

O Fotograma Como Linguagem na Arte Contemporânea

Orientando: João Marcos de Souza Moreira

Orientadora: Profa. Tássia Caroline Zanini

RESUMO: Este estudo buscou analisar o fotograma enquanto técnica e linguagem fotográfica - a partir de seu surgimento e utilização por diversos artistas, sobretudo a partir de Christian Schad, Man Ray e Laszlo Moholy-Nagy -, e seu crescente emprego em trabalhos de arte contemporânea nas últimas décadas. Partindo desse contexto, buscou-se também compreender os mecanismos que levaram à ascensão da fotografia como linguagem artística, e como os processos fotográficos históricos, em conjunto com os movimentos de vanguarda na história da arte, têm influenciado a construção da imagem fotográfica artística contemporânea. Esse percurso é construído com base em autores como Arlindo Machado, Juliet Hacking, André Rouillé e Charlotte Cotton, tangenciando os fatores que influenciaram a invenção e a evolução das técnicas e linguagens fotográficas; o campo da fotografia enquanto arte (a partir do movimento pictorialista e da foto secessão) e a expressão do fotograma nas vanguardas artísticas. Ao final, são apresentados e discutidos trabalhos contemporâneos (inclusive brasileiros) que destacam o uso da técnica, como os de Susan Derges, Kunié Sugiura, Eliana Bordin e Letícia Ramos.

Palavras-Chave: Fotografia. Fotograma. Arte contemporânea.

ABSTRACT: This study sought to analyze the photogram as a photographic technique and language - from its emergence and use by several artists, especially from Christian Schad, Man Ray and Laszlo Moholy-Nagy -, and its growing use in contemporary art works in the last decades. Starting from this context, we also sought to understand the mechanisms that led to the rise of photography as an artistic language, and how the historical photographic processes, together with the avant-garde movements in art history, have influenced the construction of the contemporary artistic photographic image. This path is built based on authors such as Arlindo Machado, Juliet Hacking,

André Rouillé and Charlotte Cotton, touching on the factors that influenced the invention and the evolution of photographic techniques and languages; the field of photography as art (from the pictorialist movement and photo-secession) and the expression of the photogram in the artistic vanguards. At the end, contemporary works (including Brazilian ones) that stand out the use of the technique are presented and discussed, such as those by Susan Derges, Kunié Sugiura, Eliana Bordin and Leticia Ramos.

KEYWORDS: Photography. Photogram. Contemporary Art.

INTRODUÇÃO: O FOTOGRAMA - TÉCNICA E LINGUAGENS

A invenção da fotografia representa o cruzamento de duas descobertas distintas no tempo e no espaço. De um lado, a fotografia se baseia no fenômeno da câmara obscura - caixas pretas inteiramente lacradas que deixavam vazar luz apenas por um pequeno orifício, projetando uma imagem invertida da cena externa no lado oposto; processo semelhante ao das câmeras artesanais (*pinhole*) -, e, do outro lado, na descoberta da sensibilidade à luz de algumas substâncias, como o betume da Judéia ou compostos de prata, nos séculos XVIII e XIX. Esses processos ópticos e químicos foram decisivos na invenção da fotografia, e revelam que a fixação fotoquímica dos sinais de luz é apenas uma das técnicas constitutivas da fotografia (MACHADO, 2015, p.36-38).

Nesse contexto, podemos definir o fotograma como um processo fotográfico que não exige máquina ou qualquer recurso mecânico, sendo baseado na química fotossensível e no seu potencial de gravar imagens sobre superfícies diversas quando expostas à luz solar (MONFORTE, 1997). Os pioneiros dessa técnica foram William Henry Fox Talbot, Joseph Nicéphore Niépce e Thomas Wedgwood, e sua prática serviu como meio para o desenvolvimento de seus métodos fotográficos, tendo sido importante para a história da fotografia e para alguns movimentos de vanguarda na virada do século XX, com artistas como Man Ray e László Moholy-Nagy. A técnica recebeu diversos nomes, a partir de seus autores: “perfis agenciados pela luz” (Wedgwood), “desenhos fotogênicos” (Fox Talbot), “heliografia” (Nicéphore Niépce) e “rayograma” (Man Ray).

