda a sua responsabilidade de comunicação. (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 16)⁷³

A imagem criada é sempre singular, única, nunca pertencendo a uma sequência, pois numa sequência a imagem irá conter informação referente a imagens que não ela mesma. Pode-se dizer que a Fotografia Concreta rejeita por completo qualquer narrativa, tal como defende Gottfried Jäger no seu estudo: «As fotografias concretas não querem ilustrar nada para além de si mesmas: objetos autorreferenciais; são independentes, autênticas, autónomas, autógenas: fotografias de fotografia.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 15)⁷⁴

Ao identificar estes aspetos fundamentais da imagem fotográfica, a Fotografia Concreta questiona o uso de qualquer tecnologia na criação do objeto fotográfico. A tecnologia actualmente é tão avançada que se torna fácil capturar qualquer momento através do uso de uma câmara fotográfica. Com a automatização do processo fotográfico, a única ação necessária para congelar um momento no tempo é, potencialmente, apenas premir o disparador. Embora estas novas tecnologias tenham facilitado a criação de imagens fotográficas, o verdadeiro processo que possibilitou a fotografia vai ficando esquecido. Com o

⁷³ Tradução livre. No original: «Concrete photographs are narcissistic and egocentric, they see only themselves: absolute photographs. This notion, as it were, should be taken into consideration, since it also represents something fundamental, something finite. Concrete photographs are also: pure photographs, photographs “in themselves”, photographs without the function of mediation, without an external message. They exist only for themselves and do not carry a “message” beyond that which can directly be seen and recognized on its surfaces and in its orders. They are the message. In this way photography comes “into its own”, it does what it wants, not what it is supposed to do, it has liberated itself from each and every purpose of mediation.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 16)

⁷⁴ Tradução livre. No original: «They do not want to illustrate anything but themselves: objects referring to themselves; they are independent, authentic, autonomous, autogenic: photographs of photography.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 15)

objetivo de alcançar o objeto autorreferencial, a Fotografia Concreta nunca pode esquecer o que está por detrás do botão que qualquer um pode carregar. Hoje, a Fotografia Concreta traz de volta técnicas analógicas como o fotograma⁷⁵, o quimigrama e o luminograma⁷⁶. A utilização destas técnicas dá ao fotógrafo a possibilidade de tocar e manipular o que acontece durante todo o processo fotográfico. Mesmo que o uso da câmara analógica nos dê a possibilidade de revelar e ampliar uma imagem, não é possível exercer qualquer ação física no negativo que está dentro da câmara durante a exposição à luz. Ao realizar um quimigrama o fotógrafo pode desenhar, rasgar e molhar o suporte enquanto este está a ser exposto à luz.



Figura 12 Pierre Cordier, Chemigram, 1957

Embora a câmara tenha sido utilizada na criação das primeiras fotografias, esta pode ser uma barreira prejudicial que está cada vez mais presente entre o fotógrafo e o processo fotográfico em si. A câmara obscura é uma das ferramentas usadas para produzir cópias do real, mas esta não é essencial à criação de imagens fotográficas, pois a luz tem a capacidade de marcar qualquer superfície fotossensível mesmo na ausência de uma câmara.

Existem várias abordagens possíveis no que toca à criação da Fotografia Concreta. Por um lado, é possível criar uma imagem com o uso pesado da tecnologia, como por exemplo os

⁷⁵ «Imagem fotográfica produzida pela colocação de objectos sobre uma folha de papel sensível ou sobre uma película, de modo que se produzam sombras directamente sobre o material quando se expõe à luz. Assim se produz a imagem sem auxílio de qualquer objetiva.» (Hedgecoe, 1991, p. 154)

⁷⁶ «[...] os luminogramas, que se encontram interligados com os fotogramas no sentido em que a fonte de luz é o elemento riscador, criativo e composicional da imagem [...]. [...], os luminogramas não necessitam necessariamente de objetos para a criação da imagem, apesar de cada autor criar a sua máscara e cartões como meio de manipulação da luz.» (Rodrigues, 2012, p. 46)

Rhythmograms realizados através da “*Rhythmogram Machine*”, criada por Heinrich Heidersberger; por outro lado, os quimigramas necessitam apenas da utilização de químicos e de luz. Apesar destas técnicas terem diferenças no peso que a tecnologia tem na criação de imagens, ambas demonstram semelhanças no papel que a luz tem, pois estas têm como principal objetivo a procura do objeto fotográfico puro através do enquadramento e a marca que a luz deixa no papel, não referenciando qualquer tipo de objeto presente no mundo real. Os *rhythmogramas* e os quimigramas são dois exemplos perfeitos de duas abordagens possíveis à Fotografia Concreta. Os dois processos fotográficos possibilitam a proximidade entre o fotógrafo e o fenómeno físico e químico que possibilita a fotografia.



Figura 13 Heinrich Heidersberger e a *rhythmogram Machine*, 1962

A fotografia é uma técnica que utiliza superfícies fotossensíveis para capturar a luz. Embora seja possível sensibilizar uma superfície de várias formas, a mais conhecida é a utilização de sais de prata, que quando expostos à luz ficam mais ou menos oxidados consoante a intensidade da luz e o tempo de exposição. Este processo de oxidação que resulta no escurecimento dos sais de prata é a génese da imagem fotográfica. Ao usar este processo para representar qualquer fenómeno ou acontecimento, vai-se dar origem a uma imagem que nos leva a esquecer a presença da luz, pois toda a nossa atenção está no fenómeno ou acontecimento representado. Tal como Gottfried Jäger defende no seu estudo, a Fotografia Concreta tem que se afastar ao máximo de qualquer tipo de iconicidade: «[...] A Fotografia Concreta sacrifica todo o tipo de iconicidade e simbolismo – isto é, todos os vestígios de objetos extra-pictóricos reconhecíveis e qualquer correspondência mental de qualquer

significado extra-pictórico – expressa-se através de uma sintaxe pura, foto-imanente, fotograficamente concebida e “fotogénica”.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 15)⁷⁷

A Fotografia Concreta procura focar-se apenas na marca que a luz deixa na superfície e, para tal, afasta-se de qualquer tipo de representação referente a algo que não seja a marca da luz presente no papel.

Apesar de ter sido defendida a proximidade do fenómeno físico e químico que todos estes processos manuais apresentam, a Fotografia Concreta não rejeita a utilização de uma câmara. Embora a grande maioria dos fotógrafos com trabalhos sobre Fotografia Concreta tenham usado métodos como fotogramas, luminogramas, quimigramas, etc., isto não significa que não se possa pensar na criação de imagens concretas através de qualquer outro tipo de processo. É necessário entender quais os limites deste género fotográfico e para tal é necessário trabalhar este tema utilizando técnicas para além das mais frequentes. É necessário a utilização da câmara analógica e da câmara digital para que se possa entender todas as tensões e limites da Fotografia Concreta.

⁷⁷ Tradução livre. No original: «[...] Concrete Photography sacrifices all manner of iconicity and symbolism – i.e. every trace of a recognizable extra-pictorial object and any mental correspondence of an extra-pictorial meaning – it expresses itself through a pure, photo-immanent, photographically conceived and “photogenic” syntax» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 15)

2. TENSÕES E LIMITES

2.1. Fotografia Concreta vs Fotografia Abstrata

A constante ao longo deste projeto é a ligação que a fotografia tem com o real. A fotografia é uma técnica que foi desenvolvida com o propósito de reproduzir mas nunca de criar algo estético de raiz. Ao contrário da pintura, que não necessita de uma ocorrência no mundo real, a fotografia não consegue trabalhar se não existir algo que produza e ou reflita luz. Apesar desta ligação inquebrável com o real, vários fotógrafos tentam ao longo da história continuar a explorar a vertente abstrata da fotografia. Interrogar e questionar os limites e o propósito faz parte do desenvolvimento de qualquer disciplina, quer seja uma disciplina científica ou artística. O abstracionismo pode ser considerado uma ferramenta que vários fotógrafos usam para desafiar estes limites. Para aqueles que não estudam fotografia pode sempre ser estranho ouvir o termo Fotografia Abstrata, pois, tal como é referido na enciclopédia de Lynne Warren, discutir o abstrato na fotografia é sempre um paradoxo⁷⁸:

As discussões sobre abstração na fotografia podem parecer um paradoxo, pois estamos acostumados à representação descritiva. No entanto, o facto de uma fotografia ser difícil de reconhecer ou de difícil legibilidade não é incompatível com a sua definição técnica — uma impressão luminosa numa superfície fotossensível. Qualquer que seja a sua natureza, a imagem fotográfica permanece sempre uma imagem ou uma representação de algo, mesmo quando o fotógrafo utiliza vários processos para fazer com que o espectador esqueça o que a imagem está a representar. (Warren, 2006, p. 6)⁷⁹

Segundo Lynne Warren, o abstracionismo nunca deixa de ser incompatível com a técnica fotográfica, pois todo o processo fotográfico continuou a ser realizado. De certo modo a citação acima dá a entender que o objetivo do abstracionismo é criar uma imagem não fotográfica através de meios fotográficos. Por alguma razão o abstracionismo foi o género fotográfico escolhido por vários para afastar a fotografia do real. Embora o abstracionismo seja bastante relevante na história da fotografia, pois sem este a fotografia ainda hoje seria apenas uma ferramenta documental, este não é o caminho mais indicado para realizar qualquer fotografia que se afaste do real, pois o abstrato nunca parte de uma ideia, este parte sempre de algo físico. A separação da fotografia e do real nunca irá ser possível, pois para criar uma fotografia necessitamos de luz. No entanto é possível tentar criar uma imagem

⁷⁸ Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (Vol. Volume 1). Grã Bretanha: Routledge.

⁷⁹ Tradução livre. No original: «Discussions of abstraction in photography may seem to be a paradox as one is accustomed to its descriptive representation. Yet, the fact that a photograph is difficult to recognize or hardly legible is not incompatible with its technical definition — a luminous print on a photosensitive surface. Whatever its nature is, the photographic image always remains an image or representation of something, even if the photographer uses various processes to make the viewer forget what the image is a representation of.» (Warren, 2006, p. 6)

fotográfica autorreferencial. Como já tem vindo a ser referido, a Fotografia Concreta é um movimento de arte que tem como objetivo encontrar um objeto final autorreferencial, quer seja este objeto uma música, uma pintura, uma fotografia, um poema, etc. No entanto, existe sempre alguma confusão quando se tenta distinguir as diferenças entre Concreto e Abstrato.



Figura 14 Morgan Maassen, Sem título

No estudo que desenvolveu, Gottfried Jäger defende que a Fotografia Concreta é uma subdivisão da Fotografia Abstrata, no entanto, a Fotografia Abstrata não tem qualquer intenção de refletir sobre fotografia como objeto. A Fotografia Abstrata é apenas um meio para realizar uma ideia, a Fotografia Concreta procura a fotografia não como meio mas sim como objeto final. Provocado por esta afirmação, René Mächler, fotógrafo suíço com trabalho extenso em Fotografia Concreta, responde afirmando que o concreto é totalmente distinto do abstrato.

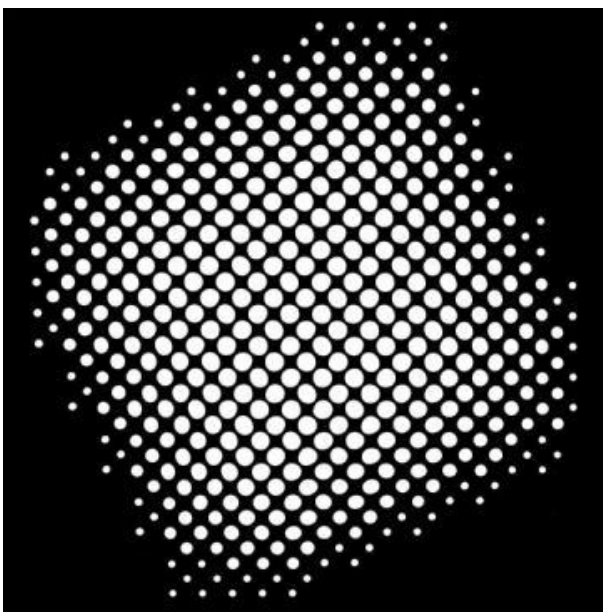


Figura 15 Gottfried Jäger, Lochblendenstruktur 3.8.14 A.1, 1967

Desta maneira, ele definiu fotografia concreta como uma subdivisão da fotografia abstrata à qual a Fotografia Generativa também poderia pertencer (ibid. 12). A subsunção da fotografia concreta sob o termo fotografia abstrata, contudo, provocou protestos por parte de René Mächler, que de forma legítima chamou a atenção para o facto de que o termo “concreto” não tinha nada a ver com o da abstração. (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 150)⁸⁰

Qualquer um pode cair no erro de automaticamente classificar uma fotografia concreta como abstrata, pois rapidamente se esquece que para distinguir estes dois géneros de fotografia não se pode olhar apenas para o resultado estético final. Antes de se olhar para qualquer imagem e definir a mesma, é necessário primeiro perceber bem o conceito de cada um destes estilos.

A Fotografia Abstrata é um género de fotografia onde o fotógrafo parte sempre de algo presente no mundo real. O Abstracionismo tenta apropriar-se de qualquer corpo presente no mundo real e desconstruí-lo, tal como o Cubismo na pintura. O Cubismo, uma das técnicas mais conhecidas de abstracionismo, surgiu entre 1907 e 1914 em Paris⁸¹ e apresenta uma desconstrução geométrica, tentando apresentar vários pontos de vista no mesmo plano da pintura. O Cubismo não é o único movimento abstracionista, mas é um dos melhores exemplos para explicar o conceito de Abstrato, pois é bastante visível a desconstrução que o pintor faz. Todos os movimentos abstracionistas são caracterizados pela desconstrução da realidade — o Cubismo é geométrico e a desconstrução é fácil de identificar. Naturalmente uma pintura cubista, como qualquer imagem abstrata, pode ter um nível maior ou menor de abstracionismo. Pinturas mais conhecidas como *Les Femmes d'Alger* e *Three Musicians* de Pablo Picasso⁸² representam bem o conceito do abstracionismo, pois apresentam um nível de abstração onde ainda é possível distinguir com facilidade formas dos objetos pintados.

O abstrato vive de raízes ligadas ao mundo real, conseqüentemente a presença do objeto representado é inevitável. O espectador pode não se aperceber da presença do objeto, no entanto, esta existe, pois mesmo que o grau de abstracionismo seja muito extremado, o ponto de partida de qualquer imagem abstrata é sempre algo presente no mundo real. Por seu lado, o concreto tenta criar algo novo de raiz. Tal como é referido no projeto de mestrado

⁸⁰ Tradução livre. No original: «In doing so, he defined concrete photography as a sub-division of abstract photography to which Generative Photography could also belong (ibid. 12). The subsumption of concrete photography under the term abstract photography, however, provoked protest on the part of René Mächler, who rightfully drew attention to the fact that the term “concrete” had nothing to do with that of abstraction.» (Jäger, Krauss, & Reese, 2005, p. 150)

⁸¹ Nash, J. M. (1976). *O Cubismo, o Futurismo, e o Construtivismo* (M. d. Seabra, Trans.). Barcelona: Labor do Brasil.

⁸² Nash, J. M. (1976). *O Cubismo, o Futurismo, e o Construtivismo* (M. d. Seabra, Trans.). Barcelona: Labor do Brasil.

*Sensorium*⁸³ de Débora Rodrigues, o Concreto parte da mente humana, e o Abstrato parte de algo exterior: «De acordo com Gottfried Jäger (1937), a Fotografia Abstrata transforma a matéria em algo intelectual e a Fotografia Concreta transforma algo intelectual em matéria, ou seja, a abstração idealiza o objecto e a concretização objectifica uma ideia.» (Rodrigues, 2012, p. 38)



Figura 16 Pablo Picasso, Three Musicians, 1921

2.2. Fotografia Concreta com e sem câmara

Como já foi referido várias vezes, a Fotografia Concreta usa apenas os princípios da fotografia como a luz, o enquadramento, o contraste e a química, rejeitando qualquer tipo de representação de corpos não essenciais à fotografia. Ao seguir esta linha de pensamento, percebemos que sem luz não existe fotografia.

Contudo, se uma superfície sensível à luz, que nunca foi exposta, for revelada e fixada, esta superfície passa a ser considerada uma fotografia. Depois de fixada, esta superfície pode ser exposta à luz sem sofrer qualquer tipo de alteração. Embora não exista qualquer tipo de registo de luz, foi registada a ausência da mesma. A mesma situação surge quando se faz uma fotografia com câmara no escuro. Quer seja uma fotografia analógica ou uma fotografia digital, se o negativo ou o sensor ficam expostos no escuro, surge uma fotografia que capta a ausência de luz. Naturalmente não se pode utilizar uma folha branca ou uma folha preta e afirmar que estas são fotografias, o processo em si é necessário. Fotografia é o nome da técnica, logo é essencial o uso da técnica para se afirmar que algo é ou não é fotografia.

⁸³ Rodrigues, D. C. C. (2012). *Sensorium*. (Mestrado), IADE, Lisboa.

Por conseguinte, a ausência de luz é tão essencial como a presença da mesma. É possível que uma fotografia não tenha qualquer área onde a luz esteja ausente, mas a intensidade tem de variar, pois se a intensidade da luz for sempre a mesma, não há o “desenho da imagem”. A intensidade da luz nem sempre se altera na fonte da luz, pois esta pode produzir uma luz com intensidade constante durante horas, mas o objeto fotografado tem três dimensões que irão causar sombras e, logo, variações na intensidade de luz. O objeto fotografado possui áreas distintas onde a luz é mais ou menos refletida. Todas estas situações têm que ser tidas em conta quando se cria uma imagem concreta, mais ainda do que quando se cria qualquer outra imagem fotográfica, pois a imagem concreta tem que captar várias intensidades de luz na mesma imagem, sem captar qualquer objeto presente no mundo real. A Fotografia Concreta visa alcançar uma imagem autorreferencial e, para se conseguir alcançar este objetivo, a luz tem de ter uma presença muito forte na imagem criada. A Fotografia Concreta tenta captar a luz e não o que reflete a luz.

A captação de luz com e sem câmara segue sempre o mesmo princípio, mas o resultado é completamente diferente, pois a câmara é uma ferramenta usada para focar a imagem que se deseja captar através da superfície fotossensível. O uso da câmara não tem como objetivo a manipulação direta da superfície afetada pela luz, mas sim o uso dessa superfície para captar uma terceira coisa de forma realista.

Naturalmente, existem técnicas que nos permitem captar algo terceiro sem câmara, como por exemplo os fotogramas, técnica usada para captar a forma de objetos. Porém, estes objetos não estão representados de forma fiel, pois o resultado deste registo é uma forma preenchida de branco puro. O fotograma não regista o efeito que a luz tem quando incide no objeto, mas sim o efeito no papel quando o objeto interrompe o caminho da luz. O fotograma capta apenas uma sombra causada pelo objeto. O uso da objetiva possibilita o reconhecimento da informação dentro do “contorno” de cada objeto fotografado. Um fotograma de uma garrafa opaca apresenta-nos a forma da garrafa, ou seja, a sombra da garrafa — uma fotografia tirada através de uma câmara apresenta-nos a forma da garrafa, a textura e a intensidade das várias cores, pois a câmara não capta apenas a luz proveniente da fonte, a câmara tem a possibilidade de captar a luz refletida de qualquer objeto exposto à luz. É esta capacidade de captar o reflexo que dificulta a criação de imagens concretas.

As imagens concretas criadas através da câmara serão sempre muito próximas da Fotografia Abstrata, pois a capacidade que a objetiva tem para focar os objetos dificulta a ausência por completo de qualquer corpo na fotografia. A Fotografia Abstrata sem câmara surge de uma interrupção do raio de luz quando o objeto é colocado entre a fonte de luz e o

papel. No entanto, com o uso da máquina e a capacidade que a objetiva tem de captar as várias fontes de luz e respetiva intensidade, surge o problema da luz refletida pelos corpos à volta da câmara. Enquanto a fotografia sem câmara exige que o objeto esteja entre a fonte de luz e a superfície sensível, o uso da câmara permite que a superfície sensível esteja entre o objeto e a fonte de luz. Com a utilização da câmara, a luz pode estar atrás da câmara sem causar problemas à criação da imagem pretendida.

