

Foto Experimentos

DANIELA BRESSAN

DANIELA BRESSAN

F o t o E x p e r i m e n t o s

Brasília
2015

Daniela Bressan

FotoExperimentos

Trabalho de conclusão do curso de
bacharelado em Artes Plásticas, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ruth Moreira de Sousa
Regiani

Brasília
2015

DANIELA BRESSAN

FotoExperimentos

Trabalho de conclusão do curso de
bacharelado em Artes Plásticas, do
Departamento de Artes Visuais do Instituto
de Artes da Universidade de Brasília.

Brasília, ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Ruth Moreira de Sousa Regiani
Orientadora

Prof^a. Andréa Campos de Sá
Examinadora

Prof. Eduardo Bentes Monteiro
Examinador

*A todos os amantes da
fotografia experimental.*

AGRADECIMENTOS

À minha família, por me amar incondicionalmente, em especial aos meus irmãos, por fazerem de mim uma pessoa mais sensível.

Aos professores que participaram do meu processo de formação, em especial à professora Ruth, por ter aberto as portas de um novo mundo da fotografia em minha vida e por ter me orientado e apoiado neste trabalho acadêmico.

Às minhas queridas Liz e Rafa, companheiras de vida.

Aos amigos de agora e sempre, perto ou longe.

Aos queridos amigos do ateliê, por toda a vivência e engrandecimento, em especial ao Pedro Barros, por ter diagramado este trabalho.

Ao meu companheiro, Thiago, por todo o seu amor, paciência, atenção, apoio e confiança, e à sua família, por me acolher como uma filha.

"The enemy of photography is the convention, the fixed rules of 'how to do'. The salvation of photography comes from the experiment."

(László Moholy-Nagy)

RESUMO

Este trabalho consiste em uma pesquisa artística acerca da fotografia experimental. A fotografia, hoje muito difundida nas novas abordagens e movimentos da Arte, ganhou espaço como ferramenta de expressão, em grande parte, graças às suas possibilidades experimentais e criativas. Portanto, além de um estudo conceitual e teórico, diversos experimentos envolvendo processos fotográficos históricos e técnicas alternativas foram realizados ao longo de cinco anos, durante a graduação do curso de Artes Plásticas da Universidade de Brasília. Estes experimentos estão descritos neste trabalho com o intuito de registrar os distintos resultados plásticos e estéticos obtidos com esta pesquisa e, também, a fim de servir como referência a todos os interessados na experimentação fotográfica.

Palavras-chave: fotografia experimental, fotografia alternativa, fotografia artística, processos fotográficos históricos.

ABSTRACT

This work consists of an artistic research about experimental photography. The photograph, now widespread in new art movements gained ground as an expression tool, largely thanks to its experimental and creative possibilities. So in addition to a conceptual and theoretical study, several experiments involving historical photographic processes and alternative techniques were conducted over five years, during the graduation course of Visual Arts at the University of Brasilia. These experiments are described in this paper in order to register the various plastic and aesthetic results of this research and also to serve as a reference for all those interested in photographic experimentation.

Keywords: experimental photography, alternative photography, artistic photography, historical photographic processes.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	17
INTRODUÇÃO	23
1. FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL	25
2.MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO	33
3. FOTOFRAGMENTAÇÕES	43
3.1 Fotomontagem	43
3.2 Fotoprismas	45
4. TRANSFERÊNCIAS	49
4.1 <i>Emulsion lift</i>	49
4.2 Transferência para película de cola	50
4.3 Transferência para tela	52
4.4 Transferência para folha de acetato	56
5. FILOTIPIA	59
6. CIANOTIPIA	63
6.1 Registro de plantas do Cerrado	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	81

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Aleksandr Ródchenko. *Levels*, 1929. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. Casa da Fotografia de Moscou, Moscou. | pág. 27

Disponível em: <http://artblart.com/2013/08/22/exhibition-alexander-rodchenko-revolution-in-photography-at-westlicht-gallery-vienna>. Acessado em junho de 2015.