Segundo Juliet Hacking (2012, p.9), essas imagens eram pensadas como demonstrações do que aquele novo meio de expressão era capaz de fazer; outras eram inicialmente documentos, registros ou ilustrações, e somente no futuro seriam vistas como obras de arte. Alguns desses fotogramas eram produzidos com fins inicialmente científicos, como os registros botânicos realizados pela fotógrafa Anna Atkins (1799-1871), publicados em *Photographs of British Algæ: Cyanotype Impressions* (1843-53) - com fotogramas estáveis e altamente detalhados em cianotipia -, ou a abordagem de Talbot ao retratar vários assuntos científicos e políticos de sua época, como o desenho fotogênico *Bryonia dioica - a norça branca* (1839).

A partir da segunda metade do século XX, seu emprego se volta sobretudo à experimentação e criação artística, como nos trabalhos de Antonio Saggese (1950), na obra *Fotograma* (1971) - que produziu imagens nas quais rolava sobre um papel fotografico uma garrafa de refrigerante, ao mesmo tempo que o expunha à luz -, e de Jerry N. Uelsmann (1934), que criava fotomontagens a partir da sobreposição de elementos, como em *Conjecture of a time* (1964), obra em que utilizou uma pequena folha de alface combinada a uma imagem negativa de uma mulher.

Segundo André Rouillé (2009, p.236), a arte fotográfica pode surgir como um espaço de liberdade e como um meio de escapar às imposições estéticas de um ofício submetido às leis restritas do documento e da mercadoria (a rapidez, a leveza, a uniformidade, a série). Para ele, a arte dos fotógrafos inscreveu-se em um longo processo de autonomização da fotografia diante dos valores práticos ou comerciais; processo esse que desemboca na invenção simultânea do olhar puro e da fotografia pura.

STATUS DE ARTE: DO PICTORIALISMO À FOTO SECESSÃO O

Pictorialismo surge como um movimento de vanguarda que aplica os princípios das belas artes à fotografia, de meados da década de 1880 até 1910 (Roberts in HACKING, 2012, p.160). A fotografia pictorialista tem sua perspectiva teórica delineada pelo livro *Pictorial Effect in Photography* (1869), no qual Henry Peach Robinson (1830-1901) estabelece algumas das bases de representação pictorialista: uma mistura de arte, natureza, autenticidade,

beleza e uma boa quantidade de artifícios de estúdio eram, segundo o autor, os pressupostos para se alcançar um efeito pictórico aceitável. Para ele, o fotógrafo também tinha o poder de intervenção no negativo e na impressão para criar uma arte superior, podendo aprimorar a arte e a natureza - tudo era permitido na busca pela beleza.

Segundo Pamela Glasson Roberts (in HACKING, 2012, p.161), por toda a Europa, os artistas começaram a romper com os padrões estabelecidos, criando grupos independentes. Eles realizavam exposições ou salões anuais e lançavam periódicos influentes. Essa rebelião contra os dogmas da maioria das sociedades de fotografia resultou em uma série de secessões por parte desses fotógrafos artistas, incluindo Robinson, Frank Meadow Sutcliffe, Alfred Stieglitz, Fred Holland Day, Heinrich Kuhn, Clarice H. White e Edward Steichen (SMITH, 2018, p.158).

As secessões tinham como propósito romper com a ideia de que a fotografia era somente um meio de documentar a realidade, e não uma forma de expressão artística. Segundo Roberts (in HACKING, 2012, p.163),

seus membros acreditavam que a fotografia estava se tornando um processo mecânico objetivo, em vez de uma criação subjetiva e estética, de modo que começaram a utilizar técnicas de manipulação cada vez mais elaboradas. Processos complicados, demorados e meticulosos envolvendo platina, goma, bicromato, carvão, fotogravura, bromóleo e impressão à base de óleo pigmentado foram introduzidos, fazendo com que o produto final - a fotografia - se assemelhasse a uma litografia, uma gravura ou um desenho em pastel ou carvão.