A Fotografia Concreta tenta ao máximo evitar a presença de objetos, embora a presença destes seja inevitável, pois tal como já foi referido, a câmara não consegue deixar de captar os objetos. A presença de uma objetiva leva, de maneira inevitável, à utilização de objetos auxiliares, mas esta não é a única razão pela qual é necessária a utilização de objetos. Uma fotografia concreta perfeita seria por exemplo uma fotografia de um raio de luz, no entanto é impossível fotografar luz sem utilizar algo que a reflita ou algo que a emita. Tal como os nossos olhos, qualquer superfície que seja sensível apenas regista a luz quando esta é refletida ou emitida diretamente da fonte de luz. Para se entender melhor este fenómeno basta lembrar que quando se aponta um laser para qualquer superfície não é possível ver o foco de luz, mas é possível ver o seu ponto de origem e o ponto onde este é refletido. Para capturar o foco de luz é necessário criar o mesmo fenómeno que ocorre no ponto de reflexão ao longo de todo o caminho que a luz percorre.⁸⁴ É necessário criar vários pontos de reflexão para que possa ser definido o caminho que o laser toma, bastando para tal utilizar qualquer substância em pó. Ao soprar farinha para a área para a qual o foco de luz foi direcionado, este torna-se visível. A farinha reflete a luz do laser, e este é o processo que é necessário repetir na criação de qualquer fotografia concreta.

Agora que está estabelecida a inevitável presença de objetos auxiliares na construção da fotografia concreta através do uso da câmara, é necessário refletir se a câmara tem lugar na Fotografia Concreta ou se apenas se aplica à Fotografia Abstrata e até que ponto a intenção do fotógrafo justifica a utilização de qualquer objeto.

Tal como a fotografia com câmara, um quimigrama necessita de objetos, e o objeto utilizado pelo quimigrama é algo indispensável ao processo de revelação de uma imagem fotográfica. A utilização de químicos como o revelador e o fixador são aceites na criação de uma imagem concreta, pois estes fazem parte dos princípios básicos da fotografia. O negativo, tal como um quimigrama, também é exposto à luz, revelado e fixado, porém, a imagem foi concebida antes de ser utilizada qualquer substância química. Mesmo se um negativo for

⁸⁴ Binns, C. (2013). Why Does Outer Space Look Black? Consultado a 11/10/2018, 2018, disponível em <https://www.livescience.com/32419-why-does-outer-space-look-black.html>

marcado com químicos antes de ser colocado na câmara, a imagem que é focada pela objetiva fica marcada onde não houver presença do químico.

Qualquer técnica fotográfica consegue registrar luz com bastante facilidade. A grande dificuldade é a criação de imagens que não sejam apenas uma imagem completamente preta ou completamente branca original e inovadora. Este obstáculo não está relacionado apenas com o material, as propriedades da luz em si criam um obstáculo. Este obstáculo torna-se ainda mais problemático quando a câmara é usada para captar qualquer imagem concreta. Embora o negativo dentro da máquina tenha o mesmo tipo de comportamento que a superfície de um quimigrama, a imagem que chega ao negativo através da objetiva já está definida. Tal como foi referido anteriormente, a capacidade de focar é algo que nos obriga a questionar se é possível a criação de imagens concretas através de uma objetiva. A presença inevitável de objetos leva-nos a questionar se a intenção do fotógrafo é suficiente para afirmar que uma fotografia que parta do registo de um objeto pode ser ou não considerada um objeto concreto. Um exemplo perfeito para perceber melhor este obstáculo é o trabalho do fotógrafo americano Alvin Langdon Coburn.

Embora as fotografias de Alvin Langdon Coburn, chamadas Vortographs, sejam consideradas as primeiras fotografias concretas desde que surgiu o movimento de arte concreta na fotografia⁸⁵, estas também podem ser consideradas abstratas, como já foi referido anteriormente. As imagens criadas por Coburn têm nitidamente a presença de objetos que refletem a luz, no entanto, o que o levou à criação destas imagens foi a procura de uma imagem fotográfica autorreferencial tal como René Mächler e muitos outros procuraram fazer. A criação dos vortographs ajudou Coburn a focar-se mais na composição e menos no tema. Coburn afirma que o que importa não é o que a imagem suscita, mas sim o que a imagem apresenta esteticamente.⁸⁶ Ezra Pound, poeta americano e inspirador do movimento vorticista a que Coburn está associado, refere-se à intenção que Coburn tinha de se afastar da imagem como meio.

Os homens modernos apreciarão a Vortograph No. 3, não porque os lembra um projectil a rebentar numa colina, mas porque a conjugação das formas os agrada, [...]. Ele vai apreciará a Vortograph No.8, não porque o lembra de um zepelim, mas porque ele gosta da conjugação dos blocos de claro e escuro. (Weaver, 1986, p. 68)⁸⁷

⁸⁵ Jäger, G., Krauss, R. H., & Reese, B. (2005). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Alemanha: Kerber Verlag.

⁸⁶ Weaver, M. (1986). *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*. Nova Iorque: Aperture.

⁸⁷ Tradução Livre. No original: « The modern will enjoy Vortograph No. 3, not because it reminds him of a shell bursting on a hillside, but because the arrangement of forms pleases him, [...]. He will enjoy Vortograph No. 8, not because it reminds him of a falling Zeppelin, but because he likes the arrangement of its blocks of dark and Light. (Weaver, 1986, p. 68)



Figura 17 Alvin Langdon Coburn, Vortograph No. 3, 1917

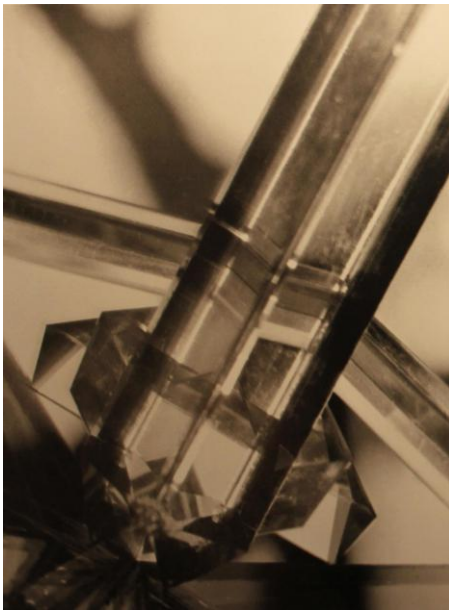


Figura 18 Alvin Langdon Coburn, Vortograph No. 8, 1917

Alvin Langdon Coburn não tinha apenas interesse em procurar o enquadramento; Coburn tinha também interesse no contraste, característica básica e essencial na construção da imagem fotográfica que dá profundidade à imagem. Coburn pode não ter conseguido abstrair-se dos objetos presentes no seu trabalho, mas era claro que esse era o seu objetivo. Mike Weaver, autor do livro *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*, refere no seu livro que Coburn tinha como objetivo a desmaterialização ou a idealização.⁸⁸ Estes dois conceitos

⁸⁸ Weaver, M. (1986). *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*. Nova Iorque: Aperture.

utilizados por Mike Weaver para descrever as intenções de Coburn são ambos utilizados para descrever o processo de qualquer imagem abstrata. As imagens de Alvin Langdon Coburn podem ser caracterizadas como abstratas e concretas, pois o fotógrafo demonstra com clareza a sua intenção de criar imagens autorreferenciais, no entanto parece haver uma incapacidade de explicar esta intenção. A incapacidade de Coburn para explicar a autorreferencialidade surge com a inexistência do conceito Arte Concreta naquela época. Por vezes é fácil cair no erro de pensar que as várias invenções artísticas no passado sejam óbvias. No entanto o importante não é a capacidade que se tem para produzir algo seguindo as regras de um certo estilo: aquilo que importa verdadeiramente é a capacidade que se tem para inovar e criar novas regras dando origem a um novo estilo. Embora Alvin L. Coburn não tenha tido a capacidade para criar imagens totalmente concretas, este conseguiu dar origem às primeiras imagens fotográficas que quebram brevemente a sua ligação com o mundo real de maneira intencional, criando assim um novo conceito artístico. Coburn queria quebrar a ligação que a fotografia tem com o real, e a única maneira possível de realizar tal feito foi a criação de imagens que refletiam sobre a autorreferencialidade. Não tendo criado um novo movimento, Coburn tenta ligar as suas imagens a um movimento existente, que embora tenha ligações com o real, consegue criar imagens que causam dúvida no espectador.

Para refutar a ideia de que a fotografia, na sua inevitável precisão de captura de cenas no mundo real, era antitética à abstração, Coburn construiu, para a lente da sua câmara, um acessório composto por três espelhos, presos numa forma triangular, através do qual ele fotografou varias superficies para produzir o resultado nestas imagens. ("Vortograph 1916-17", 2018)⁸⁹

Embora Coburn não tenha conseguido evitar a utilização de objetos, as suas fotografias continuam a ser consideradas as primeiras fotografias concretas. Ao perceber a inevitabilidade do auxílio de objetos exteriores é necessário, então, entender melhor como a Fotografia Abstrata funciona. Tal como já foi referido anteriormente, a Fotografia Abstrata é composta da desconstrução de objetos, e, embora nem sempre seja possível perceber que objeto está representado, é sempre possível perceber que algum objeto está presente na fotografia, pois é possível ver o objeto desconstruído. Vários trabalhos conhecidos de Fotografia Abstrata apresentam sempre fortes ligações com o real. A título de exemplo, Wolfgang Tillmans

⁸⁹ Tradução livre. No original: «To refute the idea that photography, in its helplessly accurate capture of scenes in the real world, was antithetical to abstraction, Coburn devised for his camera lens an attachment made up of three mirrors, clamped together in a triangle, through which he photographed a variety of surfaces to produce the results in these images.» ("Vortograph 1916-17," 2018)

apresenta no seu trabalho imagens com uma presença forte do que aparenta ser um líquido⁹⁰, Alan Babbit, fotógrafo de *Abstract Fine Art*, tem nas suas fotografias a presença clara de luzes pertencentes à cidade, como carros, edifícios, ou até mesmo apenas estradas e pessoas⁹¹, Man Ray tem nos seus *Rayographs*⁹² a presença clara de objetos e por vezes até mesmo figuras humanas.⁹³

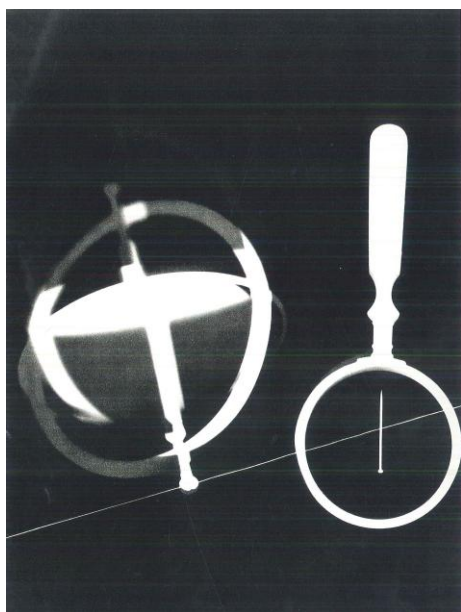


Figura 19 Man Ray, Rayograph, 1922

Esta ligação inquebrável que a fotografia tem com o real foi um dos maiores obstáculos durante a fase da fotografia com câmara deste projeto. No entanto, a fotografia tem desde o início a capacidade de representar cenários impossíveis através da captura do real. Como recorda Margarida Medeiros, por volta de 1861, William H. Mumler⁹⁴ descobriu que era possível criar imagens de fantasmas usando duplas exposições.⁹⁵ Mumler descobriu que através de fotografias de eventos reais seria possível criar uma situação que nunca teve lugar no mundo real. Talvez esta capacidade de manipular o que se vê e o que não se vê seja algo que pode ser usado para a utilização de objetos auxiliares na Fotografia Concreta. O Abstracionismo representa objetos desconstruídos, nunca eliminando a sua presença, nunca eliminando a possibilidade de ver o objeto. O Concreto talvez possa usar a captura de objetos

⁹⁰ Eichler, D. (2015). *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*: Hatje Cantz.

⁹¹ Babbit, A. *Movement Disorder*. Consultado a 13/07/2018, 2018, disponível em http://abproductions.com/movement_disorder/movement_disorder_ss.html

⁹² Rayographs é o nome que Man Ray deu aos seus fotogramas.

⁹³ Man Ray (Emmanuel Radnitzky). (1999). Consultado a 13/07/2018, 2018, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/46405>

⁹⁴ Fotógrafo de espíritos do século XIX.

⁹⁵ Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim.

auxiliares e eliminá-los por completo do resultado estético. Neste projeto existem imagens onde apenas são fotografados feixes de luz, mas para se fotografar estes feixes de luz foi necessário que algo entrasse em contacto com os mesmos. Cartolina preta foi utilizada na captura destas imagens, levando assim à inevitável presença da cartolina nas imagens. Algumas imagens registaram uma textura, outras imagens apenas registaram a luz. A cartolina ainda está presente nas imagens onde não foi registada textura nenhuma, no entanto esta não assume a sua presença. A textura apresenta uma imagem abstrata, pois assim se dá a desconstrução do objeto, a ausência da textura apresenta uma imagem concreta, pois apesar do objeto estar lá presente, não existe qualquer traço visual da sua presença.

Através da exposição à luz, e da desfocagem, é possível captar luz refletida sem que se veja nitidamente o que está a refletir a luz. Embora o refletor esteja presente, este é visto como uma mancha de luz marcada na superfície sensível. Este momento foi determinante no desenvolvimento deste projeto, pois ao tentar capturar luz através de uma objetiva foram criadas imagens abstratas, no entanto essa não era a intenção. Foi então que voltou a surgir a questão, já anteriormente referenciada, sobre a importância da intenção do fotógrafo quando este cria imagens concretas. A Fotografia Concreta apenas tem em consideração o processo fotográfico e a imagem autorreferencial. Quando se observam algumas das imagens criadas para este projeto, o objeto usado para refletir a luz nem sempre é perceptível. O que se vê é apenas a relação entre a luz e a ausência da luz no plano da imagem. Estas imagens podem apresentar certas texturas, principalmente nas extremidades da luz, no entanto é possível que estas tenham sido criadas através do alto nível de sensibilidade do sensor ou negativo. Embora não seja perceptível o objeto auxiliar, é sabido que este tem que existir, pois tal como foi referido anteriormente, sem objeto auxiliar não existe nem emissão nem captação da luz.

A Fotografia Concreta visa criar imagens independentes da realidade, a criação de uma nova realidade de raiz é o que separa o Concreto do Abstrato. Talvez seja necessário aceitar os limites que a Fotografia Concreta tem. Tal como as fotografias de Coburn podem ser aceites devido à intenção com que estas foram criadas, talvez possa ser aceite a utilização de objetos auxiliares quando se cria imagens através de objetivas. Ao observar uma nova imagem, o ser humano vai sempre tentar encontrar uma ligação com algo presente no mundo real, como uma pedra, uma casa, uma montanha, areia, água, etc. Apesar da primeira reação do espectador seja tentar encontrar esta ligação, talvez seja possível criar uma imagem forte o suficiente ao ponto do espectador pensar apenas em luz. Talvez um olho treinado ou um conhecimento extenso da história da fotografia possa fazer a diferença na maneira como o espectador encara cada imagem.

Uma das imagens criadas neste projeto foi apresentada a dois espectadores diferentes, em locais e tempos diferentes e a cada um destes foi feita a pergunta: o que vêz nesta imagem? O primeiro espectador tentou sempre ligar o que viu a algo que conhecia como uma vela, no entanto a resposta do segundo espectador foi automaticamente a palavra luz. Embora o primeiro espectador tenha conhecimentos sobre a história da fotografia, não tem qualquer tipo de formação ou trabalho em qualquer área da cultura visual. No entanto, o segundo espectador, tendo formação em fotografia e conhecimento do conceito de Arte e Fotografia Concreta, conseguiu identificar que na imagem apenas estava apresentada luz. O segundo espectador percebeu a diferença entre uma fotografia abstrata e uma fotografia concreta.

Desde as primeiras pinturas rupestres, o ser humano tem interesse em retratar a realidade, e a fotografia é o resultado dessa procura. A fotografia é uma técnica que pode ser usada em todas as áreas como auxílio de registo de algum acontecimento. Qualquer notícia pode ser acompanhada de uma fotografia do acontecimento em causa, uma descoberta científica pode usar a fotografia para registar o fenómeno, etc. Embora a fotografia tenha sido considerada uma arte desde que foi descoberta, esta é também uma técnica que pode ser usada para auxiliar estudos científicos, como por exemplo desenhos anatómicos. Tal como a pintura é uma técnica artística que pode ser aproveitada pela ciência, a fotografia é uma técnica científica que também tem o seu papel no mundo da arte.

Como já foi referido, o Concreto na arte não se refere apenas à fotografia, mas esta é uma das formas de arte que mais obstáculos tem de ultrapassar até encontrar o seu objeto puro. Esta é a única forma de arte que tem uma ligação constante e quase inquebrável com o real.

Se uma pintura, ou uma estrofe de poesia retratam alguém, esse alguém não é obrigatoriamente real. A pintura e a poesia têm a capacidade de criar algo novo que seria impossível criar com a fotografia. Se uma pintura nos apresenta um retrato de D. Afonso Henriques, o espectador pensa no rei que fundou Portugal. No entanto, este é um rei que morreu em 1185, o que impossibilita um retrato fotográfico exato do mesmo. Usando um modelo, roupas da época, e caracterizando o cenário de maneira a que este se pareça com uma cena da época medieval, é possível recriar um retrato deste rei. O tema desta fotografia seria o mesmo tema da pintura (um retrato do primeiro rei de Portugal), mas a pintura apresenta-nos uma interpretação do rei, e a fotografia apresenta-nos alguém a fingir ser o rei. Ou seja, a fotografia necessita sempre de uma recreação no mundo real, e a pintura não tem qualquer

tipo de limite temporal que impeça a verdade da sua representação. O uso da câmara obriga a existência de algo, ou a sua encenação.⁹⁶

Tal como a pintura, a fotografia sem câmara apresenta a possibilidade de uma fotografia que não tenha ligação com outra identidade. O uso de quimigramas possibilita a criação de algo novo, pois esta técnica tem a capacidade de ser, tal como a pintura, completamente autorreferencial. Os quimigramas usam uma reação química para criar uma imagem distante de qualquer corpo real. Naturalmente existe o uso de um suporte físico e de químicos, e embora o químico possa ser visto como um objeto que está a ser fotografado, este químico é a exceção, pois faz parte do processo fotográfico.

Quer seja num quimigrama, num negativo, ou num sensor digital, a luz interage com a superfície sensível da mesma maneira, mas, quando se usa uma câmara, a imagem é criada antes de chegar à superfície sensível. Um quimigrama cria uma imagem na superfície sensível — uma câmara cria a imagem no ponto nodal, antes de a luz chegar ao negativo. O negativo ou o sensor de uma câmara servem apenas para registar uma imagem já criada; num quimigrama, a superfície sensível faz parte da criação da imagem.

2.3. A Fotografia Concreta e o Digital

O sistema digital foi uma descoberta que mudou por completo o modo como a fotografia é pensada e abordada. No início, a fotografia era vista como uma técnica que poucos dominavam, uma técnica cara e pouco prática, hoje em dia esta é utilizada com bastante facilidade por qualquer um que tenha um telemóvel. Anteriormente, esta técnica era utilizada com enorme critério, de modo a não desperdiçar material; nos dias de hoje, o digital possibilita a reutilização constante da mesma superfície sensível à luz, resultando numa enorme falta de critério nas imagens criadas. Antes da introdução da fotografia digital era necessário escolher entre duas possíveis imagens quando só restava um negativo, hoje em dia é rara a ocasião em que é necessário escolher que situação capturar. Além disso, devido à nova tecnologia é agora possível ver a imagem fotografada pouco tempo depois de clicar no disparador. Com a invenção da fotografia digital vários obstáculos foram ultrapassados. No entanto surgiram também várias questões sobre a ética da fotografia, o corpo da fotografia, o que é a fotografia, etc. Muitas destas questões já existiam antes do primeiro sistema digital ser inventado, mas a fotografia digital leva-as também a outro extremo, pois agora não só é questionada a vertente estética da imagem, como também é questionada a forma da fotografia,

⁹⁶ Scruton, R. (2008). *Photography and Representation* (1983). In A. Neil & A. Ridley (Eds.), *Arguing About Art*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

o corpo existente ou não existente da fotografia. Até que ponto se pode afirmar que a fotografia digital tem corpo, e até que ponto se pode afirmar que uma fotografia sem corpo é na realidade uma fotografia. Todas estas questões são frequentes no mundo da fotografia, mas a Fotografia Concreta procura uma fotografia pura, e para tal a estética da mesma não é a única característica que é tida em conta. O suporte de uma imagem é algo de muita importância na criação de uma imagem concreta, e o digital é a única forma de fotografia que não nos apresenta um corpo físico após a criação da imagem. Quando acabada de criar, uma fotografia digital necessita sempre do auxílio de alguma tecnologia exterior para ser visualizada.