Figura 2: El Lissitzky. *Tour Eiffel VI*, 1928. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 5,8 x 8,6 cm. Galeria Gmurzynska, Zurique. | pág. 27

Disponível em: educathyssen.org/fileadmin/plantilla/recursos/Secuencias/Guia_Vanguardias.pdf. Acessado em junho de 2015.

Figura 3: László Moholy-Nagy. *Fotograma*, 1922. Fotograma sobre papel de gelatina de prata. 37,2 x 27,3 cm. George Eastman House, Nova York. | pág. 28

Disponível em: http://www.geh.org/fm/Amico99/HTMLSRC2/moholy_sld00001.html. Acessado em junho de 2015.

Figura 4: Man Ray. *Rayograph*, 1926. Fotograma sobre papel de gelatina de prata. 26,7 x 21,5 cm. George Eastman House, Nova York. | pág. 28

Disponível em: http://www.geh.org/amico2000/htmlsrc/manray_sld00001.html. Acessado em junho de 2015.

Figura 5: Geraldo de Barros. *Fotoformas*, 1949-51. Série de fotografias sobre papel de gelatina de prata. 30 x 30 cm. | pág. 29

Disponível em: http://www.geraldodebarros.com/main/?page_id=714. Acessado em junho de 2015.

Figura 6: José Oiticica Filho. *Recriações*, 1958. Série de fotogramas sobre papel de gelatina de prata. Dimensões variadas. | pág. 29

Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/2.html>. Acessado em junho de 2015.

Figura 7: Cecil Beaton. *Nancy Cunard*, 1929. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 24 x 18,8 cm. National Portrait Gallery, Londres. | pág. 34

Disponível em: <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw71653/Nancy-Cunard>. Acessado em junho de 2015.

Figura 8: Man Ray. *Demain*, 1932. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 22,9 x 29,8 cm. | pág. 34

Disponível em: <http://www.mutualart.com/Artwork/DEMAIN--1932--PRINTED-1970/473F201C2DD64126#/69643A353737382C73656C65637465643A74727565>. Acessado em junho de 2015.

Figura 9: Maurice Tabard. *Double exposition*, 1930. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. | pág. 34

Disponível em: <https://michelkoven.wordpress.com/category/maurice-tabard/>. Acessado em junho de 2015.

Figura 10: Maurice Tabard. *L'arbre qui marche*, 1949. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. | pág. 34

Disponível em: <https://michelkoven.wordpress.com/category/maurice-tabard/>. Acessado em junho de 2015.

Figura 11: Philippe Halsman. *Multiple Exposure of Jean Cocteau*, 1949. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 9,5 x 11,4 cm | pág. 34

Disponível em: http://www.artnet.com/artists/philippe-halsman/jean-cocteau-multiple-exposure-WYBBqDuWc4UmV3VNm_JMSQ2. Acessado em junho de 2015.

Figura 12: Gjon Mili. *Multiple Exposure of Alicia Alonso*, 1944. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 24,8 x 34 cm. Contessa Gallery, Cleveland. | pág. 34

Disponível em: http://www.contessagallery.com/artist/Gjon_Mili/works/#!7007. Acessado em junho de 2015.

Figura 13: Eliot Elisofon. *Marcel Duchamp descends staircase*, 1952. Fotografia sobre papel de gelatina de prata. 33,5 x 26,8 cm. | pág. 34

Disponível em: <http://museums.fivecolleges.edu/detail.php?museum=all&t=objects&type=all&f=&s=Eliot+Elisofon&record=0>. Acessado em junho de 2015.

Figura 14: Duane Michals. *René Magritte in Bowler Hat*, 1965. Série de fotografias sobre papel de gelatina de prata. 16,8 x 25 cm cada. | pág. 34

Disponível em: <http://time.com/3780121/duane-michals-visits-mr-magritte/>. Acessado em junho de 2015.

Figura 15: Daniela Bressan. *Construtivismo brasileiro*, 2011. Série de fotografias em filme negativo colorido de médio formato digitalizado. 6 x 6 cm. | pág. 37

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/construtivismo-brasiliense>. Acessado em junho de 2015.

Figura 16: Daniela Bressan. *Brasília amarela*, 2011. Série de fotografias em filme cromo de médio formato digitalizado. 6 x 6 cm. | pág. 38

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/brasilia-amarela>. Acessado em junho de 2015.