Alfred Stieglitz (1864-1946) foi um fotógrafo norte-americano e um dos principais promotores da fotografia artística. Lidera, a partir de 1902, o movimento que ficou conhecido como Fotos Secessão, dentro dos moldes europeus, com base em um grupo de fotógrafos americanos europeístas, de início circulante principalmente por Nova York. Stieglitz foi influenciado pela nova fotografia pictorialista europeia e pelo avanço do artista-fotógrafo. Os fotossencistas acreditavam que o significado da fotografia não estava em sua realidade objetiva, mas na visão subjetiva do fotógrafo. Roberts relata que, para

Stieglitz, a fotografia era uma entidade autônoma: em vez de tentar imitar a arte do passado, a fotografia deveria simplesmente ser a forma principal de arte do século XX e além (ROBERTS, 2012, p.176).

A autora acrescenta que, em *Supplement to Camera Work* (1903), Stieglitz escreveu que o objetivo da Foto Secessão era desenvolver a fotografia conforme aplicada à expressão pictorialista, reunir os americanos praticantes ou interessados na arte e promover de tempos em tempos, em diferentes lugares, exposições não necessariamente limitadas às produções da foto secessão ou às obras americanas. Hacking pontua que a revista *Camera Work* (1903-17) exibiu sobretudo obras de membros da Foto Secessão de 1902 a 1907, entremeadas por obras de arte, ensaios, poemas e artigos técnicos (in HACKING, 2012, p.177-178).

Assim, a produção desenvolvida pela vanguarda norte-americana serviu para o desenvolvimento da imagem fotográfica, principalmente em relação às novas possibilidades de representação. Essas formas de representação abriram caminho para outras experiências com a fotografia, dentre elas a redescoberta da técnica do fotograma (ANDRADE, 2014, p.43).

Na Europa, a Primeira Guerra Mundial teve um impacto profundo na produção artística. Os artistas, insatisfeitos, buscavam desenvolver métodos de expressão pictórica que pudessem exprimir a crise de fé nos valores tradicionais causada pelo conflito. As primeiras fotografias não figurativas, que invocavam o tempo, o espaço e outros conceitos abstratos, foram realizadas durante a guerra, e esse espírito de inovação radical inspirou a produção artística de vanguarda. Assim, a fotografia foi utilizada como crítica social pelos dadaístas alemães; pelos construtivistas da União Soviética (para forjar novos estilos pictóricos para uma nova sociedade); por surrealistas como Man Ray (1890-1976), em Paris, em seus chistes visuais e suas explorações do subconsciente; e por modernistas de todo o mundo, para celebrar novas formas de arte e design (HACKING, 2012, p. 13).

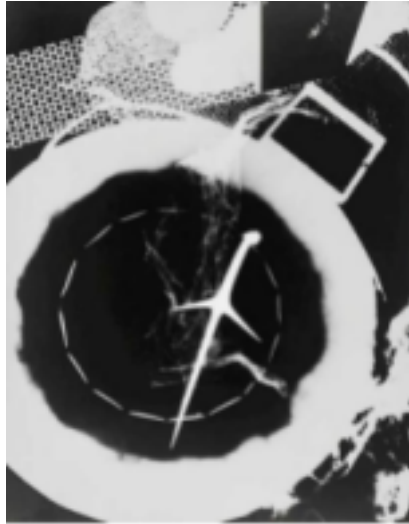
O FOTOGRAMA NAS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Para Ian Hayden Smith (2018, p.22), as mudanças que ocorreram na virada do século XX serviram para a reavaliação da arte e de seu papel na sociedade. A fotografia começou a compartilhar certas lógicas e tendências presentes nos movimentos de vanguarda, ao mesmo tempo em que as vanguardas passaram

a se apropriar da lógica interna e das descobertas da fotografia, numa relação dialética (ANDRADE, 2014, p.42). Os fotógrafos se afastaram do realismo em direção à arte abstrata no final do século, e retornaram à fotografia para explorar as formas por meio da abstração. Os fotogramas eram uma forma radical de expressão e prática artística, quanto à colagem, montagem ou *assemblage*. Christian Schad (1894-1982) foi um dos primeiros artistas a explorar as formas a partir do fotograma, abrindo caminho para o trabalho de Man Ray e Moholy-Nagy (1895-1946) (SMITH, p. 201).