Qualquer imagem fotográfica não digital, concreta ou não concreta, apresenta um corpo, quer seja película, vidro, papel e qualquer um destes corpos apresenta uma imagem, porque foi fisicamente alterado pela luz. Na fotografia digital, a superfície utilizada para captar luz, o sensor, não sofre qualquer alteração física permanente, o que possibilita a sua reutilização e dá origem a uma imagem sem corpo, pois esta não fica marcada no sensor. O sensor de uma câmara digital transforma luz em sinais electromagnéticos que, ao serem processados, dão origem a uma imagem sem corpo⁹⁷. Tal como é descrito no livro *Landford's Advanced Photography*, a imagem digital é apenas um conjunto de dados numéricos:

Na sua essência, uma imagem digital é simplesmente um conjunto de dados numéricos, que, quando corretamente transmitidos, interpretados e reproduzidos através de vários dispositivos do sistema digital, produzem a representação de uma cena original da imagem. As imagens digitais que encontramos na fotografia são conhecidas como *bitmaps* ou *pixmap*s. São representadas como uma matriz discreta de pixels igualmente espaçados, cada um dos quais tem um conjunto de números que determinam a sua cor e a sua intensidade. (Langford & Bilissi, 2011, p. 198)⁹⁸

⁹⁷ Langford, M., & Bilissi, E. (2011). *Landford's Advanced Photography*. Oxford: Focal Press.

⁹⁸ Tradução livre. No original: « At its most fundamental, a digital image is simply a set of numerical data, which, when correctly transmitted, interpreted and reproduced by various devices in the digital imaging chain, produce a representation of an original scene of image. The digital images we encounter in photography are known as bitmaps or pixmap. They are represented as a discrete array of equally spaced pixels, each of which has a set of numbers determining its colour and intensity.» (Langford & Bilissi, 2011, p. 198)

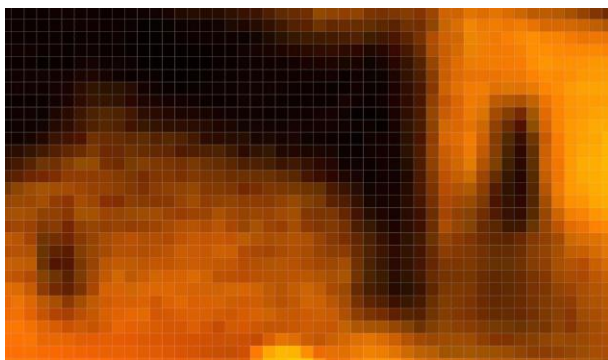


Figura 20 Imagem de autor, Bitmap, 2018

Quer seja uma pintura ou uma imagem, é sempre possível ao espectador tocar na imagem, pois a imagem foi criada através da alteração de algo físico. Por outro lado, a fotografia digital não altera nada, apenas capta informação para ser lida através de sistemas digitais. Como já foi referido a imagem digital é apenas informação, ao contrário de uma imagem não digital que pode ser uma junção de tintas, químicos, etc.

Esta transição de um elemento físico para um elemento digital sem corpo, que a fotografia sofreu, pouco danificou a relação que esta tem com a verdade, pois ainda hoje se usa a fotografia como agente da verdade, como por exemplo no fotojornalismo. Todas as possibilidades que a fotografia digital nos dá suscitam discussões sobre a ética da fotografia, no entanto o papel que esta tem na sociedade não mudou. Nos dias que correm a fotografia pode ser vista como mais que um método de documentação, no entanto a ligação forte com a representação do real que a fotografia tem não parece estar a fraquejar. Com este projeto não se quer afirmar que a fotografia deixou de ser fiável, apenas se quer demonstrar que mesmo quando uma imagem pode ser manipulada, quer seja a nível analógico, quer seja a nível digital, o ser humano continua a usar esta ferramenta como documentação em qualquer área. Pondo de parte todos os que estudam fotografia, poucos são os que se lembram de pensar sobre a imagem sem corpo, pois para o fotógrafo casual uma fotografia é apenas uma imagem real, quer esta seja analógica ou digital. Esta ligação inquebrável com o real na fotografia digital surge através da utilização de uma objetiva, tal como na fotografia analógica. Como já foi referido anteriormente, a capacidade que a objetiva tem para focar o real apresenta sérias dificuldades na criação de fotografias concretas. Esta característica da objetiva dificulta o afastamento de imagens abstratas e a aproximação de imagens concretas. Embora o digital seja diferente do analógico, embora o digital utilize apenas física e o analógico utilize não só física mas também química, o processo que forma a imagem antes de chegar à superfície sensível é o mesmo. Tal como já foi referido, a imagem forma-se quando a luz atinge o ponto nodal. O que muda do digital para o analógico é o modo como se fixa esta imagem. A câmara

analógica congela a imagem num corpo físico, o digital regista a imagem através de informação computacional. É precisamente esta inexistência de um corpo que muda completamente o mundo da fotografia, e é com esta diferença de suporte que surge um novo método de pós-produção. Por vezes a pós-produção de uma imagem analógica implica a manipulação do negativo, alterando para sempre o original. A fotografia digital permite-nos a utilização por completo de uma imagem, nunca alterando o original, sendo esta simplicidade com que se manipula uma imagem no meio digital que levanta sérios problemas.

Aquilo que realmente chamou a atenção do público para a possibilidade de uma fotografia não ser verdadeira foi a manipulação digital de uma imagem. Apesar de a fotografia ainda hoje ser utilizada para reportar qualquer acontecimento, a discussão sobre a ética da manipulação fotográfica tem vindo a crescer cada vez mais, pois já têm vindo a ser descobertos fotógrafos que manipulam imagens, como por exemplo Narciso Contreras, fotógrafo despedido pela *Associated Press* por ter removido um objeto de uma das suas fotografias ou Brian Walsky, fotógrafo acusado de manipular fotografias capturadas durante a guerra no Iraque.⁹⁹ Todas estas possibilidades fornecidas pela fotografia digital acrescentam uma grande responsabilidade ao fotógrafo, pois, embora todos tenham conhecimento da possibilidade de manipular uma imagem, muitos ainda veem a fotografia como sendo um agente da verdade, e ao não identificar se existe ou não manipulação numa fotografia torna-se um problema ético no mundo da fotografia.

Um caso notável é o de Steve McCurry, fotógrafo americano que foi descoberto por manipulação das suas imagens. Steve McCurry nunca negou o uso de *Photoshop*, mas o seu início de carreira como fotojornalista leva qualquer um a pensar que as suas imagens sejam isentas de qualquer tipo de manipulação. Embora seja errado assumir que uma fotografia criada fora do âmbito de fotojornalismo não possua qualquer tipo de manipulação, o fotógrafo tem a responsabilidade de esclarecer até que ponto as suas fotografias têm a intenção de ser fiéis à realidade.¹⁰⁰ Depois da polémica em torno do seu trabalho, McCurry afirma que percebe agora o que criou toda esta confusão e reconhece que talvez seja necessário descrever o que quer atingir com o seu trabalho. Durante uma entrevista para a revista *TIME*, McCurry afirma que já não tem como objetivo o fotojornalismo mas sim contar histórias: «Eu sempre deixei que as minhas imagens falassem por elas mesmas, mas agora eu percebo que as

⁹⁹ Laurent, O. (2016). Steve McCurry: I'm a Visual Storyteller Not a Photojournalist. Consultado a 30/07/2018, 2018, disponível em <http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>

¹⁰⁰ Laurent, O. (2016). Steve McCurry: I'm a Visual Storyteller Not a Photojournalist. Consultado a 30/07/2018, 2018, disponível em <http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>

peessoas querem que eu descreva a categoria na qual eu me encaixo, e por isso eu diria que hoje sou um *storyteller* visual.» (Laurent, 2016)¹⁰¹

Para melhor entender o papel do digital na Fotografia Concreta, é necessário avaliar todas as suas características, e o uso de programas de manipulação de imagem é uma das principais características que surgiu com o crescimento da fotografia digital. Embora a criação do *Photoshop* tenha sido a razão que levou à massificação de fotografias manipuladas, este processo de manipular uma imagem não é apenas utilizado na era da imagem digital. Quando Henry Fox Talbot criou um processo para criar cópias a partir de um negativo, surgiu a possibilidade de manipular imagens.

Tal como os originais, as cópias surgem através de um processo ótico-químico. Isto oferece a possibilidade de manipulação. Depois da fotografia ter sido tirada, o negativo pouco pode ser manipulado outra vez. Apenas uma dupla exposição pode alterar o negativo. A impressão positiva, contudo, pode ser muito alterada. Selecionar o melhor enquadramento, retocar pequenos erros, estas tornam-se possibilidades artísticas, até obrigações. A transição do retoque para a falsificação é fluida. (Hubertus von Amelunxen, 1996, p. 67)¹⁰²

O ato de manipular uma fotografia originou uma discussão ética nos dias de hoje, mas, nos primórdios da fotografia, não era este o caso. Embora os fotógrafos e líderes políticos utilizassem a fotografia para manipular o espectador, no início poucos eram os que se apercebiavam desta vertente manipuladora da fotografia, e mesmo que se apercebessem, este ainda não era considerado um problema. Tal como é referido no livro *Photography after Photography* as primeiras fotografias manipuladas que foram publicadas foram aceites sem qualquer tipo de resistência do público¹⁰³: «Mas havia falsificações mesmo entre as primeiras fotografias publicadas, e o público aceitou-as de bom grado. [...]. Mas o público pareceu não se importar, [...].» (Hubertus von Amelunxen, 1996, p. 68)¹⁰⁴

Foi apenas na era digital que surgiu a necessidade de distinguir uma fotografia manipulada de uma fotografia não manipulada. Esta distinção nos dias de hoje é crucial, pois,

¹⁰¹ Tradução livre. No original: «I've always let my pictures do the talking, but now I understand that people want me to describe the category into which I would put myself, and so I would say that today I am a visual storyteller.» (Laurent, 2016)

¹⁰² Tradução livre. No original: « Like the originals, copies come about through an optical-chemical process. This offers possibilities for manipulation. After the photography has been taken, the negative can scarcely be manipulated any more. Only a double exposure can alter the negative. The positive print, however, can be greatly altered. Selecting the best frame, retouching small errors, these become artistic possibilities, even obligations. The transition from retouching to falsifying is fluid.» (Hubertus von Amelunxen, 1996, p. 67)

¹⁰³ Hubertus von Amelunxen, S. I., Florian Rötzer, Alexis Cassel, Nikolaus Schneider, Pauline Cumbers, Harold Vits & bureau für gestaltung (Firma de design) (Ed.). (1996). *Potography After Photography* G+B Arts.

¹⁰⁴ Tradução livre. No original: «But there were forgeries even among the first ever published photographs, and the public willingly accepted them. [...]. But the public did not seem to mind, [...].» (Hubertus von Amelunxen, 1996, p. 68)

como já foi referido, a fotografia ainda hoje é vista como uma ferramenta apta para representar a realidade. No entanto, todas estas regras criadas no mundo da fotografia sobre manipulação podem ajudar a desfazer a leitura de agente da verdade que a fotografia tem. Embora a fotografia deva continuar a ser usada como meio de documentação quando não manipulada, a manipulação pode ser uma ferramenta que nos leva a pensar a fotografia mais como uma entidade própria.

A manipulação de imagem não deve ser vista como um processo maléfico que tem como objetivo enganar o espectador. A manipulação é uma ferramenta que deve ser utilizada de maneira a criar imagens inovadoras sem qualquer intenção de reportar algo cem por cento verdadeiro. Como já foi referido, a possibilidade de manipular uma imagem não surgiu com a invenção do *Photoshop*, mas, devido a todas as possibilidades que este programa e outros *softwares* atualmente oferecem e a facilidade com que estes se conseguem utilizar, a fotografia digital ficou com a reputação danificada. O uso excessivo de *Photoshop* provocou um crescimento do desconhecimento e um afastamento de técnicas fotográficas analógicas. Ainda mais desconhecida é qualquer possibilidade de manipular imagens analógicas fora do meio digital, o que faz com que a fotografia analógica seja vista como impossível de falsificar.

Embora nos dias de hoje seja possível evitar o processo de ampliação devido à digitalização de negativos, uma das vantagens da fotografia analógica é a facilidade com que se reproduz a mesma imagem com tamanhos variados sem a preocupação de perda da qualidade da imagem dentro de alguns limites. E se assumirmos que não se salta o passo da ampliação, a fotografia analógica tem algumas diferenças em relação à manipulação na fotografia digital. Enquanto a manipulação na fotografia analógica pode ser feita no negativo ou na superfície onde a imagem vai ser ampliada, na fotografia digital, o original nunca é manipulado de maneira irreversível quando se trabalha com Ficheiros *RAW*.

RAW é o nome que se dá ao tipo de ficheiro, criado pela câmara digital, que atua como negativo digital. Este ficheiro contém informação o menos comprimida possível e é impossível de alterar e gravar com a mesma extensão. Embora a fotografia digital tenha a possibilidade de produzir imagens enganadoras com muita facilidade, esta cria um tipo de ficheiro que pode por vezes ser mais fiável que um negativo analógico, pois o negativo pode ser alterado e o ficheiro *RAW* não pode ser alterado. Qualquer edição realizada num ficheiro *RAW* automaticamente cria uma cópia que é impossível de gravar com a mesma extensão. De certo modo pode-se afirmar que nunca se edita o *RAW*. A melhor maneira de trabalhar este ficheiro é através do *Camera Raw*, programa da *Adobe* que é instalado automaticamente com o *Photoshop*, onde é possível editar o *RAW* sem compressão (também é possível utilizar

programas como *Capture One*, *Lightroom* e outros programas das marcas como a *Canon* e *Nikon*). Qualquer edição realizada sobre o documento cria um ficheiro separado com o nome de *XMP* (*Extensible Metadata Platform*).¹⁰⁵ Ou seja, se um ficheiro *RAW* for aberto num simples pré-visualizador antes e depois de uma edição, a imagem vai sempre ser a mesma, o ficheiro vai ser o mesmo, pois o ficheiro *XMP* não está em pré-visualização. O ficheiro *XMP* contém a informação, criada pelo editor de imagem, separada do ficheiro original, no entanto, se o *RAW* for reaberto no *Camera Raw*, este vai reabrir e sincronizar o ficheiro *XMP*, nunca fundindo os dois ficheiros num só. Para criar uma imagem onde a informação do *XMP* não está separada da imagem é necessário fundir o *RAW* e o *XMP* num ficheiro diferente, como por exemplo um simples *JPEG*. Este *JPEG* é um novo ficheiro, uma nova imagem, que quando aberto apresenta agora a imagem original editada, pois o *RAW* e o *XMP* foram unidos num só ficheiro. Apesar dos ficheiros *RAW* e *XMP* serem dois ficheiros separados, existem programas como o *Adobe Bridge* que conseguem ler os dois ao mesmo tempo de maneira a pré-visualizar a imagem editada final, no entanto isto é apenas uma pré-visualização, sendo na mesma necessária a compressão destes dois para um ficheiro diferente. É também possível possível abrir apenas o ficheiro *XMP*. Utilizando qualquer programa de texto como o *Word*, ou outros programas de código como por exemplo o *Brackets*, é possível observar a informação da edição.

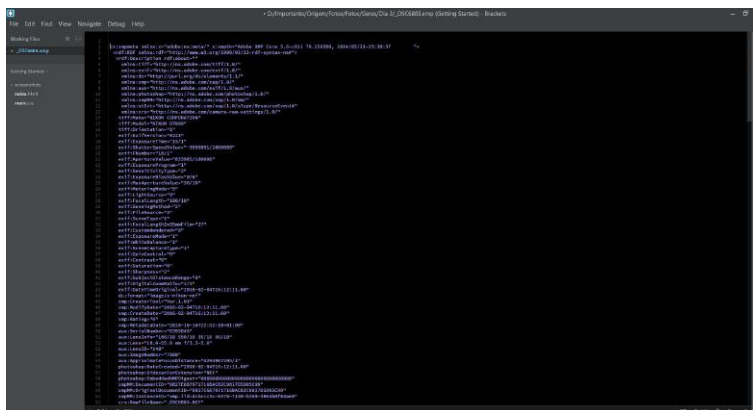


Figura 21 Imagem de autor, Ficheiro *XMP* aberto no *Brackets*, 2018

A pós-produção não é o único método usado para criar imagens falsas e eticamente discutíveis. A encenação de uma fotografia pode ser uma ferramenta bastante eficaz na

¹⁰⁵ Gasiorowski-Denis, E. (2012). *Adobe Extensible Metadata Platform (XMP) becomes an ISO standard*. Consultado a 20/08/2018, 2018, disponível em <https://www.iso.org/news/2012/03/Ref1525.html>

manipulação do espectador.¹⁰⁶ A verdade de uma fotografia é uma variável também presente na Fotografia Concreta, pois embora esta seja autorreferencial, ainda existe a captação de luz, tal como no fotojornalismo. Embora os resultados estéticos sejam drasticamente diferentes, aquilo que está presente nas duas imagens aconteceu no mundo real. Se um fotojornalista capta um acontecimento, este acontecimento não é mais real que um quimigrama concreto. Para existir a imagem de alguém a beber um copo de água, alguém tem que beber um copo de água. O mesmo se pode afirmar com um quimigrama, pois para um quimigrama existir alguém tem que o desenhar. Embora o mais correto fosse comparar uma fotografia de alguém a beber um copo de água com uma fotografia de alguém a desenhar um quimigrama, ambas as comparações são válidas, pois não só alguém bebeu um copo de água, como o quimigrama existe. A única diferença é que a fotografia é apenas uma representação de um acontecimento, e um quimigrama concreto é uma imagem fotográfica e ao mesmo tempo um acontecimento.

Também se pode afirmar que a fotografia de alguém a beber um copo de água é um acontecimento, pois, para esta imagem existir, a luz teve de ser captada. Porém, apenas o quimigrama concreto reconhece a sua própria existência. A fotografia surge da necessidade de representar um acontecimento; o quimigrama surge da necessidade de representar o processo fotográfico.

Anteriormente foi referida a ideia de que a manipulação quando bem utilizada podia ajudar a fotografia a afastar-se do mundo real, facilitando assim a formação de fotografias concretas. Esta pode não ser a única vantagem do meio digital. A utilização da imagem digital pode ser benéfica para a criação de imagens concretas, pois através desta pode-se afastar com mais facilidade da realidade. No entanto, a imagem digital não apresenta um corpo, e esta inexistência de um corpo também pode apresentar um obstáculo à Fotografia Concreta, pois esta reflete sobre a fotografia e os seus princípios, mais básicos, como a química e a física. E embora o digital capture uma imagem de um modo diferente do analógico e a imagem final não apresente um corpo, a imagem criada foi na mesma criada através do registo da luz. A Fotografia Concreta para refletir sobre a imagem fotográfica e para encontrar a sua forma mais pura tenta afastar-se do real o mais possível, e talvez o digital até possa ser o mais indicado para o fazer.

¹⁰⁶ Hubertus von Amelnunxen, S. I., Florian Rötzer, Alexis Cassel, Nikolaus Schneider, Pauline Cumbers, Harold Vits & Bureau für Gestaltung (Firma de design) (Ed.). (1996). *Photography After Photography* G+B Arts.

3. Projeto

Este projeto propõe a criação de uma série de imagens que explora as tensões e os limites da Fotografia Concreta. Com este projeto pretende-se também entender melhor a fotografia e as suas possibilidades fora da sua responsabilidade social.