Figura 17: Daniela Bressan. *Servizio Gondole*, 2011. Fotografia em filme negativo colorido de médio formato digitalizado. 6 x 6 cm. | pág. 40

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/medio-formato>. Acessado em junho de 2015.

Figura 18: Daniela Bressan. Sem título, 2011. Fotografia em filme cromo de médio formato digitalizado. 6 x 6 cm. | pág. 41

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/medio-formato>. Acessado em junho de 2015.

Figura 19: Daniela Bressan. *Passagem secreta para Giverny*, 2012. Fotografia em filme negativo colorido de médio formato digitalizado. 6 x 6 cm. | pág. 42

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/medio-formato>. Acessado em junho de 2015.

Figura 20: David Hockney. *Merced River, Yosemite Valley*, 1982. Colagem fotográfica. 132 x 154,9 cm. | pág. 43

Disponível em: http://www.hockneypictures.com/photos/photos_collages.php. Acessado em junho de 2015.

Figura 21: Daniela Bressan. *Esta cidade é de Deus*, 2012. Pôster lambe-lambe de montagem de fotografias sobre muro. 100 x 150 cm aproximadamente. | pág. 44

Figura 22: Daniela Bressan. *Ipê amarelo*, 2012. Pôster lambe-lambe de montagem de fotografias sobre muro. 80 x 150 cm aproximadamente. | pág. 44

Figura 23: Daniela Bressan. *Catedral*, 2012. Pôster lambe-lambe de montagem de fotografias sobre muro. 100 x 150 cm aproximadamente. | pág. 44

Figura 24: Francis Thompson. *N.Y., N.Y.*, 1957. Vídeo. 15'25". | pág. 46

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ztXuCv5-4D4>. Acessado em junho de 2015.

Figura 25: Daniela Bressan. *Fotoprismas*, 2012-14. Fotografias digitais. | pág. 47

Figura 26: Daniela Bressan. *Fotoprismas*, 2012-14. Fotografias digitais. | pág. 47

Figura 27: Daniela Bressan. *Cerrado aberto*, 2010. Emulsion lift de filme instantâneo sobre papel artesanal de bituca de cigarro. 8,5 x 12 cm. | pág. 50

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/polaroid>. Acessado em junho de 2015.

Figura 28: Daniela Bressan. *Trans(fer)lucidez a leveza das bolhas de sabão*, 2012. Transferência de imagem fotográfica para película de cola branca sobre painel luminoso. 60 x 94 cm. | pág. 51

Figura 29: Daniela Bressan. Sem título, 2012. Transferência de imagem fotográfica e aguada sobre telas. Políptico de 100 x 170 cm. | pág. 53

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/transferencia>. Acessado em junho de 2015.

Figura 30: Daniela Bressan. *Campo Mórfico*, 2013. Transferência de imagem fotográfica e aguada sobre telas. Políptico de 65 x 65 cm. | pág. 55

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/transferencia>. Acessado em junho de 2015.

Figura 31: Daniela Bressan. Sem título, 2013. Transferência de imagem fotográfica para folha de acetato sobre painel luminoso. 60 x 94 cm. | pág. 57

Figura 32: Daniela Bressan. *Natureza Morta*, 2014. Filotipia. Díptico de 50 x 50 cm cada. | pág. 61

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/filotipia>. Acessado em junho de 2015.

Figura 33: Anna Atkins. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843. Livro artesanal impresso em cianotipia. 26 x 20,3 cm. | pág. 63

Disponível em: <https://www.bl.uk/catalogues/photographyinbooks/record.asp?RecordID=3048>. Acessado em junho de 2015.

Figura 34: Catherine Jansen. *The Blue Room*, 1970. Instalação. Dimensões variadas. | pág. 64

Disponível em: <http://www.michenermuseum.org/bucksartists/artist.php?artist=402&image=1555>. Acessado em junho de 2015.

Figura 35: Tasha Lewis. *Long Horn Jumper e Falling Jaguar*, 2012. Escultura. Dimensões variadas. | pág. 64

Disponível em: <http://www.tashalewis.info/Sculpture.html>. Acessado em junho de 2015.