Segundo Andrade (2014, p.46), o fotograma conjuga vários fatores que interessavam aos dadaístas: é uma técnica que subverte o uso habitual dos meios fotográficos, permitindo novas possibilidades semânticas; que trabalha com a aleatoriedade, pois qualquer material pode ser impressionado na superfície sensível; e que amplia a tradicional concepção do que seria ou não artístico, questionamento bem pertinente ao movimento. Para Fabian Knierim (in HACKING, 2012, p.192), a fotografia ofereceu aos dadaístas um meio de integrar o trivial e o cotidiano à prática artística, e assim derrubar as fronteiras entre esses dois domínios. Além disso, ela gozava de um certo status de “pureza”, na medida em que ainda não havia sido corrompida pela tradição artística.

Christian Schad (1894-1982) começou fazendo experiências com papel fotográfico, cobrindo-o com objetos comuns, muitas vezes encontrados nas ruas, para depois expor o arranjo à luz solar direta. Trabalhou com papel de impressão, que, em virtude de sua reação lenta à luz, permitia reagrupar os objetos durante a exposição.



Christian Schad, 11 works:
Hommage à Dada, 1976



Christian Schad, *Schadographie*
24b, 1960

Outro nome importante no movimento dadaísta que utilizou o fotograma como técnica artística foi o fotógrafo norte-americano Man Ray (1890-1976).

O artista - usando folhas, flores e fitas -, em um estilo esporadicamente dadaísta, chamou-os de “rayografias”, e produziu uma série, de 1922 a 1928, utilizando objetos do cotidiano, como lentes de aumento, cigarro, bobinas de fio e lâminas de barbear (Roberts in HACKING, 2012, p.199). Durante a produção das obras, ele ia movendo os objetos, variando a iluminação e os tempos de exposição de cada um. Além de colocar objetos sobre a superfície sensível e expô-los à luz, ele também fotografou sua própria manipulação dos objetos, explorando as diferentes tonalidades possíveis provocadas pela mudança na posição dos mesmos em relação à fonte de luz (ANDRADE, 2014, p.47-48).

Segundo Andrade (2014, p.49), Man Ray foi um dos artistas que mais produziu fotogramas, além de experiências como solarização, dupla exposição e granulação, entre outras, ampliando as possibilidades do meio fotográfico e influenciando uma série de artistas contemporâneos com seu experimentalismo.



Man Ray, *Rayographie. Sans titre (main avec spirale)*, 1922



Man Ray, *Untitled Rayograph (Net and Shavings)*, 1924

Simultaneamente às produções e experimentações de Christian Schad e Man Ray, e desconhecendo tanto as “schadografias” quanto as “rayografias”, László Moholy Nagy fez experiências incessantes com fotogramas, de 1922 a 1946. Ele e sua esposa, Lucia Moholy-Nagy, descrevem como fizeram seus primeiros fotogramas - usando espelhos, lentes, líquido e vidro ou cristal cortados para refletir formas recortadas do papel - no artigo *Produktion-Reproduktion* (1922). Além disso, Moholy-Nagy testou óleo esguichando no revelador e prensado entre as lâminas de vidro durante a exposição em papel sensível à luz (Roberts in HACKING, 2012, p.199).

Martón Orosz (in ARNHOLD, 2018) relata ainda que esses artistas não se interessaram apenas pelas qualidades estéticas desse novo tipo de expressão visual, mas também por sua concepção conceitual e teórica, investigando seus aspectos filosóficos e sua capacidade de aprimorar a percepção e interpretação visual. Andrade (2014, p.61) aponta que o trabalho de Moholy-Nagy refletia uma preocupação com a fotografia como uma parte da nova forma de percepção, questão amplamente discutida em seu livro *Painting, Photography, Film* (1969). Sua ideia principal é que devemos considerar a fotografia, não menos do que a pintura, como um instrumento ideal de expressão visual”.