Depois de cinco anos a estudar fotografia, verifica-se agora uma certa dificuldade na criatividade devido à importância que hoje se dá ao domínio tecnológico de qualquer área. A fotografia sempre foi uma prática muito técnica, no entanto, cada vez mais se valoriza a técnica acima da criatividade. Quer seja na criação de uma imagem de publicidade, ou na criação de um projeto de autor, o desenvolvimento da criatividade ficou para trás devido ao tempo dedicado à técnica. Com a intenção de ultrapassar esta barreira foi escolhida a Fotografia Concreta como tema deste projeto de mestrado. A Fotografia Concreta é uma forma de fotografia perfeita para desenvolver o lado criativo de qualquer fotógrafo, pois neste género fotográfico é necessário afastar-se de qualquer tipo de representação real. Com isto não se quer dizer que a Fotografia Concreta é menos técnica que outros estilos de fotografia, apenas se quer dizer que a técnica não está obrigatoriamente em primeiro plano. Este género fotográfico obriga a um desenvolvimento criativo, pois este tem a intenção de desafiar os limites da fotografia em si. Uma imagem concreta nunca pode ser limitada pela qualidade da tecnologia, o fotógrafo tem sempre que conseguir alcançar o seu objetivo independentemente do material que for usado. Ao contrário de uma fotografia de produto onde por vezes é necessário utilizar cabeças de luz, câmaras de elevada qualidade, a focagem necessita de ser perfeita, a Fotografia Concreta apenas necessita de uma superfície fotossensível, luz, revelador e fixador. Neste projeto sobre Fotografia Concreta, tal como em qualquer projeto sobre imagens concretas, tenta-se libertar a fotografia o máximo possível da representação do mundo real.

Neste projeto, tal como o título indica, são exploradas as tensões e os limites da Fotografia Concreta, e uma das maiores tensões deste género fotográfico é a distinção entre o Concreto e o Abstrato. Para explorar esta tensão, ao longo de todas as fases deste projeto, são sempre criadas imagens concretas e abstratas para que seja possível compará-las de maneira a melhor entender as suas diferenças. Apesar de todas as fases deste projeto apresentarem imagens abstratas, é apenas na primeira fase que se pode observar um objeto antes e depois da abstração. Depois do trabalho de pesquisa realizado, reparou-se que muitas imagens deste género fotográfico são criadas sem a utilização de uma câmara, o que levou a interrogar se é na realidade possível a criação de uma imagem concreta através de uma objetiva, levando assim a uma distinção entre as imagens com e sem câmara. Depois de interrogar sobre a

utilização da câmara surgiu a necessidade de entender o lugar da câmara digital dentro da Fotografia Concreta. Embora já existam sistemas que criam imagens através de algoritmos, como por exemplo a Rhythmogram Machine¹⁰⁷, apenas a fotografia digital cria imagens num suporte digital. Ambos Heidersberger e Gottfried Jäger experimentaram com fórmulas e computadores, no entanto, ambos utilizavam estes meios auxiliares para criar uma imagem num suporte físico. Neste projeto explora-se o lugar da imagem digital, o seu corpo ou ausência do mesmo e a manipulação que esta possibilita no mundo da Fotografia Concreta.

Este projeto está dividido em três fases, a primeira fase consiste na criação de imagens fotográficas sem o auxílio de uma câmara fotográfica, a segunda fase consiste na criação de imagens através de uma máquina analógica e na terceira fase é utilizada a máquina digital. Em cada uma destas três fases são realizadas imagens abstratas e concretas. Cada uma destas fases tem a função de estabelecer até que ponto se pode criar uma imagem concreta utilizando estas técnicas fotográficas, tentando sempre desafiar os limites da Fotografia Concreta.

Ao longo deste projeto vai ser possível observar uma grande diversidade nas dimensões das imagens. Neste projeto não existe uma grande consistência no tamanho das imagens, pois, como já tem vindo a ser referido ao longo deste projeto, a Fotografia Concreta é singular. Neste projeto são apresentadas imagens em papel, criadas na primeira fase; irão ser apresentadas imagens em negativo e irão ser também apresentadas imagens em formato digital. Embora as imagens de formato analógico tenham o mesmo tamanho entre si, e as imagens digitais tenham também o mesmo tamanho entre si, as imagens sem câmara apresentam uma diversidade enorme nas suas dimensões. Naturalmente os negativos e as imagens em papel foram digitalizadas, e as imagens digitais irão ser impressas neste projeto. No entanto, a intenção deste projeto é mesmo promover o contacto com a prova física e a maneira como cada uma destas se encaixa na Fotografia Concreta. Os papéis dos fotogramas foram cortados à mão, logo ir-se-á notar uma pequena diferença na dimensão da menor aresta, no entanto a medida é sempre identificada como a mesma. Dois fotogramas apresentam uma dimensão propositadamente distinta, pois ambos os objetos representados eram maiores que

¹⁰⁷ Tradução livre: «O *rhythmograph*, como Heidersberger chamou ao seu dispositivo, foi redesenhado e aperfeiçoado várias vezes. A versão mais larga, que era feita com andaimes, ainda hoje permanece completamente funcional na sala de exposições do Instituto Heidersberger e ocupa aproximadamente vinte metros quadrados de área. Utilizando quatro pêndulos harmonicamente abafados, a máquina cria traços de luz no material fotográfico através de um espelho ligado mecanicamente e uma fonte de luz. Imagens tridimensionais são produzidas controlando a frequência, diferença de fases, amplitude e a transmissão dos pêndulos – dois controlam a direção vertical e dois controlam a direção horizontal.» ("rhythmograms," 2018); No original: «The rhythmograph, as Heidersberger called his device, was redesigned several times and perfected. The larger version, which was made of a conventional scaffolding, still stands fully functional in the exhibition room of the Heidersberger Institute today and takes up close to twenty square meters of floor space. Using four harmonically muffled pendulums, it creates traces of light on photographic material via a mechanically linked mirror and a point source of light. Three-dimensional images are produced by controlling the frequency, phase difference, amplitude and transmission of the pendulums - two drive the mirror vertically and two horizontally.» ("rhythmograms," 2018)

as dimensões utilizadas nos outros fotogramas. As imagens digitais têm todas o mesmo tamanho, sendo que o mais importante neste meio era o estudo do corpo da imagem e a manipulação fotográfica.

Neste projeto existem imagens a cor e a preto e branco. Contudo não houve qualquer tipo de reflexão sobre a cor. Os fotogramas foram criados através da primeira técnica que se aprende na formação de fotografia. Utilizando papel para fotografia a preto e branco, numa câmara escura, expondo o papel e o objeto à luz, de seguida revelando e fixando o mesmo, a imagem não vai obter qualquer tipo de cor, ficando sempre a preto e branco. Por outro lado, alguns quimigramas apresentam cor, pois, tal como o enquadramento, os químicos e os sais de prata, etc., a cor faz parte da fotografia, por isso esta também encaixa dentro dos princípios da Fotografia Concreta. Durante a criação dos quimigramas o projeto tomou uma direção bastante mais experimental, utilizando assim papel fotossensível a preto e branco numa sala iluminada (mais à frente, durante a primeira fase, irá ser explicado como é possível obter cor através de um papel a preto e branco).

A segunda fase tem imagens a cor e a preto e branco, no entanto não há nenhuma Fotografia Concreta a cor. A razão para a inexistência de uma imagem concreta a cores na segunda fase não é nada mais, nada menos do que o resultado de tentativas falhadas.

Na terceira fase não existe uma única imagem a preto e branco. Depois de realizar as duas primeiras fases, e de ter criado imagens a cor e a preto e branco, sem qualquer critério conceptual, foi decidido utilizar o modo padrão da máquina a cores, sendo esta imagem a cor e não a preto e branco.

Todas as imagens produzidas neste projeto não digitais são digitalizadas, no entanto é necessário entender que cada uma das fases apresenta materiais diferentes com os quais é importante ter contacto. As digitalizações dos fotogramas e dos quimigramas são bastante fiéis ao original, no entanto algumas imagens podem ter ficado mais claras, e os brancos podem ter ficado mais fortes. Embora estes tenham sido digitalizados, estes são criados com a intenção de ser vistos em original, pois foi aí que a luz atuou. Os negativos *Ilford* e *Fujifilm* foram digitalizados dentro de caixilhos. Nenhum destes rolos foi ampliado para um suporte físico, pois o resultado final não é a ampliação, mas sim onde a luz marca a imagem original, ou seja, o negativo. As digitalizações dos negativos, tal como as digitalizações dos fotogramas e quimigramas, servem meramente para a impressão no livro. As imagens digitais criadas na terceira fase têm como objetivo ser visualizadas em ecrã, sendo a imagem sem corpo uma das suas características mais importantes. Contudo, estas foram também impressas meramente com o propósito de serem apresentadas no livro.

3.1. Primeira Fase: fotografia sem câmara

3.1.2. Fotogramas: realidade e abstração

A primeira fase consiste na criação de imagens abstratas e concretas sem câmara. A ausência da câmara aproxima o fotógrafo de todo o processo químico necessário para a criação de imagens fotográficas e da interação que a luz tem com o papel fotossensível. Sem a câmara o fotógrafo pode interagir com o suporte fotossensível antes, durante e depois deste ser exposto à luz. Depois do trabalho de pesquisa ter definido bem as diferenças entre um quimigrama e um fotograma, foi estabelecido que o fotograma iria ser utilizado apenas na criação de imagens abstratas, e o quimigrama iria ser utilizado apenas na criação de imagens concretas. Durante todo o processo de laboratório foram utilizados dois tipos de papel: *Ilford Multigrade IV RC* deluxe mate e brilhante. Foi também utilizado papel *Ilford Multigrade FB* clássico mate¹⁰⁸.

A técnica do fotograma é utilizada para alcançar a sombra do objeto que esteja entre a fonte de luz e o papel, e esta necessidade de utilizar um objeto é precisamente o que, no âmbito deste projeto, impede esta técnica de ser utilizada na criação de imagens concretas. Esta necessidade de utilizar um objeto é precisamente a razão pela qual esta técnica é utilizada para explorar as imagens abstratas. Tal como já foi referido anteriormente, o abstracionismo é um género artístico que desconstrói a realidade, e, para tal, é necessário existir uma realidade. Esta realidade é o objeto colocado entre a fonte de luz e o papel fotossensível. O fotograma foi utilizado para fotografar objetos intactos para, de seguida, os desconstruir.

Embora todas as fases deste projeto tenham imagens abstratas e concretas, apenas a primeira fase apresenta imagens de objetos intactos. Na segunda e na terceira fases foram desconstruídos objetos, no entanto estes objetos nunca são fotografados de maneira clara e objetiva. Na primeira fase são utilizadas duas técnicas para capturar a luz, no entanto, durante a segunda e a terceira fase apenas foram utilizadas câmaras. Embora a segunda e a terceira fase façam distinção entre o analógico e o digital, a forma de capturar a luz é bastante semelhante, pois a luz tem que passar por uma objetiva antes de chegar à superfície fotossensível. Mesmo que o analógico e o digital tenham diferenças químicas e físicas no seu método de registar a luz, a imagem é formada do mesmo modo antes de chegar ao negativo ou ao sensor.

A ausência da câmara como já foi referido, aproxima o fotógrafo de todos os passos fotográficos, permitindo assim uma maior intervenção em cada fase na criação de uma

¹⁰⁸ Papel RC é um tipo de papel fotossensível plastificado. Papel FB é um tipo de papel fotossensível com base de fibra. Paper FAQ's. (2017). Consultado a 20/09/2018, 2018, disponível em https://www.ilfordphoto.com/faqs/photographic-paper-faqs/?__store=ilford_brochure

imagem. A ausência de objetiva leva a uma enorme diversidade de técnicas para captar a luz. O fotograma e o quimigrama são apenas duas, sendo as mais indicadas para este projeto. Como já foi referido anteriormente, ao longo do projeto existe sempre um paralelismo entre o Abstrato e o Concreto, no entanto, é apenas na primeira fase que se explica através de exemplos práticos o conceito de Abstrato. Qualquer um consegue observar e identificar uma imagem abstrata como tal, no entanto, poucos são os que reconhecem a diferença entre uma imagem concreta e uma imagem abstrata. Embora o abstracionismo seja um conceito comum, poucos são os que se apercebem da ligação inevitável que este tem com o real. Poucos são os que se lembram que as imagens abstratas não surgem de uma ideia apenas, surgem também de uma referência presente no mundo real. É esta transição de realidade intacta para realidade desconstruída que irá ser demonstrada nesta primeira fase através do fotograma. A primeira fase demonstra o antes e o depois da desconstrução de uma realidade, de modo a que seja o mais claro possível perceber o caminho que é necessário percorrer até uma imagem abstrata ser criada. Depois de demonstrado este caminho, a segunda e a terceira fases passam a ter apenas as imagens abstratas finais.

Para demonstrar este caminho que o abstracionismo toma, foram utilizados vários objetos para criar imagens. Cada objeto foi colocado em cima do papel de modo a que a imagem representasse o objeto da melhor maneira possível. Depois de colocado o objeto, o papel foi exposto, revelado e fixado. O papel e a fonte de luz estavam sempre frente a frente, no entanto a proximidade da fonte de luz podia ser alterada. O tempo de exposição nunca foi registado, pois raramente foram feitas tiras de teste, e embora isto seja um erro na metodologia do processo fotográfico corrente, esta foi uma escolha consciente. Cada objeto foi exposto inicialmente cinco segundos, e dependendo do resultado da revelação, o tempo de exposição foi aumentado ou diminuído. Para que o objeto ficasse com os limites bem definidos, este foi colocado sempre em contacto com o papel. Quanto mais o objeto se afasta do papel e se aproxima da luz, mais distorcido fica o limite da sua sombra no papel. Ao colocar o objeto em contacto com o papel, este fica com os limites bem definidos e a imagem fica com o tamanho real. O resultado final destas exposições é a imagem de um objeto facilmente reconhecível, embora, por vezes se torne difícil reconhecer um objeto devido à falta de profundidade e detalhe que o fotograma permite. Um copo cilíndrico e opaco apenas vai ser marcado no papel como um retângulo ou um círculo branco.

Agora que a realidade destes objetos está fotografada é necessário desconstruí-la. Para este efeito, o processo manteve-se quase igual, pois o objeto foi na mesma colocado entre a fonte de luz e o papel fotossensível, a imagem foi revelada e fixada. A única alteração foi a

interação entre o objeto e o papel. Agora o objeto tanto pode estar distante do papel, como pode estar em contacto. Os objetos podem agora movimentar-se durante a exposição, e podem estar descentrados. Também foram utilizadas máscaras para realizar múltiplas exposições.

Por vezes a desconstrução apenas necessita da mudança de perspectiva. Como se pode ver na Figura 38 (página 92) é apresentada a abstração de uma faca. Durante a exposição, a faca não se mexeu e não foram utilizadas máscaras, no entanto esta pode ser considerada uma abstração. Na Figura 27 (página 88), que contém o fotograma da faca não desconstruída, pode-se observar que a lâmina está paralela ao papel fotossensível. A única diferença de uma imagem para a outra é a colocação da lâmina e o posicionamento da lâmina foi descentrado. Ao colocar a lâmina perpendicular ao papel, esta é agora representada como uma linha apenas, sendo esta linha pouco nítida e pouco iluminada. O punho desta faca está em contacto com o papel, no entanto, devido à grossura do mesmo, a lâmina não chega a tocar no papel, deixando assim espaço para a luz queimar os sais de prata por baixo. Sendo a direção da luz, tal como a lâmina, perpendicular ao papel, os sais de prata demoram mais tempo a ser queimados, pois a luz não tem um caminho direto para a zona debaixo da lâmina. Se esta imagem tivesse estado menos tempo exposta à luz, talvez a lâmina estivesse representada na sua totalidade, no entanto a exposição foi de longa duração, possibilitando assim à luz para ir queimando os sais de prata debaixo da lâmina. Tal como se a exposição tivesse durado menos tempo a representação da lâmina estaria mais clara, se a exposição tivesse durado mais tempo, a lâmina teria deixado de ser representada, pois os sais teriam sido completamente queimados. Este exemplo da lâmina não é único, pois qualquer objeto que tenha zonas translúcidas ou que não entrem em contacto com o papel pode ser representado com um tom mais acinzentado.

Esta fase é bastante simples tecnicamente, pois se estivermos atentos à exposição e à colocação do objeto, é apenas necessário ser paciente e não apressar qualquer passo.

Um fotograma tecnicamente correto apresenta o preto puro, o objeto branco puro e por vezes um cinzento, por exemplo se o objeto estiver mais perto da fonte de luz do que do papel. No entanto, neste projeto os fotogramas nem sempre são tecnicamente corretos. Alguns fotogramas vão ter o fundo mais claro que outros, alguns fotogramas vão ter mais área preenchida a branco do que a preto. Alguns destes pormenores são propositados, outros são erros. Por vezes o erro foi corrigido e a imagem foi substituída, outras vezes o erro não é substituído, pois embora o fotograma possa estar tecnicamente errado, a imagem cumpre na mesma a sua missão. Sendo este um projeto que envolve muita experimentação, ocasionalmente o erro, mesmo quando não propositado, é aceite e utilizado, quer seja por motivos conceptuais quer seja por motivos puramente estéticos.

Os erros tanto podem ser causados pelo tempo de exposição à luz, como podem ser causados pela revelação apressada. A exposição à luz apenas vai mudar o quão preto o fundo pode ficar, sendo que a maioria dos erros podem ocorrer durante o processo de revelação. Pode haver zonas do papel que a boiar entravam e saíam do líquido, pode ver-se a marca da pinça, podem observar-se riscos, podem-se observar impressões digitais, etc.

Para cada objeto será apresentado apenas um fotograma que representa o objeto da maneira mais fiel possível. A nível da abstração cada objeto pode ter um número de imagens diferentes. A única razão que leva a que alguns objetos tenham mais imagens abstratas que outros é simplesmente a qualidade dos resultados.

A maioria dos fotogramas apresenta dimensões semelhantes, no entanto, há dois fotogramas que apresentam dimensões maiores, devido ao tamanho dos objetos. Todos os fotogramas foram realizados com papel RC mate.

3.1.2. Quimigramas: Fotografia Concreta

A fase dos quimigramas foi bastante libertadora e divertida, pois agora cada imagem torna-se independente. As dimensões são diferentes, o método pode ser diferente, a imagem pode ter pontos de partida completamente diferentes.

A nível da dimensão, uma imagem tanto pode ser um quadrado como um rectângulo, e por vezes são utilizados desperdícios que têm as arestas tortas. Foi explorada a composição, a cor, alguns padrões, etc. Alguns quimigramas foram criados com o dedo, alguns com um pincel, outros com caneta de aparo e por vezes foi utilizado um x-ato. Alguns quimigramas foram criados numa sala iluminada, outros numa sala escura.

Quimigrama criado numa câmara escura:

Para se obter preto, aplica-se revelador na área desejada e expõe-se o papel à luz. É possível ir aplicando revelador durante a exposição. Ao longo da exposição, a área onde o revelador foi aplicado irá escurecer gradualmente. A exposição pode ser interrompida a qualquer momento, decidindo o quão escuro se quer a zona onde o revelador foi aplicado, podendo obter preto ou tons de cinzento. De seguida mergulha-se o papel no banho de paragem ou stop¹⁰⁹ (muito embora esta fase ou este banho não seja obrigatório especialmente num projeto experimental.). Se o stop for utilizado, quinze segundos é suficiente. Por fim mergulha-se o papel no fixador e quando este está fixado, lava-se a imagem. Onde foi

¹⁰⁹ Agente químico que termina o processo de revelação. Embora exista um químico específico para esta ação, pode-se utilizar substitutos como por exemplo vinagre.

colocado revelador, foi obtido preto, onde não se colocou qualquer químico até à revelação, vai-se obter branco

Também é possível reverter o processo, obtendo o mesmo tipo de resultados. Aplica-se fixador na zona do papel que não se deseja revelar. Expõe-se o papel fotossensível à luz. Durante o tempo de exposição do quimigrama com fixador não se nota diferença imediata. Quando acabada a exposição, mergulha-se o papel no revelador, onde os sais de prata serão revelados. Agora a zona onde o fixador foi aplicado irá ficar branca e a zona onde não se aplicou fixador irá ficar preta. Quando acabada a revelação mergulha-se o papel no stop e de seguida no fixador. No fim lava-se a imagem com água.

O resultado é o mesmo com papel RC e FB. A diferença de cor e tons entre o papel RC e o papel FB verifica-se nos quimigramas realizados numa sala iluminada.