Figura 36: Daniela Bressan. Sem título, 2014. Cianótipo tonalizado com chá verde sobre papel. 15 x 21 cm. | pág. 66

Figura 37: Daniela Bressan. Sem título, 2015. Cianótipos tonalizados com peróxido de hidrogênio sobre papel. 20 x 20 cm cada. | pág. 67

Figura 38: Daniela Bressan. Sem título, 2014. Cianótipos sobre papel artesanal. 42 x 60 cm cada. | pág. 69

Disponível em: <http://cargocollective.com/danielabressan/cianotipos>. Acessado em junho de 2015.

Figura 39: Daniela Bressan. *Certos Cerrados*, 2015. Cianótipos sobre linho. Díptico de 80 x 80 cm. | pág. 71

Figura 40: Daniela Bressan. *Flora Cerratense*, 2015. Livro artesanal impresso em cianotipia. 16 x 16 cm. | págs. 73 a 77

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata-se de uma breve análise da minha trajetória de experimentação de técnicas fotográficas alternativas e históricas, que conheci e testei ao longo do curso de graduação em Artes Plásticas na Universidade de Brasília.

A fotografia experimental, tema teorizado no primeiro capítulo deste trabalho, busca romper com as convenções da fotografia – com as noções de imagem técnica e registro do real, com as regras de como fotografar e com a forma de distribuição das imagens em suportes tradicionais – através do experimentalismo.

A fotografia experimental é, de um modo geral, mais amplamente explorada nas Artes, devido a seus atributos estéticos e possibilidades poéticas, que distanciam o fazer fotográfico da ideia de registro e representação do real, e o aproximam do fazer artístico, cujo objetivo estético e conceitual ultrapassam a necessidade de reprodução da realidade, abrindo portas a novas e diversas formas de criar.

Ao longo dos últimos anos, venho realizando experimentações fotográficas com o objetivo de produzir resultados plásticos e estéticos diversos. Estes experimentos estão descritos neste trabalho e dividem-se em cinco categorias – múltipla exposição, fotofragmentações, transferências fotográficas, filotipia e cianotipia –, cada uma contemplada em um capítulo próprio.

Com o intuito de registrar esses experimentos – incluindo os materiais, métodos e procedimentos utilizados –, bem como teorizar poeticamente a respeito deles, decidi fazer este trabalho em um formato semelhante ao de um registro científico ou um diário de experimentos.

Deste modo, *FotoExperimentos* poderá também ser adotado como uma referência plástica e processual por todos os interessados em fotografia experimental e curiosos sobre suas possibilidades. E para este efeito, proponho um formato diferenciado a este livro, que parte da proposta artística de se fazer um registro poético das técnicas abordadas e dos trabalhos de arte com elas produzidos, apresentando-os, ao mesmo tempo, de forma estética e elusiva.

1. FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL

Durante muito tempo, desde sua invenção na primeira metade do século XIX, a fotografia foi considerada mais que a representação fiel do real, a fotografia era uma marca do próprio real. Alguns teóricos da fotografia – como os franceses Roland Barthes (1915-1980) e Philippe Dubois (1958-) – defendem inclusive a existência de uma relação física entre a coisa e a sua representação, o índice. Também em decorrência de sua natureza técnica e seu automatismo, que permitem a criação de uma imagem sem deixar as marcas da intervenção direta da mão do artista, a fotografia passou a funcionar como o verdadeiro contraponto daquilo que era considerado Arte. Como aponta a pensadora mexicana Laura González Flores (1962-):

A fotografia é inventada para satisfazer as crescentes necessidades de perfeição e reprodutibilidade das imagens. O primeiro fator – a perfeição na representação analógico-mimética da realidade – está ligado aos parâmetros filosóficos da Visão Objetiva, enquanto o segundo fator – a necessidade de automatismo e reprodutibilidade – está ligada à idiosincrasia da Revolução Industrial. (FLORES, 2011, p. 139)

Todavia, podemos entender que, apesar de sua tradição técnica, a fotografia possui qualidades plásticas, estéticas e expressivas que a integram ao mesmo espírito de investigação poética das Artes. “A fotografia não é um bastardo depositado pela ciência diante da porta da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica ocidental” (GALASSI apud ROUILLE, 2009, p. 289).