László Moholy-Nagy, *Photogram (toned)*, 1939



László Moholy-Nagy, *Photogram*, 1939-1940

Andrade também relata em sua pesquisa que, no Brasil, a abertura de museus de arte e galerias criou condições para a experimentação concreta nos anos 50, com o anúncio das novas tendências não-figurativas. A autora cita (em concordância com Paulo Herkenhoff) como importantes nomes na fotografia moderna brasileira os fotógrafos Ademar Manarini, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Segundo Andrade, os artistas citados por Herkenhoff foram os principais produtores de fotogramas nesse período, tendo como principal polo de investigação o Foto-Cine Clube Bandeirantes, que ficou conhecido como “Escola Paulista”. Neste local, reuniam-se vários fotógrafos que buscavam ampliar as possibilidades do meio fotográfico, realizando pesquisas em torno da abstração na fotografia (2014, p. 67-68).



Ademar Manarini, *Sem título (Fotograma / Geometrismo)*,
c.1950-1955

Para Andrade (2014, p.71-72), as pesquisas com fotogramas realizadas pelos três artistas tinham preocupações formais características dos fotogramas construtivos europeus, principalmente os realizados por Moholy-Nagy, buscando a abstração pelo jogo das formas e luzes sobre a superfície sensível. Além disso, a autora destaca que o processo inaugurado por eles ampliou o sentido do ato fotográfico, que passou a não ficar limitado a um aparelho, aliando-se a outros processos e técnicas, mudando assim a compreensão dos limites e das possibilidades da fotografia e da arte em si.

PRODUÇÕES CONTEMPORÂNEAS

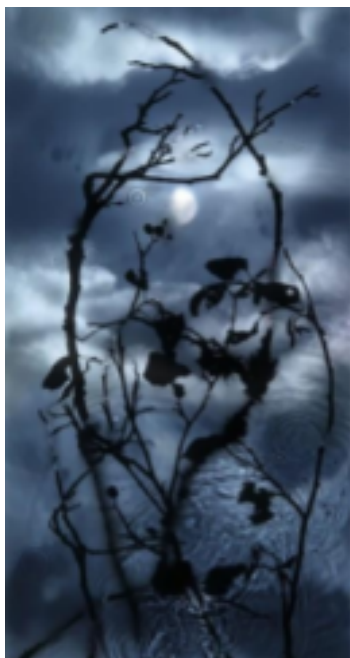
Na arte contemporânea, a fotografia assume também papel de matéria na produção artística, destacando-se enquanto ferramenta, trabalho e experimento - aspectos que, em conjunto, combinam-se em um processo perpétuo; técnica e esteticamente inseparáveis. Segundo Rouillé (2009, p.339), do instrumento ao material, os artistas livram a fotografia das sujeições e das coerções da transparência documental; ou, ainda, adotam essa transparência como uma característica artisticamente pertinente; ou, por fim, a questionam.

Charlotte Cotton (2010, p.206) acredita que os processos fotográficos do final das décadas de 1830-40 foram retomados recentemente como uma estratégia para retornar à primitiva alquimia da fotografia em sua capacidade de registrar coisas vivas. Para a autora, utilizando somente o elemento químico da fotografia, sem o equipamento óptico de uma câmera, o fotograma é uma

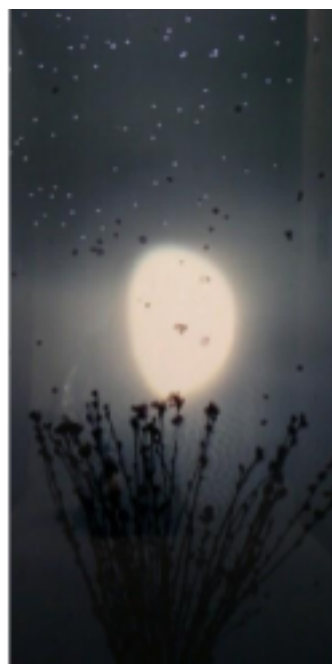
maneira visceralmente imediata de fazer uma representação que escapa à lógica da percepção humana.

Andrade (2014, p.74-75) relata que o fotograma voltou a ser utilizado contemporaneamente nesse contexto de experimentação das possibilidades do meio fotográfico, imbricado com outras técnicas e procedimentos. Segundo a pesquisadora, os artistas buscam assim ultrapassar as tradicionais convenções sobre a imagem fotográfica, sua aparência e forma de produção. O uso da fotografia sem câmera, câmeras *pinhole* e filtros rudimentares de luz continuam a explorar o potencial criativo dos materiais fotográficos e a própria definição de fotografia. A seguir, temos alguns exemplos desses trabalhos contemporâneos.