Quimigrama criado numa sala iluminada:

Se uma folha de papel RC ou FB ficar exposta à luz durante algum tempo (neste projeto as folhas podiam ficar expostas desde cinco minutos a trinta minutos), ir-se-á começar a notar uma alteração na cor do papel. Com o passar do tempo o papel RC começa a apresentar um tom azul acinzentado e o papel FB apresenta um tom rosa muito leve. Se o papel FB for molhado com água o tom parece não mudar, no entanto se o papel RC for molhado com água o tom azul acinzentado começa a ficar mais parecido com o tom rosa do papel FB. Embora estes papéis apresentem tons diferentes depois de uma longa exposição à luz, a sua reação com os químicos não é diferente. Ambos os papéis irão ficar pretos ou brancos se forem mergulhados no revelador ou no fixador respetivamente. No entanto é possível preservar alguma cor durante este processo. Se for aplicado qualquer agente que impeça o contacto do papel com os químicos quando este é mergulhado, a cor é preservada. Pode-se utilizar verniz, mel, geleia, etc. Neste projeto em particular foi utilizada geleia.

Durante o projeto, todos os quimigramas realizados numa sala iluminada passavam por quatro tinas, sendo que uma continha revelador, outra continha fixador e as duas restantes continham água.

Durante esta fase do projeto, numa sala iluminada, foram utilizados pincéis e canetas de aparo para aplicar revelador ou fixador. Depois de aplicado o revelador, o papel era mergulhado primeiro no fixador, no entanto se tivesse sido aplicado primeiro o fixador, o papel era mergulhado primeiro no revelador. No início cada papel era mergulhado num químico, de seguida molhado em água, depois mergulhava-se o papel no outro químico, depois passava-se o papel para a segunda tina de água. Cada papel demorava tempos desiguais em cada químico, sendo este processo repetido várias vezes. Os quimigramas tanto

podiam mudar de químico após três segundos, como podiam trocar apenas após um minuto (todas as passagens pelo revelador ou pelo fixador era feitas a olho até o papel ser fixado de forma permanente). Cada quimigrama foi mergulhado várias vezes dentro dos dois químicos e da água. Por vezes havia quimigramas que não eram mergulhados na água, sendo sempre trocados do fixador para o revelador, apenas para serem mergulhados de volta no fixador, trocando várias vezes até se obter o resultado desejado. Como este processo era realizado enquanto exposto à luz, e o papel trocava de químico para químico rapidamente, nunca fixando ou revelando completamente, notou-se que o resultado final não era apenas preto e branco. Começou-se a notar um tom amarelado, pois mesmo que o papel tenha passado pelo fixador e pelo revelador, estes dois químicos misturados na superfície de um papel exposto à luz irão ter um efeito que não o habitual preto e branco. Quando o resultado pretendido era atingido, o papel era agora mergulhado no fixador durante o mínimo de quinze minutos para que se pudesse fixar permanentemente a imagem.

No entanto, mesmo tendo sido possível atingir um tom amarelado, é ainda possível criar imagens com tons azuis, roxos e cor-de-rosa. Como se pode ver na Figura 49 (página 96), o quimigrama apresenta um fundo completamente preto e no meio está presente uma espécie de linha grossa e irregular que apresenta tons amarelados e roxos. Para obter esta imagem, foi exposto um pedaço de papel FB durante um longo período de tempo (como já foi referido o tempo nunca foi registado, no entanto pouca diferença se notava a partir dos dez minutos iniciais). De seguida foi aplicada uma pincelada de geleia. Depois de aplicada a geleia, o papel é mergulhado no revelador, tornando o fundo preto. Depois do revelador, o papel passa pela água. A passagem do papel pela água pode desfazer as extremidades da geleia, expondo assim uma zona do papel que não teve contacto com o revelador. Depois da água, o papel é colocado no fixador, e a zona do papel onde antes estaria geleia começa a ficar amarelada. Depois do fixador, o papel volta a ser colocado em água. Durante a segunda passagem de água, as novas extremidades da geleia voltam a ser desfeitas e, quando este papel é colocado de volta no revelador, estas novas zonas expostas pela segunda passagem de água começam agora a ficar pretas. Este processo pode-se repetir variadas vezes, no entanto para preservar a cor é necessário que a geleia não saia na sua totalidade. Quando a imagem parece estar perto do resultado pretendido, o papel é colocado durante um mínimo de cinco minutos no fixador, sem abanar a tina. Depois de fixar todas as zonas onde a geleia não está presente, a folha pode ser lavada com água removendo quaisquer restos de químicos ou qualquer resto de geleia. Assim se consegue obter cor num quimigrama. No entanto, a zona onde a cor está presente não está nem revelada nem fixada, correndo o risco de sofrer alterações ao longo do tempo.

Se o papel voltar a ser mergulhado no fixador, ou no revelador, sem a geleia, a zona da cor irá ficar amarela ou preta respetivamente.

O resultado final imediato da mesma Figura 49 apresentava um tom rosa clarinho, no entanto, com o passar do tempo, este rosa ficou roxo. Os quimigramas criados da mesma forma através do papel RC também apresentaram, no resultado imediato, um tom rosa claro. No entanto, ao longo do tempo, estes não mudaram drasticamente, apresentando agora um roxo muito leve, mais parecido com a cor original. A diferença entre estas imagens é o tipo de papel. O papel FB parece mudar mais drasticamente do que o papel RC com o passar do tempo.

A razão pela qual não se verifica a mudança de tons no papel FB, deve-se ao facto da digitalização ter sido realizada apenas no fim da primeira fase ser concluída. Ao longo da primeira fase, no fim de cada dia de trabalho, as imagens criadas nesse mesmo dia eram arquivadas num local fresco e com pouca luz. Foi apenas quando foi concluída a primeira fase, e foram revistas todas as imagens criadas, que se reparou que os tons do papel FB tinham sido alterados. Não tendo conhecimento desta possibilidade antes da digitalização, não foi possível registar tal acontecimento.

3.2. Segunda Fase: câmara analógica

Na segunda fase, onde foi explorada a Fotografia Abstrata e Concreta através de uma câmara analógica, notou-se uma grande capacidade para produzir imagens abstratas e uma dificuldade extrema para produzir imagens concretas. Agora, devido à objetiva, todo o tipo de informação pode ser captada. As imagens sem câmara apenas captam o que está à frente da superfície fotossensível e, mesmo assim, se a fonte de luz e o objeto em causa estiverem demasiado distantes, a superfície não tem a capacidade de captar o objeto, sendo totalmente marcada pela luz. A câmara tem a capacidade quase incontornável de captar tudo aquilo que a rodeia, e esta capacidade dificultou de forma exaustiva a criação de imagens concretas. Devido à utilização da câmara, foi obrigatória a utilização de objetos auxiliares. As imagens desta fase foram criadas com rolos *Ilford HP5 Plus 400* e *Fujifilm Superia 200*.

A criação de imagens abstratas através da câmara não tem qualquer tipo de obstáculo, pois apenas é necessário mudar a posição da câmara ou do objeto, focar ou desfocar, utilizar longas exposições, etc. A presença de um objeto não afeta de qualquer maneira a imagem abstrata, logo, apenas é necessário utilizar qualquer tipo de efeito ou técnica para distorcer a realidade do objeto.

Das cinco imagens abstratas criadas nesta fase, quatro foram criadas em estúdio. A quinta imagem apenas captura as brechas, por onde a luz passa, de um estore desfocado. As imagens capturadas em estúdio são todas referentes a uma mesma cartolina preta. Em três destas imagens apenas foi preciso mudar a posição da cartolina, fotografando apenas parte dela. A quarta fotografia, tal como se pode ver na Figura 63 (página 99), foi um pouco diferente, pois agora não foi apenas mudada a posição do objeto ou da câmara, agora o objeto em si foi manipulado. A Figura 63 apresenta-nos uma área sem luz com o centro iluminado, e uma luz proveniente do canto inferior direito. A zona central da imagem está iluminada pois foi feito um buraco na cartolina. Estas imagens em estúdio foram criadas numa sala escura, com apenas uma fonte de luz controlada. Colocou-se um difusor¹¹⁰ à frente da luz de modo a que este pudesse agir como fundo das imagens. De seguida fotografou-se a cartolina à frente do difusor.

Agora que as imagens abstratas estavam acabadas, foi necessário refletir ainda mais sobre o conceito de Concreto, sabendo da inevitabilidade da utilização de objetos auxiliares para ser possível fotografar a luz. Tal como já foi referido em capítulos anteriores, Alvin Langdon Coburn criou imagens que podem ser consideradas as primeiras fotografias concretas, defendendo sempre a autorreferencialidade das suas imagens. Apesar de Coburn ter reconhecido a presença de objetos nas suas imagens, e embora estas sejam identificadas como abstratas ao longo da história, teóricos da Fotografia Concreta, como Gottfried Jäger, não aparentam ter qualquer problema em identificar as imagens deste fotógrafo como concretas. No entanto, este projeto está a desafiar os limites e as tensões da Fotografia Concreta, por isso tem que haver o máximo de esforço possível para eliminar qualquer objeto auxiliar da imagem final.

Na tentativa de capturar luz eliminando o objeto auxiliar, foi sempre utilizada uma fonte de luz, tentando evitar qualquer superfície que a refletisse; deste modo, qualquer objeto poderia ser escondido visualmente na imagem final. Durante a criação destas imagens foi sempre necessário atingir o maior controlo possível sobre a luz; para tal, todas as imagens foram criadas numa sala escura, onde apenas foi utilizada uma fonte de luz. Tal como as imagens abstratas, as imagens concretas foram criadas fora e dentro do estúdio. Dentro do estúdio foi apenas utilizada uma cabeça de luz com um *snoot*¹¹¹. Utilizando o fotómetro¹¹²

¹¹⁰Tradução livre: «Material que espalha luz transmitida, aumentando assim a área iluminada.» (Freeman, 1984, p. 247); No original: «Material that scatters transmitted light, so increasing the area of illumination.» (Freeman, 1984, p. 247)

¹¹¹ Tradução livre: «Um cone preto que encaixa à frente da lâmpada, para concentrar a luz num círculo.» (Freeman, 1984, p. 249); No original: «A tapered black cone that fits at the front of the lamp, to concentrate the light into a circle.» (Freeman, 1984, p. 249)

para medir a luz, foi possível captar círculos de luz branca num fundo completamente preto. Assim, a imagem final apresenta uma luz forte, escondendo qualquer tipo de objeto auxiliar.

A imagem abstrata e a imagem concreta produzidas com o auxílio do estore são o exemplo perfeito da reflexão sobre o conceito de concreto. Ambas as imagens utilizaram o estore, no entanto, apenas numa imagem é possível observar o estore. Tanto a imagem concreta como a abstrata têm o registo da luz proveniente das brechas do estore, no entanto, através da conjugação da abertura e da velocidade do obturador, é possível esconder por completo o estore, deixando assim a imagem concreta apenas com um fundo completamente preto e a luz proveniente da rua.

Fora do estúdio foi utilizado o mesmo método. Fora do estúdio apenas significa que a imagem foi captada numa zona que não é especializada para fotografia, podendo ser captada no exterior ou no interior. No entanto, todas as imagens foram captadas no interior, numa sala onde a única fonte de luz é aquela que foi captada pela máquina. Apesar da fonte de luz ser captada numa sala escura, esta não é tão controlada como as fontes de luz do estúdio, pois agora não era possível mudar a intensidade da luz. Apontando para a chama de uma vela ou para as brechas do estore, foi possível captar apenas a luz, escondendo sempre qualquer tipo de objeto auxiliar.

3.3. Terceira Fase: câmara digital

Tal como na segunda fase, a terceira fase apresenta dificuldades na construção de imagens concretas devido à presença de uma objetiva e, devido a esta dificuldade, as imagens concretas tiveram resultados bastante semelhantes. Nesta fase foram utilizados os mesmos materiais como o *snoot*, uma cartolina preta, uma vela, no entanto não foi utilizado um estore mas sim uma lanterna. A vantagem da câmara digital é a visualização rápida que se tem logo a seguir a cada imagem. Devido a esta rapidez, é possível afinar a máquina da melhor maneira possível de modo a conseguir a imagem pretendida. Outra característica que foi bastante libertadora durante todo o processo foi a inexistência de um limite de imagens curto como as trinta e seis de cada rolo, pois a superfície sensível era um sensor e não um negativo.

Tal como as duas fases anteriores, a terceira fase está dividida em Fotografia Abstrata e Fotografia Concreta, mas esta tem também uma divisão extra dentro de cada género fotográfico. Nesta fase vai-se também refletir sobre a manipulação digital e o seu lugar na Fotografia Concreta. Ao contrário das imagens realizadas nas fases anteriores, as imagens

¹¹² «Instrumento para medir a intensidade da luz para determinar a correta VELOCIDADE DO OBTURADOR e a ABERTURA» (Hedgecoe, 1991, p. 155)

digitais não apresentam um corpo físico final, o que deixa espaço para uma fácil multiplicação e manipulação. Esta multiplicação pode causar um obstáculo à Fotografia Concreta, pois tal como já foi referido várias vezes ao longo deste projeto, as imagens concretas são singulares, e esta singularidade é claramente afetada pela sua multiplicação.

Embora seja possível manipular e multiplicar uma imagem em laboratório, para se conseguir uma cópia exata, a imagem original necessita sempre de entrar em contacto com algo. Para realizar uma reprodução exata do original é necessário produzir duas provas de contacto. A prova de contacto é realizada colocando as faces fotossensíveis do papel já revelado e de um papel virgem¹¹³ em contacto e expondo os dois à luz, de modo a marcar o papel virgem com o positivo do original. De seguida é necessário realizar o mesmo processo, desta vez pondo em contacto uma folha virgem e o positivo, de maneira a criar um negativo igual ao original. Contudo, apesar das reproduções em laboratório serem quase indistintas, é muito difícil conseguir uma cópia cem por cento igual, pois a intensidade da luz pode ter alterado tal como os químicos podem ter concentrações diferentes. Por vezes, pode mesmo ser impossível reproduzir de forma exata uma imagem, pois qualquer quimigrama realizado neste projeto que apresente cor irá ter uma zona não revelada que, durante a prova de contacto vai deixar passar luz, queimando assim os sais do papel virgem que, quando revelados, irão ficar pretos. Por outro lado, a imagem digital tem uma capacidade de reprodução, edição e manipulação rápida e fácil, sem ter que haver qualquer tipo de contacto com o negativo digital.

Até que ponto a criação de duas imagens concretas iguais impede as mesmas de serem concretas. A individualidade das fotografias concretas é defendida como sendo essencial para que estas possam ser consideradas concretas. A cópia de uma imagem refere-se ao original, no entanto o original não se refere a nada para além de si mesmo, mas a ligação entre o original e a cópia é incontornável. Por outro lado, a *Rhythmogram Machine* tem a capacidade de criar imagens iguais sem copiar uma da outra. Esta máquina, que cria imagens a partir de algoritmos, faz parte da Fotografia Generativa, a subdivisão da Fotografia Concreta que rejeita por completo o acaso e o acidental.¹¹⁴ Nesta subdivisão são produzidas imagens em série. Ou seja, através da Fotografia Generativa, entende-se que uma imagem pode ser individual tendo várias iguais a si. Contudo, o processo que leva à criação de duas imagens iguais é o que define o que cada uma destas é, pois se uma for cópia da outra, esta pode deixar de ser concreta.

¹¹³ Papel fotossensível que ainda não foi exposto à luz.

¹¹⁴ Rodrigues, D. C. C. (2012). *Sensorium*. (Mestrado), IADE, Lisboa.

Todas estas interrogações sobre cópias podem apresentar um obstáculo para qualquer tipo de manipulação ou edição digital. Como já foi referido no capítulo sobre fotografia digital, o ficheiro utilizado para substituir o negativo analógico, o *RAW*, é impossível de alterar. Os próprios programas de edição de imagem, que traduzem a informação para uma imagem, criam um ficheiro separado de modo a evitar alterar o *RAW*. No entanto o *RAW* não nos apresenta uma superfície marcada pela luz, este ficheiro apresenta-nos um registo matemático da interação que a luz teve com o sensor. Ou seja, enquanto uma imagem física é copiada visualmente, o digital apenas copia informação matemática, que quando é lida pelo programa correto, traduz-se numa imagem. A fotografia digital é um registo da luz completamente objetivo e pode sempre ser copiada sem qualquer tipo de alteração, sendo uma opção viável para realizar qualquer tipo de imagens em série. A única forma de distinguir um ficheiro *RAW* da sua cópia é a data em que cada uma das imagens foi criada, presente na metainformação de cada uma das imagens. No entanto, a informação da data não altera de qualquer forma o registo da interação da luz com o sensor.

Ao contrário das imagens editadas ou manipuladas em laboratório, as imagens editadas e manipuladas digitais não são criadas através da luz na sua totalidade. A pós-produção manipula informação e não luz. Ou seja, enquanto o laboratório utiliza máscaras para impedir a luz de chegar a certos pontos da imagem, o *Photoshop* utiliza máscaras para simular um tipo de iluminação que não foi fotografado.

Esta fase apresenta então as imagens originais (*RAW*), as imagens editadas e as imagens manipuladas (*JPEG*), de maneira a refletir sobre toda a fotografia digital e o seu lugar na Fotografia Concreta.