Para que fosse reconhecida uma filha da tradição pictórica, isto é, para que fosse considerada uma técnica artística, a fotografia precisaria se afastar de sua natureza automatista e se desvencilhar de sua característica essencialmente mimética. De acordo com os parâmetros até então vigentes, a Arte não poderia nem ser feita por uma máquina nem se ocupar em apenas documentar a realidade. Portanto, “resolver o debate da artisticidade da fotografia implicava, forçosamente, solucionar o problema de sua essência e exorcizar o peso de sua tecnologia” (FLORES, 2011, p. 141).

Com o intuito de defender a fotografia como um meio de expressão artística, surgiram duas correntes distintas, mas não opostas: a primeira faz uma análise da fotografia a partir da relação com seu referente, isto é, como um índice daquilo que foi fotografado; e a segunda faz da fotografia um meio expressivo de produção de uma realidade, e não uma mera reprodução.

O primeiro movimento a propor uma reflexão e uma teoria concreta acerca da artisticidade da fotografia foi o Pictorialismo, surgido no final do século XIX. A fim de aproximar a fotografia da pintura, os pictorialistas tinham grande preocupação com a composição da imagem fotográfica e, para isso, os elementos e o espaço eram cuidadosamente planejados e arranjados. Apesar da busca formal por resultados estéticos inerentes à pintura, os pictorialistas foram dos primeiros a romper a barreira entre a arte e a fotografia, afastando esta de seu caráter puramente mimético-documental.

No entanto, foi apenas com o surgimento dos movimentos de vanguarda do início do século XX, que a fotografia se desvincilhou do rigor técnico e dos parâmetros convencionais de representação realista, cedendo espaço ao experimentalismo e passando a ser vista como meio expressivo e de transformação ou recriação da realidade.

Os movimentos da vanguarda russa foram dos primeiros a utilizar a fotografia como forma de subversão do espaço real. Os suprematistas e construtivistas – dentre eles Ródchenko e El Lissitzky – experimentaram técnicas de fotomontagem e de fotografia aérea – com vistas tomadas do alto – e antiaérea – com vistas tomadas de baixo (figuras 1 e 2) .



Fig. 1: Aleksandr Ródchenko.
Levels, 1929.



Fig. 2: El Lissitzky.
Torre Eiffel VI, 1928.

Por volta de 1920, começaram a surgir diversos movimentos que defendiam a fotografia como um meio expressivo, dentre eles o Surrealismo, a Nova Visão (Neues Sehen) e a Nova Objetividade (Nova Fotografia). O Surrealismo, nascido na França, e a Nova Visão, nascida na Alemanha, utilizavam-se do experimentalismo e de técnicas como fotograma, fotocoloragem, solarização e múltipla exposição, a fim de subverter a realidade através da fotografia, alcançando muitas vezes a abstração – exemplos de artistas representantes destes movimentos são o americano Man Ray (1890-1976) e o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946) (figuras 3 e 4). Sobre a produção destes, Laura Flores comenta: “São precisamente os fotogramas de Moholy-Nagy, junto com os fotogramas de Man Ray, que introduzem a abstração na linguagem fotográfica.” (FLORES, 2011, p. 174).



Fig. 3: László Moholy-Nagy.
Fotograma, 1922.



Fig. 4: Man Ray.
Rayogram, 1926.

A Nova Objetividade, por outro lado, se opunha ao excesso de experimentalismo proposto por esses movimentos e buscava rigor técnico e enquadramentos simétricos e padrões. A Nova Visão e a Nova Objetividade morreram com o início do regime nazista na Alemanha. No entanto, por volta de 1950, com o fim da Segunda Guerra Mundial, surgiu a *Subjektive Fotografie*, liderada pelo alemão Otto Steinert (1915-1978), movimento que retomava o experimentalismo proposto pela Nova Visão.