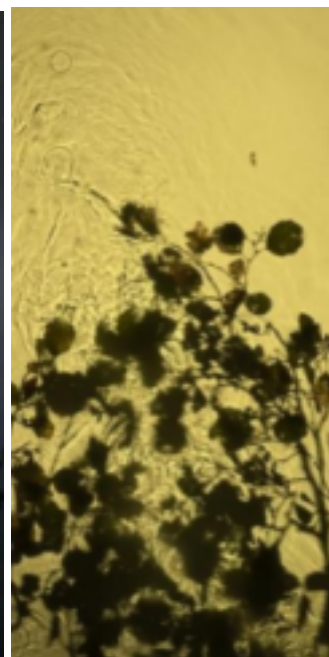
Susan Derges (1955) é uma fotógrafa britânica conhecida por sua criação experimental de fotos sem uma câmera tradicional. Usando a paisagem noturna como sua câmara escura improvisada, Derges submerge grandes folhas de papel fotográfico em rios, usando uma lanterna e a lua para criar a exposição. Seus fotogramas de plantas, organismos e água corrente são metaforicamente ricos, aludindo às conexões entre o homem e o mundo natural.



Susan Derges. *Alder Brook*
2, 2017



Susan Derges. *Half Moon - Blossom*, 2003

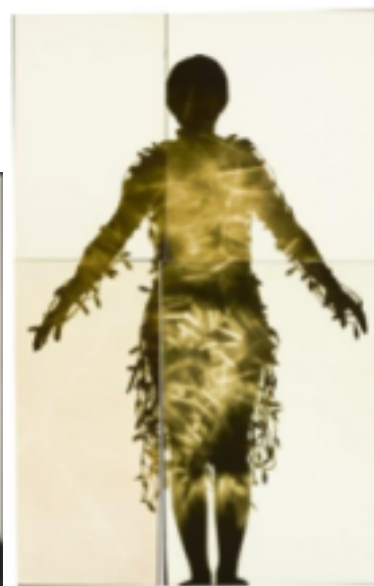


Susan Derges. *Gibbous Moon*, 2010

Outra artista que também utiliza o fotograma em seus trabalhos artísticos é a fotógrafa japonesa Kunié Sugiura (1942). Enquanto buscava conexões entre a fotografia e outras mídias, ela também se interessou pela materialidade da fotografia e pela maneira como essa materialidade pode ser abstrata. Suas obras buscam capturar a luz, o tempo, a transitoriedade da natureza e sua memória. O resultado é um trabalho quase contraditório, que potencializa as tensões entre o concreto e o abstrato, ao mesmo tempo em que se posiciona entre o improvisado e o construído. Os únicos elementos que a artista elege para a produção dos fotogramas são luz, papel fotográfico, plantas, animais e objetos do cotidiano, que servem para interceptar a fonte de luz, bem como os produtos químicos necessários para fixar as imagens. Nesse sentido, seus fotogramas são concebidos com uma abordagem minimalista no que se refere a materiais e técnicas.



Kunié Sugiura, *Kunié Sugiura Cp*, 2011



Kunié Sugiura, *After Electric Dress A Positive 4*, 2001-2002

Eliana Bordin (1973) é uma artista plástica brasileira que cria fotogramas manipulando objetos diretamente no papel fotográfico, para descobrir cores, transparências e formas impressas pela luz. Objetos translúcidos e opacos resultam em estampas surpreendentes em um processo aventureiro que a artista considera a essência da fotografia. Essas técnicas permitem a visualidade de sua estrutura interna, resultando em imagens ora coloridas ora preto e branco, nas quais há a presença de um objeto em contato com a