3.4. Imagens do Projeto

3.4.1. 1ª Fase

Abstrato, Fotograma, Objeto



Figura 22 1AFO1, Papel RC 12 x 17,5cm

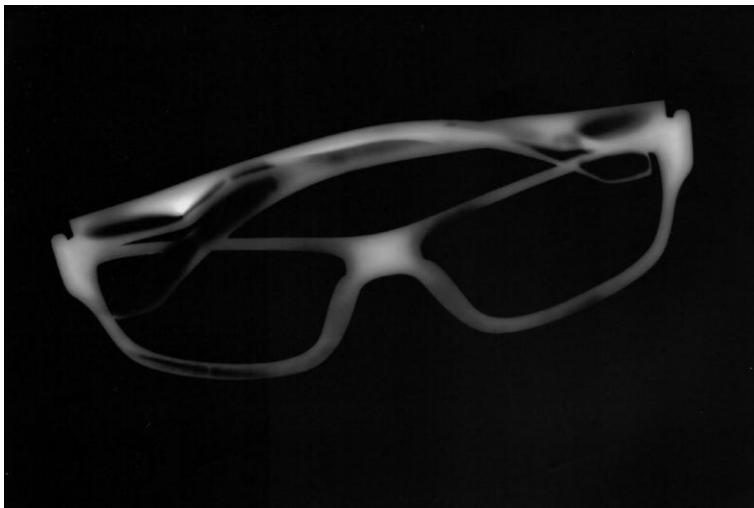


Figura 23 1AFO2, Papel RC 12 x 17,5cm

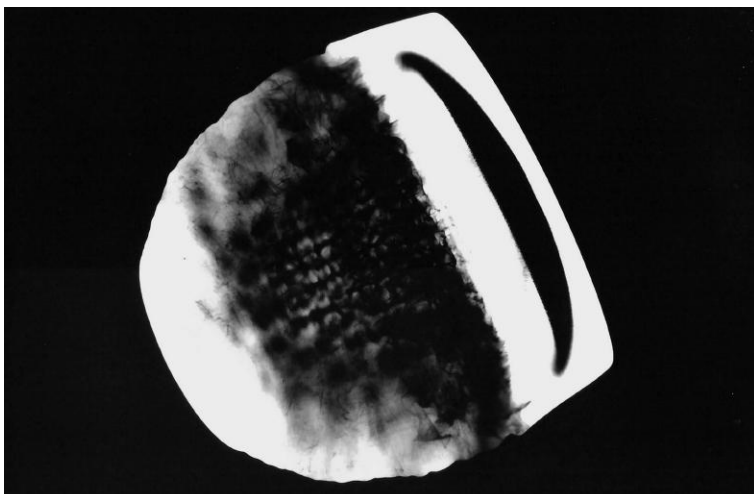


Figura 24 1AFO3, Papel RC 12 x 17,5cm



Figura 25 1AFO4, Papel RC 12 x 17,5cm

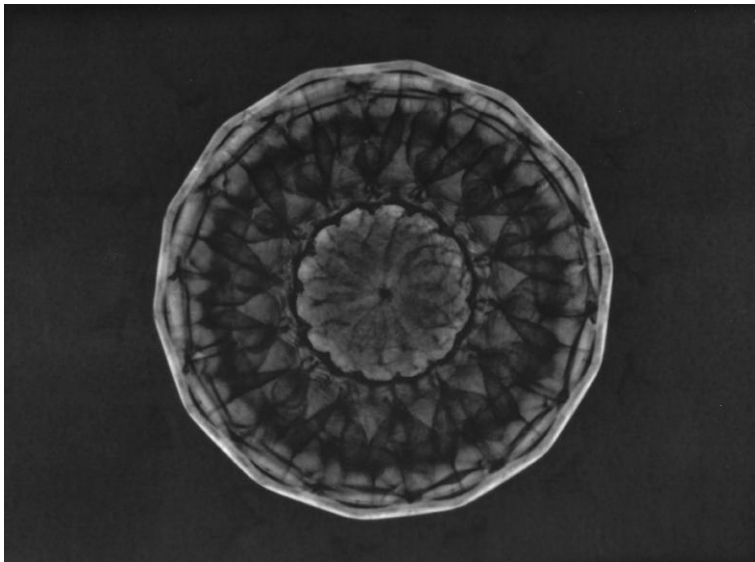


Figura 26 1AFO5, Papel RC 24 x 18cm

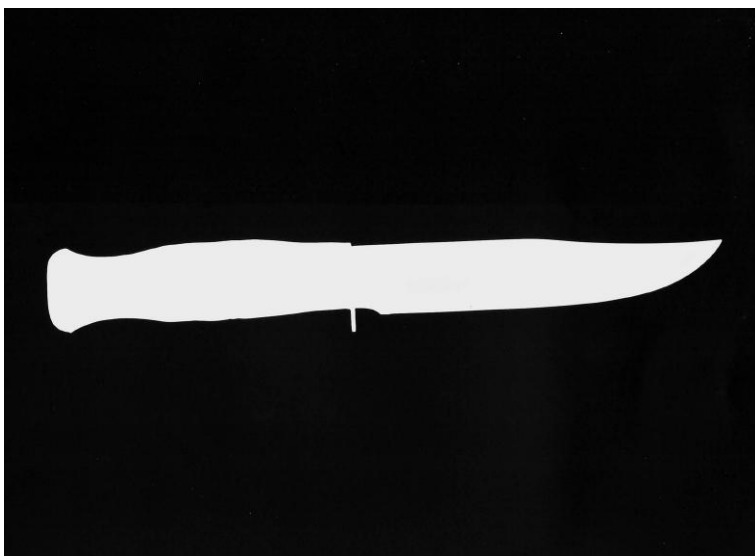


Figura 27 1AFO6, Papel RC 24 x 18cm

Abstrato, Fotograma, Desconstrução



Figura 28 1AFD1, Papel RC 12 x 17,5cm



Figura 29 1AFD2, Papel RC 12 x 17,5cm

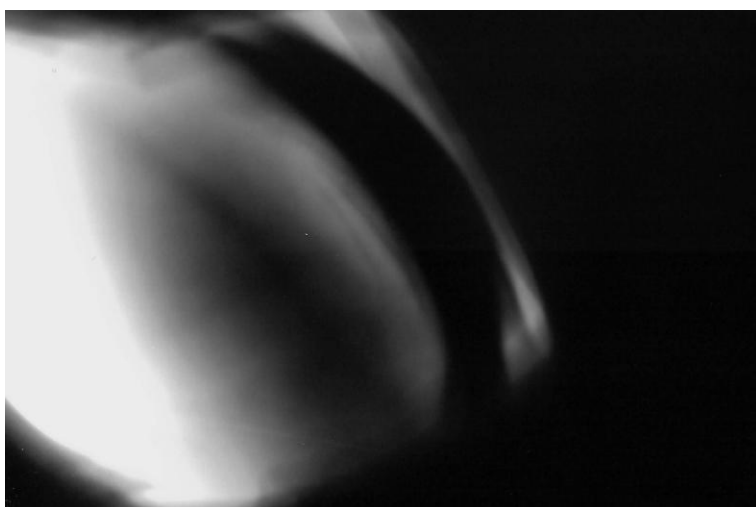


Figura 30 1AFD3, Papel RC 12 x 17,5cm

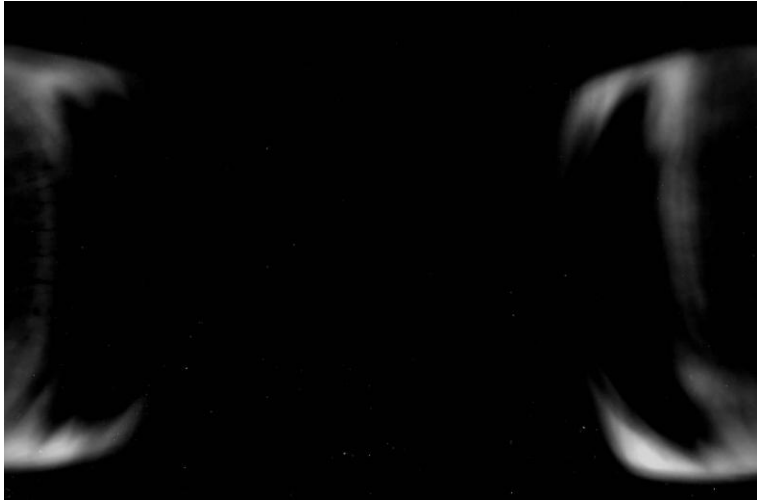


Figura 31 1AFD4, Papel RC 12 x 17,5cm



Figura 32 1AFD5, Papel RC 12 x 17,5cm

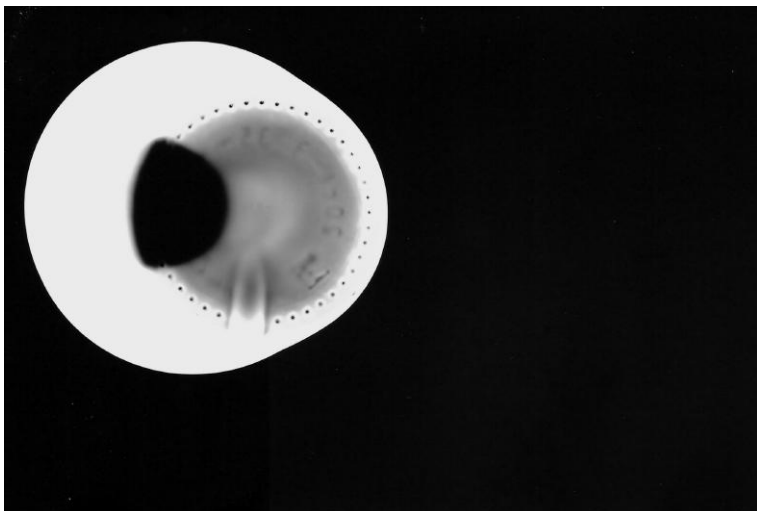


Figura 33 1AFD6, Papel RC 12 x 17,5cm

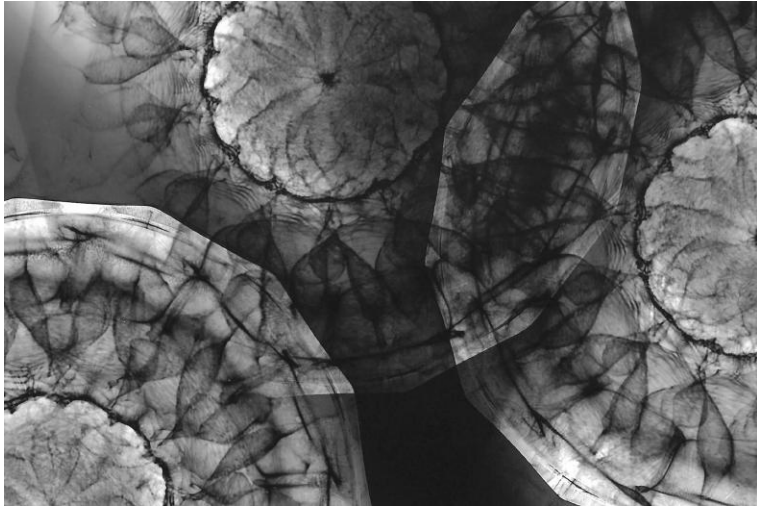


Figura 34 1AFD7, Papel RC 12 x 17,5cm



Figura 35 1AFD8, Papel RC 12 x 17,5cm

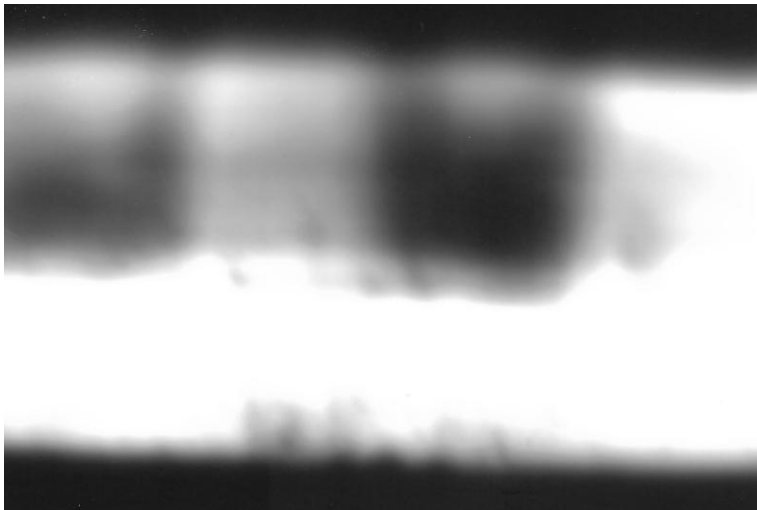


Figura 36 1AFD9, Papel RC 12 x 17,5cm

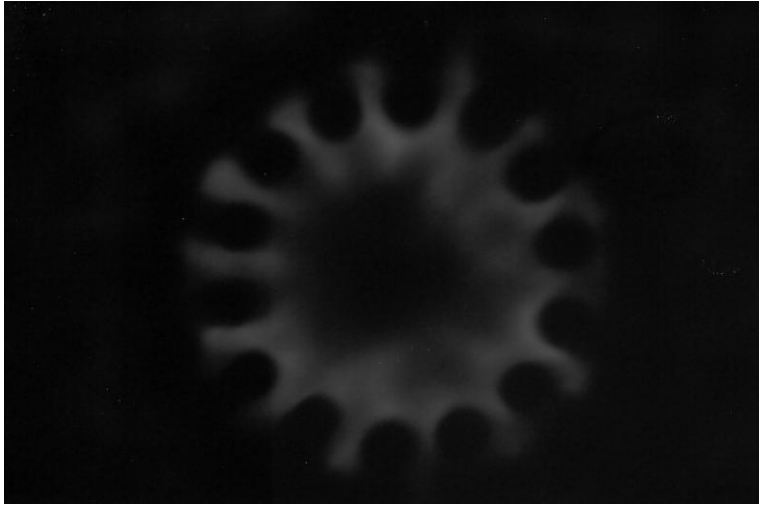


Figura 37 1AFD10, Papel RC 12 x 17,5cm

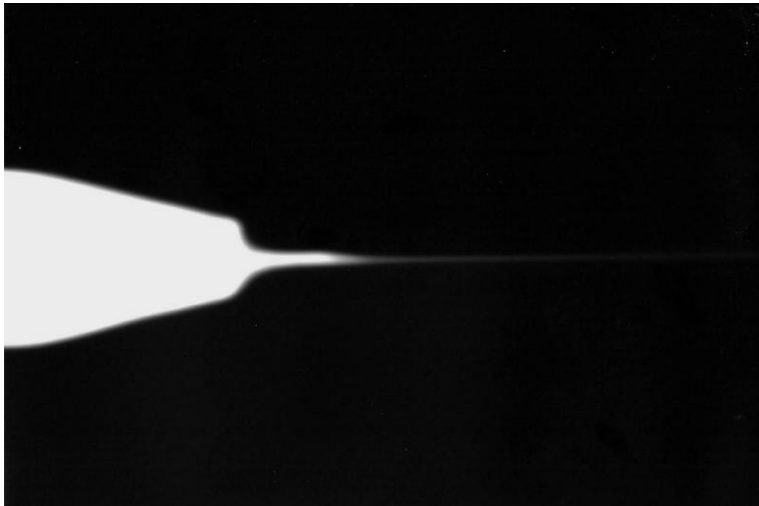


Figura 38 1AFD11, Papel RC 12 x 17,5cm



Figura 39 1AFD12, Papel RC 12 x 17,5cm

Concreto, Quimigrama, Composição



Figura 40 1CQC1, Papel RC, 17,7 x 10,9 cm

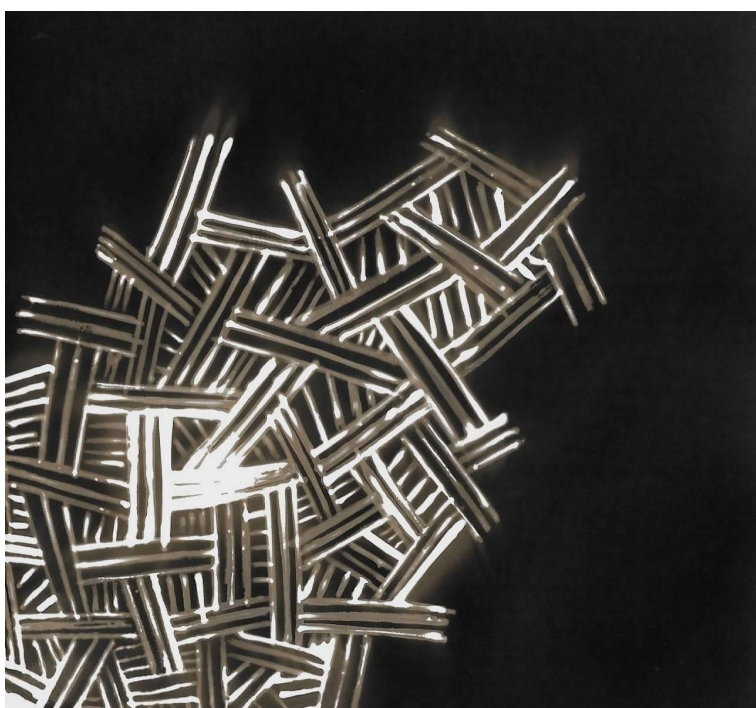


Figura 41 1CQC2, Papel RC, 11,3 x 10,4cm



Figura 42 1CQC3, Papel RC, 17,7 x 8,4cm



Figura 43 1CQC4, Papel RC, 10,5 x 6,5cm

Concreto, Quimigrama, Cor



Figura 44 1CQc1, Papel FB, 17,6 x 7,6cm



Figura45 1CQc2, Papel RC, 8 x 5,3cm

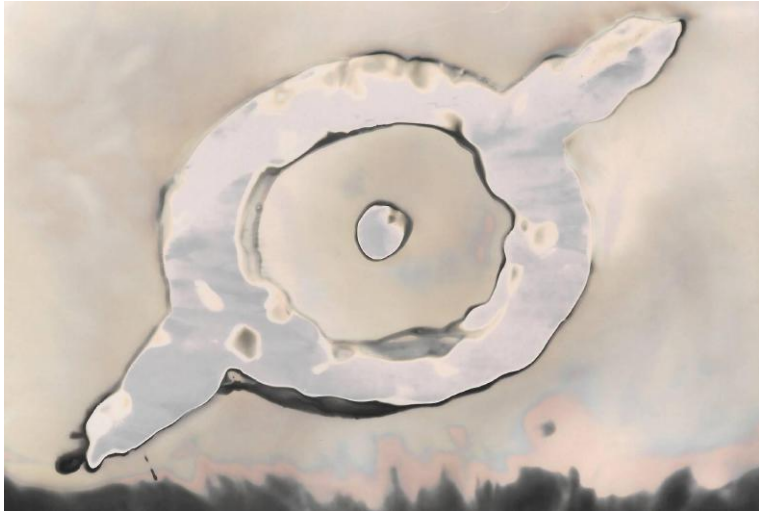


Figura 46 1CQc3, Papel RC, 12 x 7cm

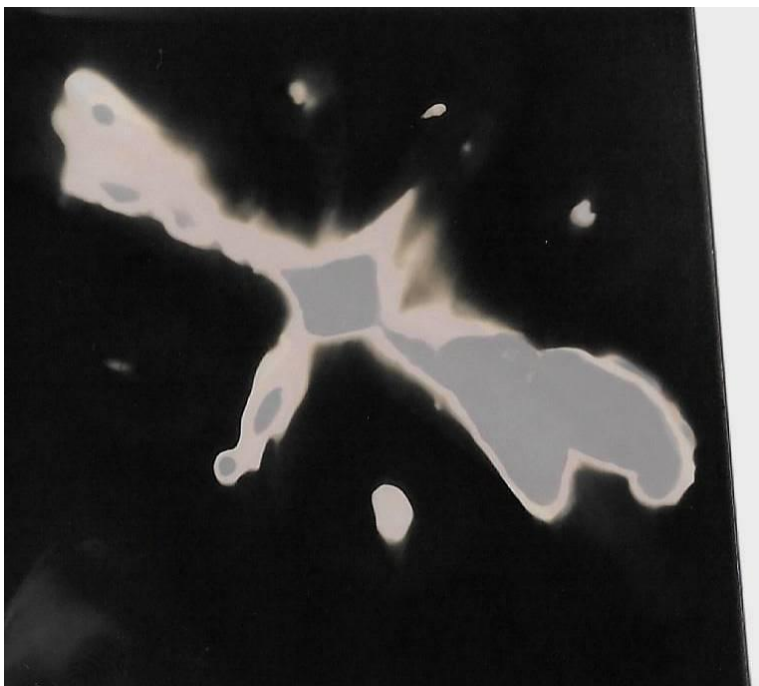


Figura 47 1CQc4, Papel RC, 6,5 x 5,8cm



Figura 48 1CQc5, Papel RC, 8 x 6cm

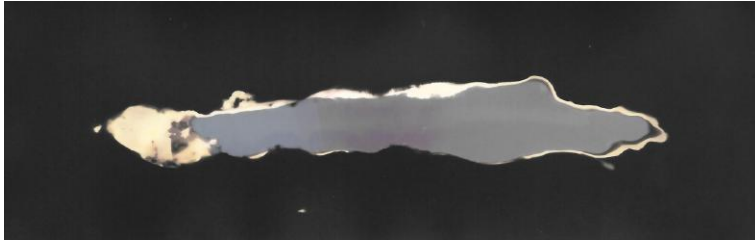


Figura 49 1CQc6, Papel FB, 17,6 x 5,8cm

Concreto, Quimigrama, Experiências



Figura 50 1CQE1, Papel RC, 17,8 x 6,4cm



Figura 51 1CQE2, Papel RC, 17,7 x 6,8cm



Figura 52 1CQE3, Papel RC, 17,7 x 6,2cm



Figura 53 1CQE4, Papel RC, 17,6 x 6,3cm



Figura 54 1CQE5, Papel RC, 8,5 x 5,5cm

Concreto, Quimigrama, Padrões

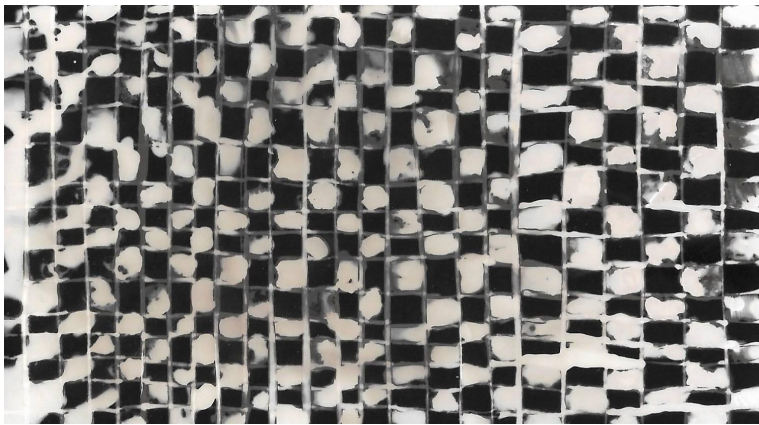


Figura 55 1CQP1, Papel RC, 12,7 x 7,2cm

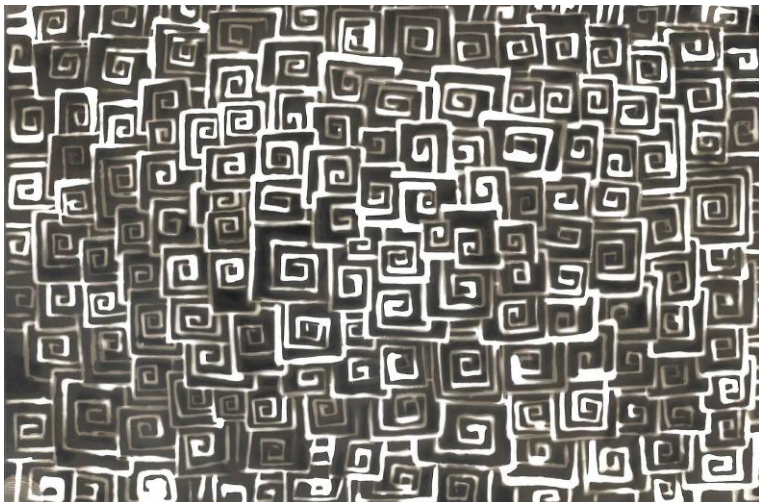


Figura 56 1CQP2, Papel RC, 17,7 x 11,9cm



Figura 57 1CQP3, Papel FB, 17,8 x 6,2cm

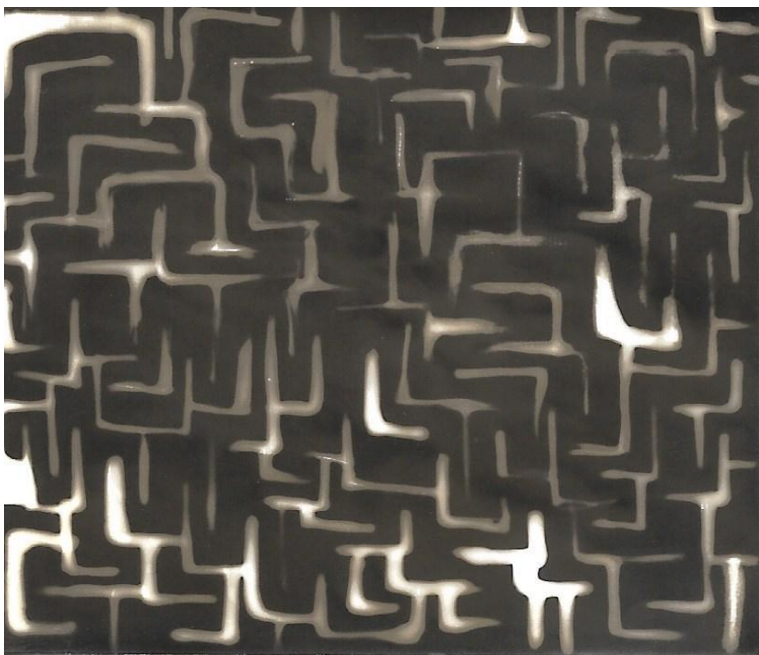


Figura 58 1CQP4, Papel RC, 7,1 x 6cm

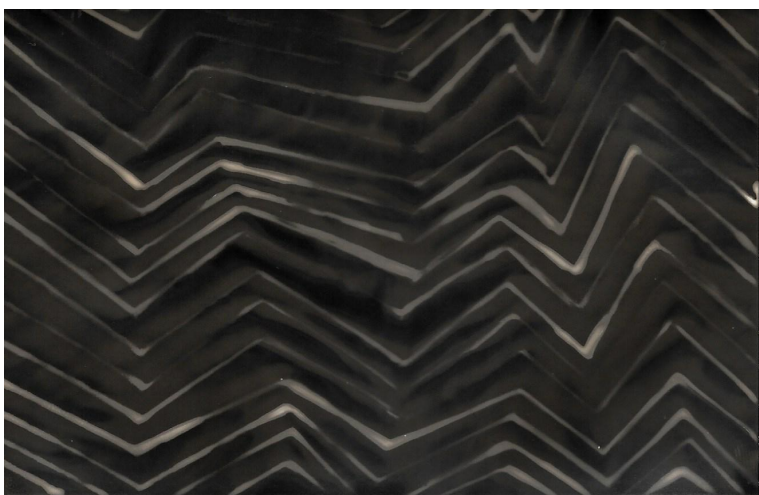


Figura 59 1CQP5, Papel RC 11,2 x 7,2cm

3.4.2. 2ª Fase
Abstrato



Figura 60 2A1, Fujifilm Superia 200, 35mm

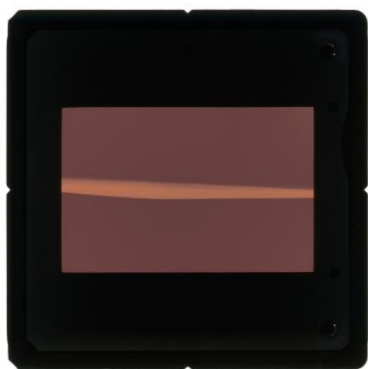


Figura 61 2A2, Fujifilm Superia 200, 35mm

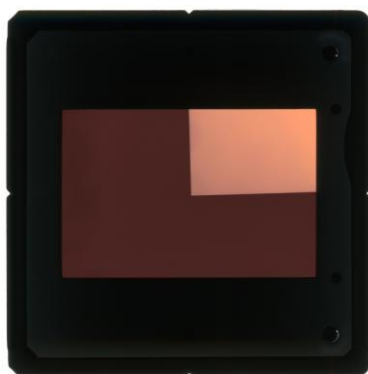


Figura 62 2A3, Fujifilm Superia 200, 35mm

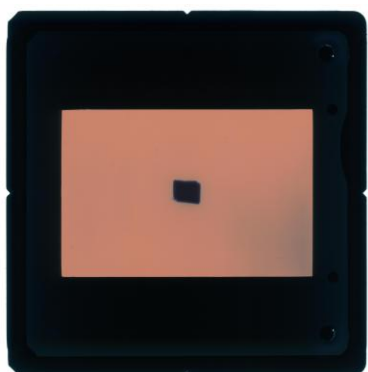


Figura 63 2A4, Fujifilm Superia 200, 35mm

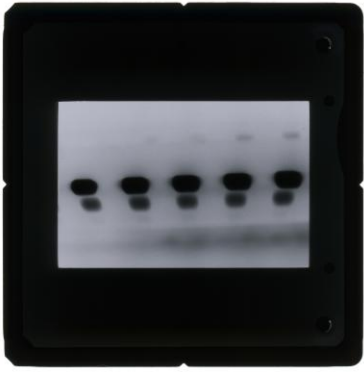


Figura 64 2A5, *Ilford HP5 Plus 400, 35mm*

Concreto

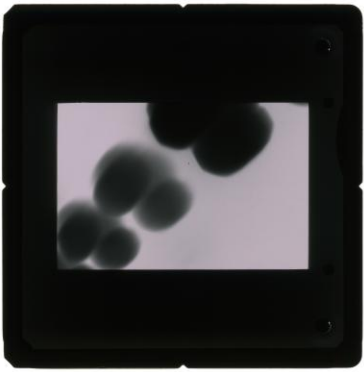


Figura 65 2C1, *Ilford HP5 Plus 400, 35mm*



Figura 66 2C2, *Ilford HP5 Plus 400, 35mm*

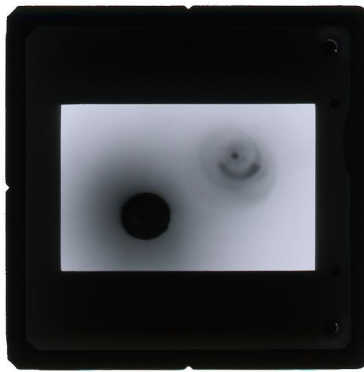


Figura67 2C3, *Ilford HP5 Plus 400, 35mm*

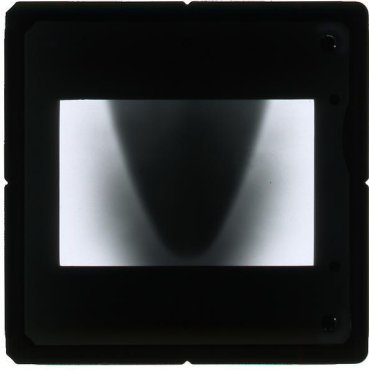


Figura 68 2C4, *Ilford HP5 Plus 400*, 35mm

3.4.3. 3ª Fase Abstrato, Edição Digital

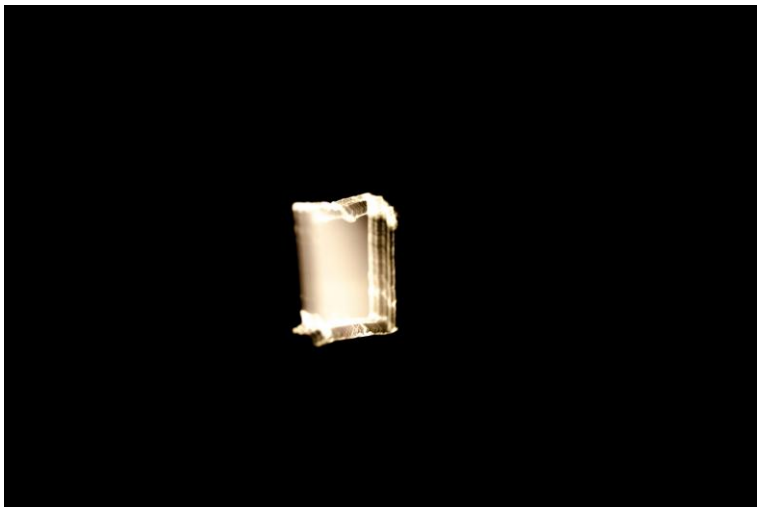


Figura 69 3AE1, Digital

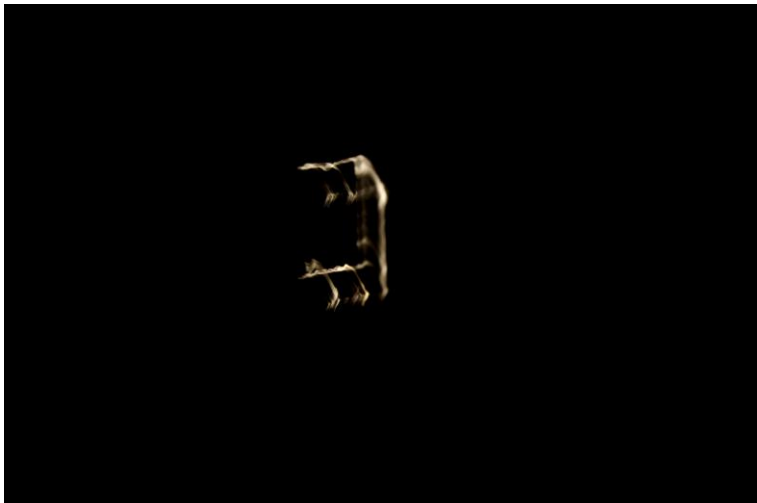


Figura 70 3AE2, Digital

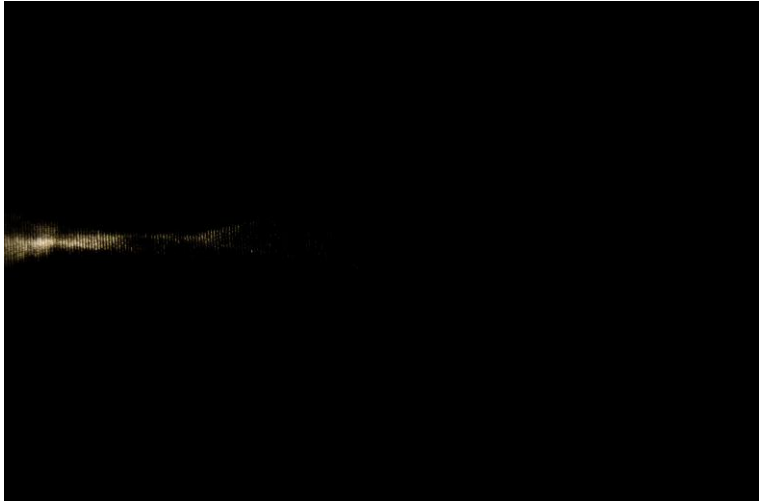


Figura 71 3AE3, Digital

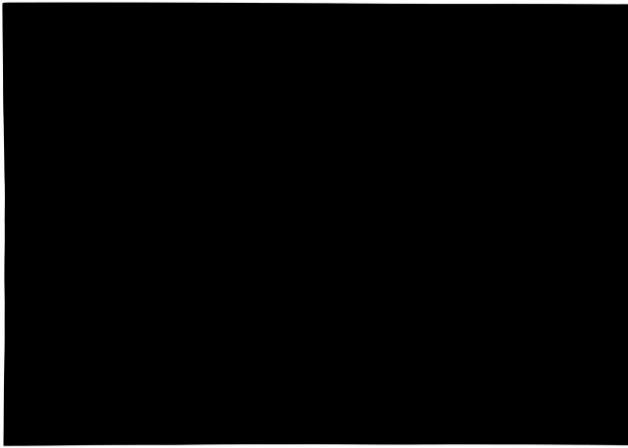


Figura 72 3AE4, Digital

Abstrato, Manipulação Digital

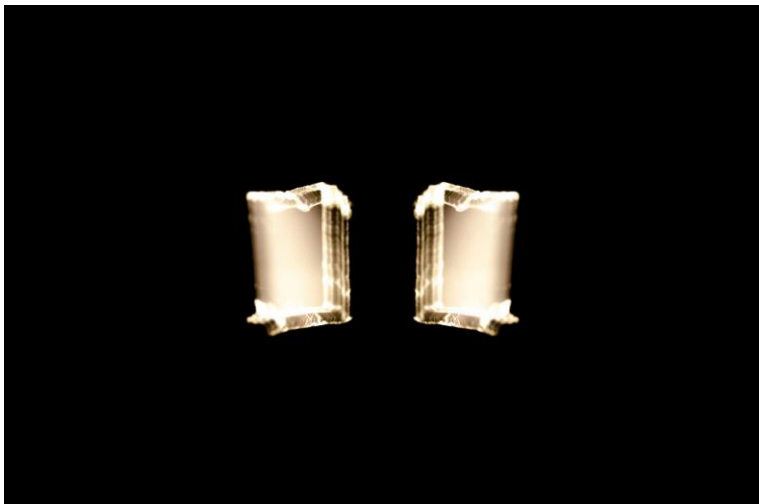


Figura 73 3AM1, Digital

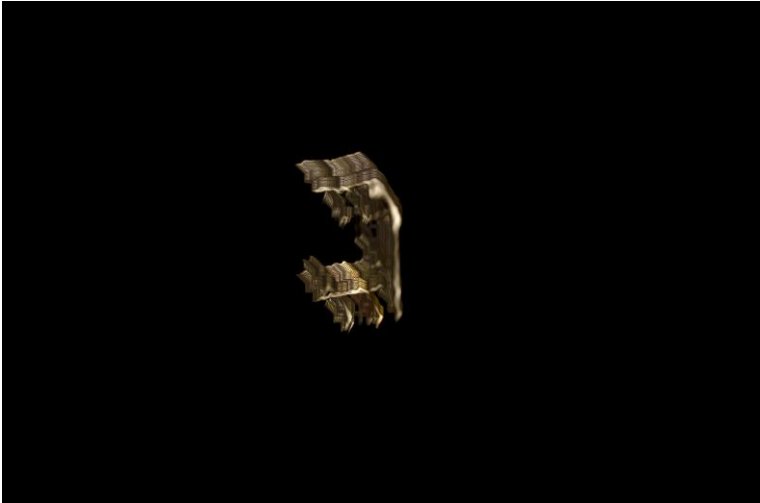


Figura 74 3AM2, Digital

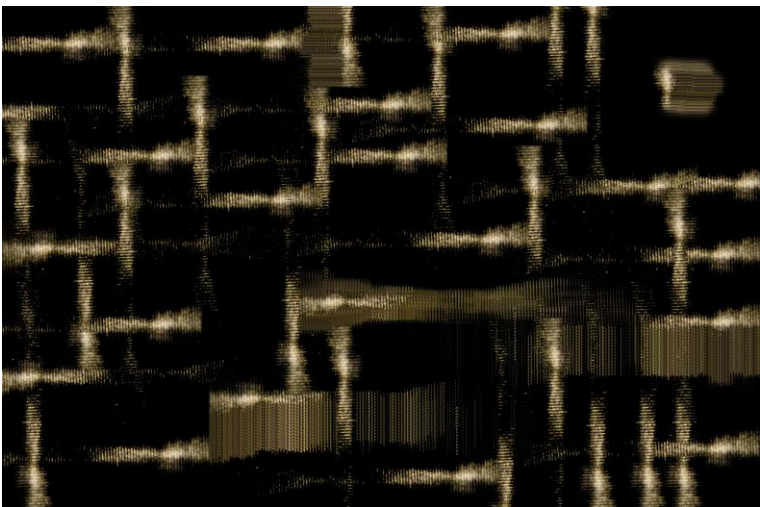


Figura 75 3AM3, Digital

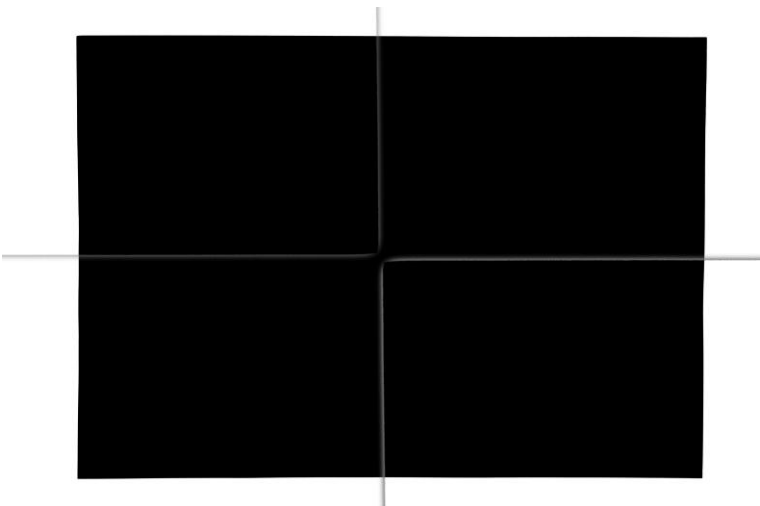


Figura 76 3AM4, Digital

Concreto, Edição Digital

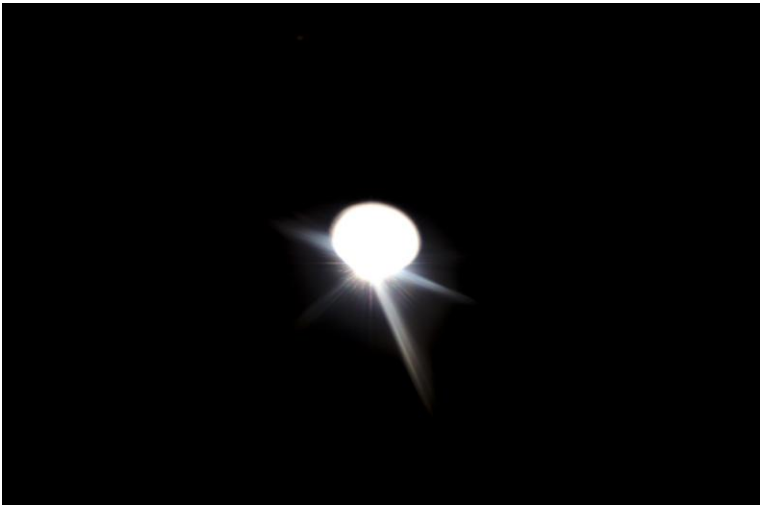


Figura 77 3CE1, Digital

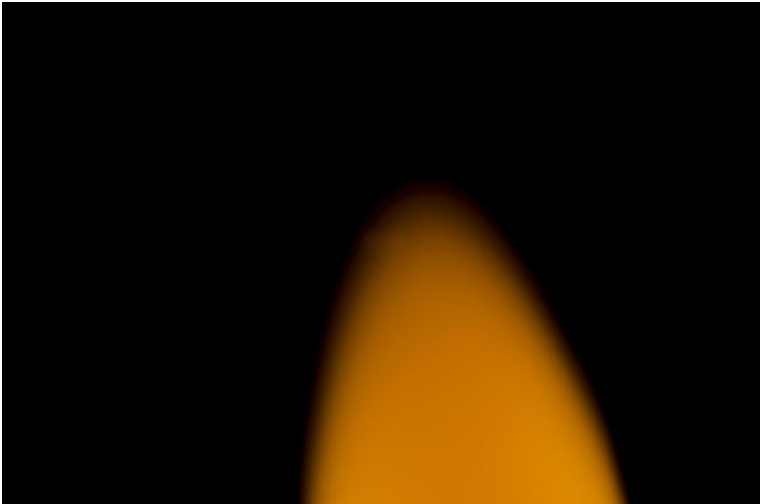


Figura 78 3CE2, Digital



Figura 79 3CE3, Digital



Figura 80 3CE4, Digital

Concreto, Manipulação Digital

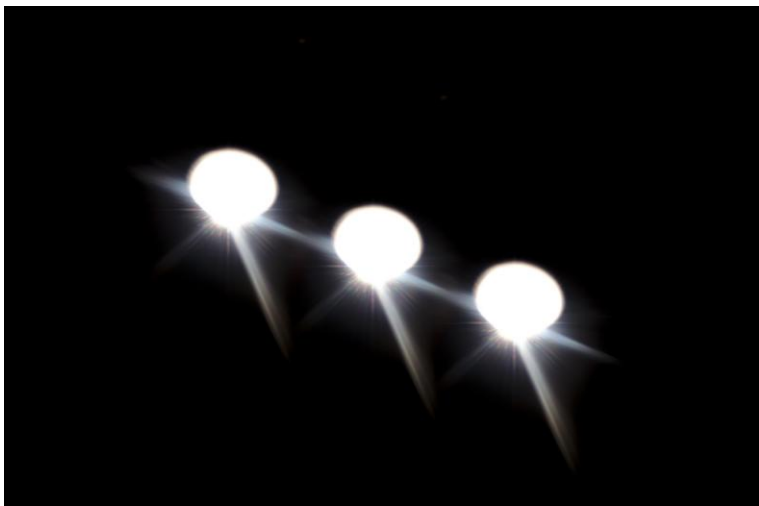


Figura 81 3CM1, Digital



Figura82 3CM2, Digital

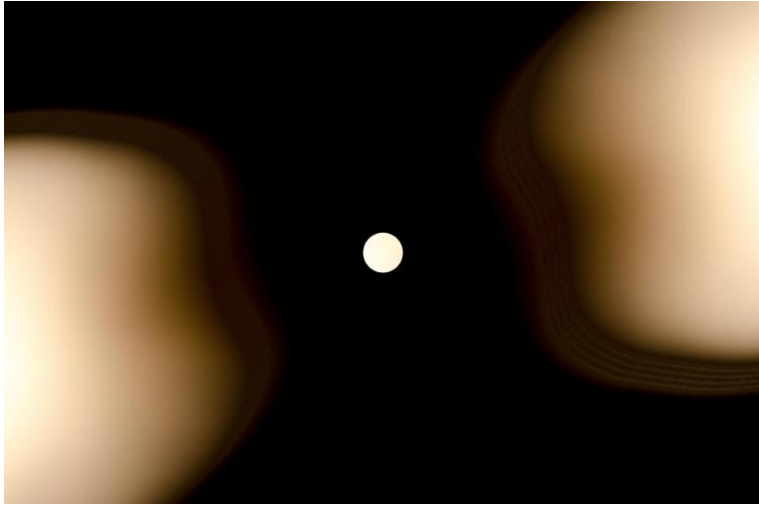


Figura 83 3CM3, Digital

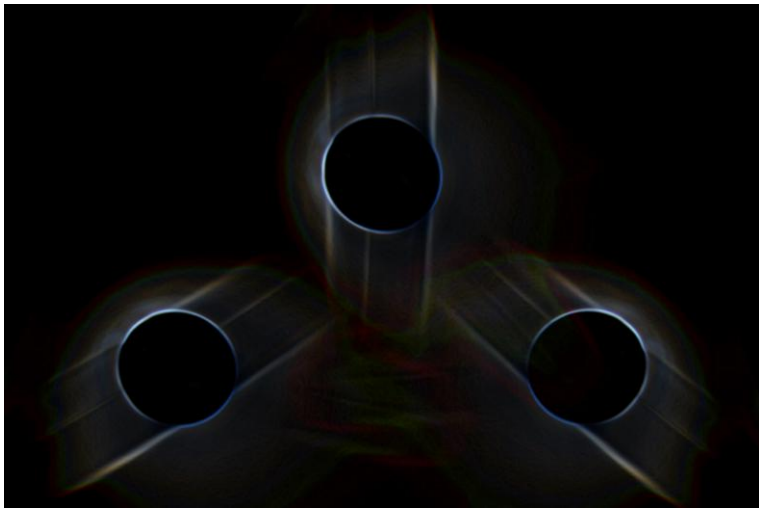


Figura84 3CM4, Digital

Concreto, *RAW*¹¹⁵



Figura85 3CR1, Digita

1

¹¹⁵ Não sendo possível visualizar um ficheiro *RAW*, converteu-se em JPEG para propósitos de visualização.



Figura86 3CR2, Digital



Figura 87 3CR3, Digital

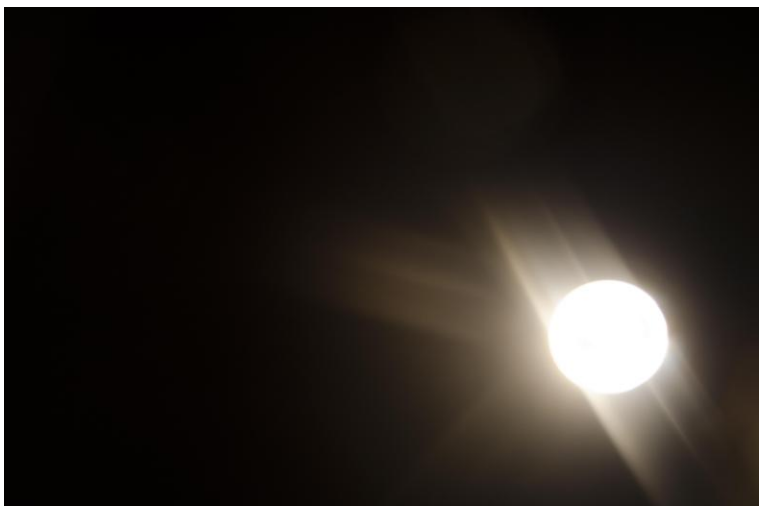


Figura 88 3CR4, Digital

4. Conclusão

Tendo em conta que vivemos numa era onde a imagem é massificada e, por vezes, pouco pensada, especialmente a fotografia, este projeto tem o objetivo de pensar a imagem fotográfica como objeto independente e autorreferencial, afastando ao máximo a fotografia das suas responsabilidades sociais.

Depois de estabelecer que já existia um movimento fotográfico que refletia sobre a autorreferencialidade da fotografia, a Fotografia Concreta, foram realizadas experiências de maneira a desafiar as tensões e os limites deste mesmo movimento, utilizando métodos analógicos e digitais.

A grande tensão que surge com a Fotografia Concreta é a sua distinção da Fotografia Abstrata, pois os seus resultados finais podem ser muito parecidos. No entanto, ao longo deste projeto, tem-se vindo a concluir que os conceitos Concreto e Abstrato são bastante distintos tanto a nível teórico, como a nível prático. Embora os resultados possam, por vezes, ser bastante idênticos, o processo criativo tem diferenças importantes. Enquanto o Abstrato utiliza a desconstrução de algo como meio de reflexão, o Concreto procura imagens autorreferenciais, utilizando os princípios mais básicos do meio em causa, sendo que na pintura esses princípios são a tinta, enquadramento, formas geométricas, e na fotografia são a luz, os químicos, a cor, e a superfície fotossensível.