Diferentemente do pictorialismo, que nega a especificidade do meio, e da Nova Objetividade, que rejeita a subjetividade, a *Subjektive Fotografie* extrai visibilidades da interseção de uma suposta “personalidade criativa do fotógrafo” e de uma busca das especificidades do meio. As experimentações são os procedimentos de produção dessas visibilidades, e a abstração das imagens é testemunho de sua desvinculação das coisas e do mundo. (ROUILLÉ, 2009, p. 274)

No Brasil, também em meados do século XX, começaram a surgir fotoclubes e coletivos de fotógrafos interessados em fazer da fotografia uma forma de expressão artística. Alguns desses fotógrafos – influenciados pelos trabalhos de Man Ray e Moholy-Nagy e por movimentos de vanguarda da Europa –, dentre eles Geraldo de Barros (1923-1998) e José Oiticica Filho (1906-1964), introduziram a abstração na fotografia brasileira através da experimentação de técnicas fotográficas alternativas, como fotograma, fotomontagem, solarização, múltipla exposição ou sobreposição de imagens e interferências sobre negativo (figuras 5 e 6).

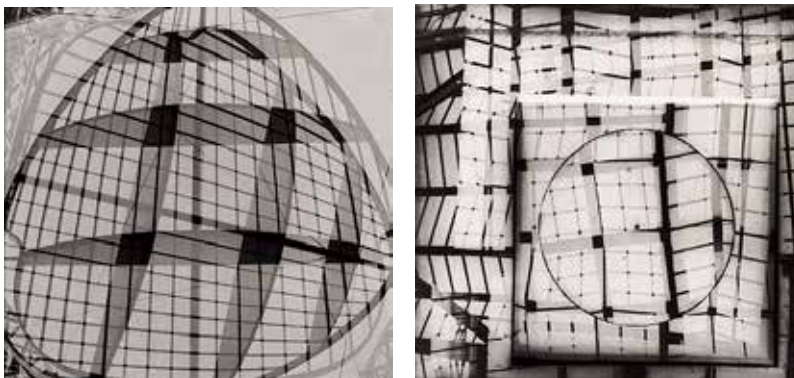


Fig. 5: Geraldo de Barros.
Fotoformas, 1949-51.

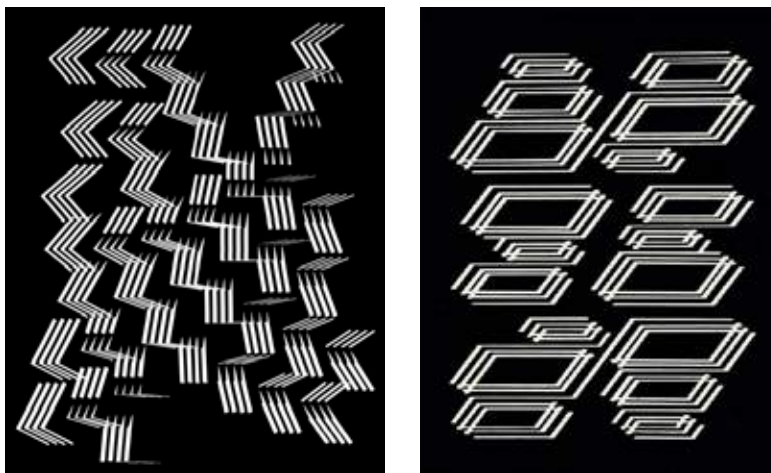


Fig. 6: José Oiticica Filho.
Recriações, 1958.

O experimentalismo trouxe à fotografia o caráter de investigação, de observação, de tentativa e erro, de invenção, inerentes ao fazer artístico. Além disso, trouxe à tona a figura do artista-fotógrafo, sujeito que manipula a câmera ou o suporte fotossensível, os elementos e a imagem do início ao fim do processo, deixando de lado a concepção de automatismo técnico.

As possibilidades expressivas da fotografia se deram muitas vezes a partir de acidentes que ocorriam durante o processo fotográfico, ou seja, a partir de erros que ocorriam desde o momento de preparo do suporte fotossensível até o momento de impressão da imagem fotográfica. Outras vezes, as possibilidades expressivas e criativas se deram a partir da experimentação intencional.