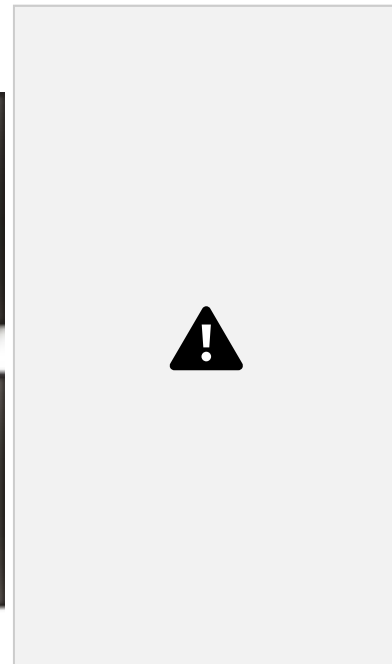
superfície fotossensível. A artista também emprega como objeto de exploração a própria estrutura do filme fotográfico (negativo), deixando-o transparecer a fim de também revelar ao espectador o próprio processo fotográfico. A artista relata que seu interesse na técnica se deve à ideia de que enquanto a fotografia registra apenas a superfície e a aparência externa dos objetos, o fotograma pode resultar em uma imagem composta pela forma do objeto combinada à luz, que expõe seu contorno e também a relação entre luz e sombra que ocorre em seu interior (se sua matéria for translúcida), já que a luz é filtrada pelo objeto antes de tocar no papel - o que amplia seu campo de experiências e usos do fazer fotográfico (BORDIN, 2008).



Letícia Ramos (1976) é uma artista e fotógrafa brasileira que trabalha com suportes da fotografia, cinema, vídeo e escultura. Seu foco de investigação artística é a criação de aparatos fotográficos próprios para a captação e reconstrução do movimento. Seus trabalhos partem de uma proposta de fotografia ou de cinema experimental para criar questões de ficção, principalmente usando maquetes e alguns tipos de construções e esculturas. Nas séries de fotogramas *Bichos* e *Céu*, esculturas criadas pela artista são projetadas sobre o papel sensível, formando fotografias que, com ausência de negativos, recusam seus duplos. No conjunto de *Light Photogram*, não há sequer objetos; a trajetória da luz sobre a gelatina de prata do papel é que desenha novos espaços.



Leticia Ramos. *Bichos*, 2017



Assim, concluímos que a fotografia não é apenas uma técnica que fixa uma imagem do “real”, mas um meio e suporte aberto a um grande leque de interpretações. Cotton (2010, p.10) afirma que trabalhos como esses aqui apresentados revigoram nossa compreensão de técnicas, culturas ou acontecimentos passados, assim como enriquecem nossa noção dos paralelos ou continuidades entre os modos histórico e contemporâneo de ver o mundo.

CONCLUSÕES

A motivação em eleger o fotograma como objeto de estudo se deu devido à versatilidade da técnica, que permite gerar imagens sem a necessidade de uma câmera fotográfica, e à observação de seu emprego crescente enquanto prática artística em trabalhos contemporâneos. Essa curiosidade determinou a necessidade de estudar seu processo de invenção e desenvolvimento ao longo da história da fotografia, para compreender os reflexos das descobertas de técnicas e processos alternativos na exploração das possíveis linguagens do fotograma, a partir das primeiras manifestações da imagem fotográfica.

Ao longo dessa investigação, esse estudo buscou também compreender a trajetória que propiciou à fotografia adentrar nos espaços de arte, e como esses espaços e os movimentos de vanguarda serviram para ampliar ainda mais as fronteiras de produção e discussão do fazer fotográfico. Para isso, buscou-se

analisar algumas fotografias produzidas por esses fotógrafos pioneiros, observando as escolhas dos objetos utilizados e a maneira como seus fotogramas eram produzidos.

Como destaca Andrade (2014, p.75), nas duas últimas décadas do século XX, muitos artistas retornaram ao fotograma como uma maneira de expandir as fronteiras da arte e da fotografia, e, talvez, pesquisar sobre a própria operação fotográfica. Esses artistas buscam uma expressão pessoal e autoral de produção fotográfica, além de experimentar processos de criação em que pudessem se desprender da necessidade do aparelho mecânico (a câmera). Para a autora,

os fotogramas vanguardistas procuraram ampliar as possibilidades da técnica com estudos de textura, volume e densidade, além de outros procedimentos de impressão combinados, aumentando sobremaneira seu potencial criativo. Na arte contemporânea, a prática fotocromática experimentou suportes coloridos e grandes formatos, saiu do quarto escuro, explorando possibilidades de registro de situações luminosas em variados momentos (ANDRADE, 2014, p.113).