Embora o conceito de Concreto seja bastante conhecido na pintura, este aparenta não ser muito conhecido no mundo da fotografia, pois ao longo do trabalho de pesquisa, este era poucas vezes referido em livros de história e teoria da fotografia. Mesmo que este seja pouco conhecido, por vezes verifica-se que este simplesmente não é aceite. Tal como já foi referido anteriormente, há aqueles que, mesmo tendo conhecimento do conceito de Concreto, defendem que a Fotografia Concreta não é um estilo fotográfico independente, mas sim uma subdivisão da Fotografia Abstrata.

Hoje, aceite como forma de arte, a fotografia ainda tem algum espaço para desenvolvimento no que toca à compreensão das suas possibilidades como uma forma de arte criativa independente. Isto é, uma forma de arte que consiga criar imagens que reflitam apenas sobre si mesmas. No projeto de mestrado *Sensorium*, realizado por Débora Rodrigues em 2012 na universidade IADE, fala-se das ligações automáticas que o cérebro humano faz quando vê uma imagem, e estas ligações são sempre inevitáveis. Mesmo que uma imagem seja concreta, mesmo que uma imagem tenha conseguido o seu objetivo de capturar apenas a luz, o ser humano vai conseguir estabelecer alguma relação com algo que faça parte da sua realidade. No entanto, mesmo que este seja o caso, a imagem apresenta apenas a captura da

luz. As imagens deste projeto não deixam de ser concretas porque o espectador vê nelas algo para além da luz. Ou seja, o nosso cérebro, ao receber a informação capturada pelos nossos olhos, pode-se recordar das mais variadas situações, dos mais variados objetos, no entanto, aquilo que os nossos olhos viram objetivamente foi uma fotografia da luz.

Assumindo que é necessário utilizar objetos auxiliares na criação de fotografias concretas através de uma câmara, é necessário então perceber muito bem a diferença entre o Abstrato e o Concreto. Se fotografarmos luz com o auxílio de um objeto, e este mesmo objeto estiver presente no resultado final, a imagem é abstrata, pois verifica-se a desconstrução do objeto. No entanto, se não for possível observar nenhum traço do objeto, não existe uma abstração, pois na imagem não existe nada “abstraido”, ou seja, resultante do processo de abstração. Considerando que o objeto está a ser utilizado mas não representado, é possível então concluir que se pode criar fotografias concretas através da utilização de uma câmara.

Neste projeto também se reflete sobre o corpo da imagem. As técnicas analógicas marcam permanentemente uma superfície fotossensível com a luz, o digital regista a luz utilizando uma superfície fotossensível reutilizável. O objeto final de cada imagem analógica é a superfície onde a luz foi registada a primeira vez. Um negativo é um objeto final, e se este for ampliado, esta ampliação não é identificada como uma fotografia concreta segundo o que este projeto defende. O digital pode ser visto como um limite para a Fotografia Concreta, pois esta não apresenta um objeto físico como suporte final da imagem. A superfície que registou a luz não ficou marcada. A luz foi registada e traduzida para informação computacional que é apenas lida através de meios tecnológicos como por exemplo um computador e um ecrã. O objeto original aqui é a informação em si. Esta informação é o que indica todos os aspectos visuais da imagem que se vê no ecrã. Esta informação pode ser copiada várias vezes sem nunca modificar o original, sendo mesmo impossível modificar o original. A fotografia é uma imagem sem corpo, no entanto esta não deve ser excluída da Fotografia Concreta, pois esta não só reflete sobre um aspeto da fotografia importante, o corpo, como regista a luz. O objeto final pode não ser o mesmo, no entanto o registo permanece o mesmo, um registo de luz.

A edição ou manipulação de uma imagem também deve ser refletida na Fotografia Concreta. Embora seja prática comum tratar uma imagem, melhorando o balanço de brancos, o contraste, a definição, etc., esta prática, segundo o estudo deste projeto, não deve ser considerada uma forma de Fotografia Concreta. A edição ou manipulação de uma imagem analógica significa a alteração permanente de uma imagem original, e por sua vez a alteração do registo de luz. Uma imagem analógica é exposta, revelada e fixada, e uma vez que este processo seja acabado, a imagem é final. Qualquer característica visual criada através de

edição ou manipulação posterior à exposição e revelação não é obtida através do registo da luz. É verdade que este projeto pode defender uma forma de Fotografia Concreta um pouco extrema, no entanto, o registo da luz e a sua fixação é o que cria uma imagem autorreferencial.

Este projeto não apresenta imagens analógicas manipuladas posteriormente à fixação de luz, no entanto apresenta imagens digitais manipuladas em pós-produção. A razão para isto é o conceito de imagem digital. A imagem digital é informação, e é necessário saber se esta informação pode ser vista da mesma maneira que uma imagem física. O digital não edita uma imagem, mas sim informação. Embora os programas de edição de imagem digital nos permitam realizar edições visualmente, por trás de cada ação está informação computacional a ser editada. No entanto rapidamente se chegou à conclusão que, tal como numa imagem analógica, o digital modifica a informação do registo da luz.

Talvez seja um pouco contraditório defender que o objeto final de uma imagem concreta seja a superfície onde a luz foi registada pela primeira vez e defender que é possível criar uma imagem concreta através de uma câmara digital. O sensor, a superfície que interage com a luz, não é o objeto final, no entanto este regista a luz no ficheiro final. Talvez este ficheiro não deva ser aceite pois não é físico, talvez este ficheiro não deva ser aceite pois este não é a superfície que registou a luz. No entanto este ficheiro continua a ser um registo de luz. Uma imagem física marcada pela luz contém o registo da luz, um ficheiro *RAW* é uma descrição do registo da luz.

Assumindo que qualquer técnica analógica ou digital possa ser utilizada para a captura da luz e para a criação de uma fotografia concreta, este projeto defende que apenas as imagens originais devem ser definidas como concretas. Por outras palavras, este projeto defende que qualquer reprodução, manipulação ou edição deve ser excluída da Fotografia Concreta.