A fotografia experimental, como indica o próprio nome, propõe um ato fotográfico pautado na experiência, na manipulação das variáveis, na utilização de metodologias e procedimentos alternativos e na criação de novos resultados visuais e estéticos.

Com o intuito de experimentar as possibilidades fotográficas em busca de resultados estéticos e expressivos, venho utilizando em meus trabalhos plásticos, ao longo dos últimos anos, técnicas fotográficas históricas e alternativas, dentre elas: a múltipla exposição, as fotofragmentações, as transferências para suportes alternativos e processos químicos e históricos.

A múltipla exposição consiste na exposição da película fotográfica duas ou mais vezes à luz, criando sobreposições de instantes distintos, muitas vezes com a intenção de atingir um efeito onírico.

O capítulo que intitulei *Fotofragmentações* envolve duas técnicas distintas, que no entanto, em vista do resultado estético obtido, se enquadram nesta mesma categoria. A primeira a ser comentada é a fotomontagem. Em minhas experimentações, a fotomontagem é utilizada como meio de produzir intervenções urbanas, tendo sido aplicada com cola caseira em muros, técnica chamada de “lambe-lambe”. A montagem é feita a partir de imagens fotográficas fragmentadas e construídas a partir de uma série de fotografias de uma mesma cena ou objeto, tomadas de diferentes ângulos e distâncias. O resultado final é de natureza quase cubista, pois, assim como no referido movimento artístico,

diferentes faces de um mesmo objeto podem estar aparentes. São diferentes perspectivas e diferentes momentos que se condensam em um só instante e uma só imagem, reconhecível, porem desestruturada.

No caso dos fotoprismas o processo para se chegar a uma imagem fragmentada ocorre de maneira diferente, pois a ação se dá inteiramente no ato fotográfico através do uso de cristais multifacetados como filtros. As fotografias produzidas com lentes de cristal não são completas como nas fotomontagens, ao invés disso, um único elemento pode ser visto repetido inúmeras vezes. Os resultados deste tipo de fragmentação fotográfica são imprevisíveis e apresentam raios de arco-íris, que trazem uma profusão de cores à imagem.

A transferência fotográfica também engloba mais de um tipo de técnica: o *emulsion lift*, a transferência para cola, a transferência para tela e a transferência para folha de acetato. Em todos os casos a imagem fotográfica é transferida do suporte em que se encontra para algum suporte alternativo.

A filotipia, termo criado por mim, consiste na utilização de clorofila como agente fotossensível natural e de folhas de plantas como suporte fotográfico.

A última técnica a ser abordada é a cianotipia, processo fotográfico histórico que consiste na emulsificação de um suporte, como papel ou tecido, com uma combinação de químicos que juntos tornam-se fotossensíveis e resultam em imagens de tons azul e ciano.

Estes experimentos estão registrados de forma descritiva nos capítulos a seguir, contendo os materiais utilizados, os procedimentos adotados e os resultados obtidos, de modo que qualquer um que tenha interesse em experimentar estes processos fotográficos possa recorrer a este trabalho como um manual. Também apresentam-se nos capítulos referências artísticas e teóricas sobre cada uma das técnicas abordadas, fazendo articulações com meu próprio trabalho poético.

2. MÚLTIPLA EXPOSIÇÃO

Em janeiro de 2011, assim que comecei minhas primeiras experiências com fotografia em filme de médio formato, participei de um *workshop* de múltiplas exposições. A múltipla exposição é uma técnica na qual uma mesma superfície fotossensível é exposta duas ou mais vezes à luz. Em outras palavras, duas ou mais fotografias são feitas uma sobre a outra.

No início, quando a fotografia ainda não havia conquistado espaço nas artes, essa sobreposição de exposições foi considerada um acidente técnico. No entanto, devido aos resultados de aspecto fantasmagórico que as duplas ou múltiplas exposições possibilitavam, por volta da metade do século XIX, fotógrafos que se diziam “médiuns” passaram a utilizar o então acidente técnico como forma de criar retratos de pessoas com espíritos de entes falecidos.

Foi apenas no início do século XX e, principalmente, com a chegada do movimento surrealista, que os artistas começaram a abraçar o acidente e seus imprevistos como um efeito visual e estético capaz de criar imagens residuais ou de adicionar elementos a uma cena, como nas figuras a seguir.