Cotton (2010, p.221) afirma que hoje assistimos a um período de hibridização envolvendo a fotografia analógica tradicional e as técnicas digitais. Embora majoritariamente desde os anos 2000 a crescente seja a exploração da prática digital e das novas mídias eletrônicas, essa tendência também repercute, ao mesmo tempo, na necessidade de voltar às técnicas históricas e alternativas, como o fotograma, para também subverter a própria lógica digital e mecânica de reprodução fotográfica, a partir do retorno à exploração de processos experimentais.

Podemos concluir ainda que os trabalhos de Schad, Ray e Moholy-Nagy também serviram à construção de um pensamento fotográfico, que hoje sustenta sua discussão conceitual no campo da arte e da teoria da fotografia.

Essas experimentações abriram, assim, um vasto campo de estudo sobre a ampliação dos meios e linguagens fotográficas, e de questionamento das formas de representação do espaço, do tempo e da “realidade” visível. Esses processos experimentais, ao mesmo tempo em que subverteram o pensamento

fotográfico operante da época, nos auxiliam hoje a pensar nessa mesma lógica de subversão em outro cenário, ampliando nossa operação contemporânea no campo da fotografia artística, e seu sentido poético e filosófico.

A análise dos trabalhos recentes de Derges, Sugiura, Bordin e Ramos demonstrou que a arte contemporânea tem valorizado a materialidade fotográfica enquanto meio de expressão. Isso nos leva também a concluir que a prática com o fotograma pode ser realizada nos mais diversos suportes e formatos, com possibilidades de registro da luz a partir de diferentes poéticas. A retomada dessas práticas têm mostrado como, mesmo na era fotográfica numérica, os suportes sensíveis e os processos fotográficos tradicionais continuam sendo um campo aberto a possibilidades: resta ao artista querer explorá-lo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Claudia Maria Mauad de Sousa. **Peles fotográficas**: uma reflexão sobre a fotografia sem câmera. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação de mestrado. Universidade Federal Fluminense, 2014.

ARNHOLD, Hermann. **Bauhaus and America**: experiments in light and movement. Münster, Alemanha: LWL - Museum für Kunst und Kultur, 2018.

ATKINS, Anna. **Photographs of british algae**: cyanotype impressions. Londres: 1843-53.

BORDIN, Eliana. **About me**. Disponível em:
<http://cargocollective.com/eliana_bordin/About-me>. Acesso em: 31 ago. 2020.

CARTA MAIOR. **5 artistas na galeria**.

Disponível

em: <<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/5-artistas-na-galeria/12/5357>>. Acesso em: 31 ago. 2020.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MOHOLY-NAGY, László. **Painting, photograghy, film**. Londres: Lund Humphries, 1969.

MOHOLY-NAGY, László; MOHOLY-NAGY, Lucia. Produktion-Reproduktion. Leida, Países Baixos: **De Stijl**, 1922.

MONFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante**. São Paulo: Senac São Paulo, 1997.

OROSZ, Márton. Photograms by Laszlo Moholy-Nagy and György Kepes, In: **Bauhaus and America: experiments in light and movement**. Münster, Alemanha: LWL - Museum für Kunst und Kultur, 2018.

RAMOS, Letícia. **BIO**. Disponível em: <<http://leticiaramos.com.br/bio/>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

ROBINSON, Henry Peach. **Pictorial effect in photography: being hints on composition and chiaro-oscuro for photographers**. Londres: Piper & Carter, 1869.

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

SMITH, Ian Haydn. **Breve história da fotografia: um guia de bolso dos principais gêneros, obras, temas e técnicas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera work: a photographic quarterly**. Nova Iorque: 1903-17.

SUGIURA, Kunié. **Kunié Sugiura: little families; fixity of nature, 1992-2001**. Disponível em: <<https://www.takaishiigallery.com/en/archives/16813/>>. Acesso em: 27 ago. 2020.