Este projeto não criou o conceito de Concreto, no entanto, utilizou este mesmo conceito e explorou a imagem autorreferencial, contendo apenas mais uma forma de interpretar a Fotografia Concreta. Tal como foi referido em capítulos anteriores, o conceito de Fotografia Concreta não só não é mundialmente aceite ou reconhecível, como também é interpretado de várias maneiras. Alguns defendem que o Concreto é uma subdivisão do Abstrato, outros que o Concreto é independente. Este projeto apenas pretende acrescentar ou reforçar uma interpretação da Fotografia Concreta.

Referências Bibliográficas

- Barbosa, A. M. L. N. M. (2013). *Error*. (Tese de mestrado). Lisboa: IADE.
- Barthes, R. (1981). *A Câmara Clara* (M. Torres, Trans.). Lisboa: Edições 70.
- Doty, R. (1960). *Photo Secession: Stiglitz and the Fine-Art Movement in Photography*. Nova Iorque: Dover Publications.
- Eichler, D. (2015). *Wolfgang Tillmans: Abstract Pictures*: Hatje Cantz.
- Freeman, M. (1984). *The photographer's studio manual*. Nova Iorque: Amphoto.
- Hannavy, J. (2008). *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. In J. Hannavy (Ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* (Vol. Volume 1). Nova Iorque: Routledge.
- Hartmann, S., & Weaver, J. C. (1991). *Sadakichi Hartmann: Critical Modernist: Collected Art Writtings*. Berkeley: University of California Press.
- Hedgecoe, J. (1991). *Manual do laboratório fotográfico* (M. B. Nogueira, Trans.). Lisboa: Dinalivro.
- Hubertus von Amelunxen, S. I., Florian Rötzer, Alexis Cassel, Nikolaus Schneider, Pauline Cumbers, Harold Vits & bureau fur gestaltung (Firma de design) (Ed.). (1996). *Potography After Photography* G+B Arts.
- Jäger, G., Krauss, R. H., & Reese, B. (2005). *Concrete Photography. Konkrete Fotografie*. Alemanha: Kerber Verlag.
- Koetzle, H.-M. (2011). *Photographes A-Z*. Colónia: Taschen.
- Langford, M. (1979). *Fotografia Básica* (M. B. Nogueira, Trans.). Lisboa: Dinalivro.
- Langford, M., & Bilissi, E. (2011). *Langford's Advanced Photography* (8 ed.). Oxford: Focal Press.
- Marien, M. W. (2002). *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Mora, G. (1991). *A América Furtivamente* (T. Siza, Trans.). Porto: Edições Afrontamento.
- Newhall, B. (1988). *The History of Photography*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art.
- Newhall, N. (1989). *From Adams to Stieglitz: Pioneers of Modern Photography*. Nova Iorque: Aperture.
- Nash, J. M. (1976). *O Cubismo, o Futurismo, e o Construtivismo* (M. d. Seabra, Trans.). Barcelona: Labor do Brasil.

Parr, M., & Badger, G. (2006). *The Photobook: A History* (Vol. Volume 2). Londres: New York: Phaidon Press.

Roberts, P. G. (2014). *Alvin Langdon Coburn*. Madrid: Fundación Mapfre.

Rodrigues, D. C. C. (2012). *Sensorium*. (Mestrado), IADE, Lisboa.

Saitta, L., & Zucker, J.-D. (2013). *Abstraction in Artificial Intelligence and Complex Systems*. Nova Iorque: Springer.

Scruton, R. (2008). *Photography and Representation* (1983). In A. Neil & A. Ridley (Eds.), *Arguing About Art*. Londres e Nova Iorque: Routledge.

Smith, S. (1984). *Queensland Pictorialist Photography* (pp. 32): Queensland Art Gallery.

Sproccati, S. (2014). *Guia de história da arte* (M. J. V. d. Figueiredo, Trans.). Barcarena: Presença.

Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (Vol. Volume 3). Grã Bretanha: Routledge.

Warren, L. (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (Vol. Volume 1). Grã Bretanha: Routledge.

Weaver, M. (1986). *Alvin Langdon Coburn: Symbolist Photographer*. Nova Iorque: Aperture.

Webgrafia

About Vivian Maier. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://www.vivianmaier.com/about-vivian-maier/>

x

Alvin Langdon Coburn. (2018). Consultado a 18/07/03, 2018, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/83725>

arte. (2018). Consultado a 24/08/2018, 2018, disponível em <https://www.priberam.pt/dlpo/arte>

Babbit, A. Movement Disorder. Consultado a 13/07/2018, 2018, disponível em http://abproductions.com/movement_disorder/movement_disorder_ss.html

Binns, C. (2013). Why Does Outer Space Look Black? Consultado a 11/10/2018, 2018, disponível em <https://www.livescience.com/32419-why-does-outer-space-look-black.html>

Cordier, P. Definition. Consultado a 17/09/2018, 2018, disponível em <http://pierreCORDIER.com/15.html>

Edwards, J. (2014). Planet Selfie: We're Now Posting a Staggering 1.8 Billion Photos Every Day. Consultado a 30/08/2018, 2018, disponível em <https://www.businessinsider.com/were-now-posting-a-staggering-18-billion-photos-to-social-media-every-day-2014-5>

Figueiredo, F. (2000). *Nacionalismo e pictorialismo na fotografia portuguesa na 1ª metade do século XX - o caso exemplar de Domingos Alvão*. (Mestrado), Universidade nova de Lisboa. disponível em http://www.academia.edu/12769866/FIGUEIREDO_Filipe_2000_Nacionalismo_e_pictorialismo_na_fotografia_portuguesa_na_1a_metade_do_s%C3%A9culo_XX_-_o_caso_exemplar_de_Domingos_Alv%C3%A3o_Disserta%C3%A7%C3%A3o_de_Mestrado_em_Hist%C3%B3ria_da_Arte_Universidade_Nova_de_Lisboa

Gasiorowski-Denis, E. (2012). *Adobe Extensible Metadata Platform (XMP) becomes an ISO standard*. Consultado a 20/08/2018, 2018, disponível em <https://www.iso.org/news/2012/03/Ref1525.html>

Henri Cartier-Bresson. (2018). Consultado a 28/08/2018, disponível em <http://www.henricartierbresson.org/en/hcb/>

Laurent, O. (2016). *Steve McCurry: I'm a Visual Storyteller Not a Photojournalist*. Consultado a 30/07/2018, 2018, disponível em <http://time.com/4351725/steve-mccurry-not-photojournalist/>

Leica. (2018). Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <http://us.leica-camera.com/>

Maia, A. M. (2018). *José Alves desenterrou as raízes pagãs da cultura nortenha*. Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <https://www.publico.pt/2018/07/08/p3/noticia/jose-alves-desenterrou-as-raizes-pagas-da-cultura-nortenha-1837000>

Man Ray (Emmanuel Radnitzky). (1999). Consultado a 13/07/2018, 2018, disponível em <https://www.moma.org/collection/works/46405>

Photographic Paper FAQ's. (2017). Consultado a 20/09/2018, 2018, disponível em https://www.ilfordphoto.com/faqs/photographic-paper-faqs/?__store=ilford_brochure

rhythmograms. (2018, 19/09/2018). Consultado a 19/09/2018, 2018, disponível em https://www.heidersberger.de/pages/heinrich_heidersberger/rhythmogramme/english.html

Wetering, E. v. d. (2018, 11/07/2018). *Rembrandt van Rijn*. Consultado a 28/08/2018, 2018, disponível em <https://www.britannica.com/biography/Rembrandt-van-Rijn>