O principal projeto da fotografia dos artistas não é reproduzir o visível, mas tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível. Ela não pertence ao domínio da fotografia, mas ao domínio da arte, pois a arte dos artistas é tão distinta da arte dos fotógrafos quanto a fotografia dos artistas o é da fotografia dos fotógrafos. (ROUILLÉ, 2009, p. 287)



Fig. 7: Cecil Beaton.
Nancy Cunard, 1929.



Fig. 8: Man Ray.
Demain, 1932.



Fig. 9 Maurice Tabard.
Double exposition, 1930.



Fig. 10: Maurice Tabard.
L'arbre qui marche, 1949.



Fig. 11: Philippe Halsman.
Multiple exposure of Jean Cocteau, 1949.



Fig. 12: Gjon Mili.
Multiple exposure of Alicia Alonso, 1944.



Fig. 13: Eliot Elisofon.
Marcel Duchamp descends staircase, 1952.



Fig. 14: Duane Michals. *René Magritte in bowler hat, 1965.*

Tecnicamente, o resultado de uma múltipla exposição consiste no registro de duas ou mais imagens, uma sobreposta à outra. No entanto, após muito experimentar a técnica, percebi que muitas vezes o resultado não se dá como uma simples sobreposição de imagens, mas como uma mescla indissociável de instantes que se transformam em uma nova imagem, na qual não se pode dizer onde começa uma exposição e onde termina a outra.

A interpenetração de camadas resultante na multiplicidade de exposições permite que momentos distintos se combinem e deem origem à imagem de um momento que jamais existiu por si só. A unidade que pode resultar das imagens registradas sobre uma mesma película é o que faz a múltipla exposição transcender a fragmentação e a distância dos instantes e produzir um sentido na totalidade da experiência.

A múltipla exposição é, portanto, um excelente recurso de subversão da fotografia tradicional mimética, pois não se presta a ser um simples instrumento de documentação do real: primeiro por sua estética surrealista e sua carga onírica e segundo por não se reduzir ao registro de um passado estático, preso à fixidez de um instante, mas fazendo diferentes instantes coexistirem.

A seguir encontram-se imagens de alguns experimentos que fiz utilizando múltipla exposição em filmes de médio formato. Na série intitulada *Construtivismo brasiliense* (figura 15), sobrepos fotografias da arquitetura construtivista de Brasília aos painéis de azulejo da cidade – especialmente os monumentos de Niemeyer e os azulejos com desenhos geométricos de Athos Bulcão, que são ícones da estética brasiliense.

Na primeira imagem, os azulejos do pilotis do bloco C da SQS 312 foram sobrepostos à Torre de TV; na segunda, os azulejos do Salão Verde do Congresso, fotografados com lente grande angular, foram sobrepostos ao próprio Congresso Nacional, fotografado com lente “olho de peixe”; e na terceira, os azulejos da Escola Classe da 316 sul foram sobrepostos ao interior da Catedral de Brasília. O Construtivismo é um movimento russo de vanguarda caracterizado principalmente pela utilização de elementos geométricos e de cores primárias – como os azulejos e a arquitetura da cidade. Além disso, como

dito anteriormente, é pioneiro na introdução da estética abstrata na fotografia e na utilização de fotomontagens.

A série *Brasília amarela* (figura 16), de 2011, foi feita em filme cromo de médio formato. Nesta série quis combinar, em múltiplas exposições, outros dois elementos da estética brasiliense: o imenso céu azul e os ipês amarelos – em essência, o azul e o amarelo que colorem a cidade, além da arquitetura claramente reconhecida. A fim de valorizar essas cores e sua relação de contraste, revelei o filme cromo em processo cruzado C-41, o que tornou as cores mais saturadas e conferiu ao amarelo a fluorescência das florescências de ipê.

As múltiplas exposições apresentadas nas figuras 17, 18 e 19 foram feitas em viagens pela Europa. A terceira delas, *Passagem secreta para Giverny*, foi feita nos jardins da antiga casa de Monet, que pode ser vista de forma quase desfeita no miolo do girassol.

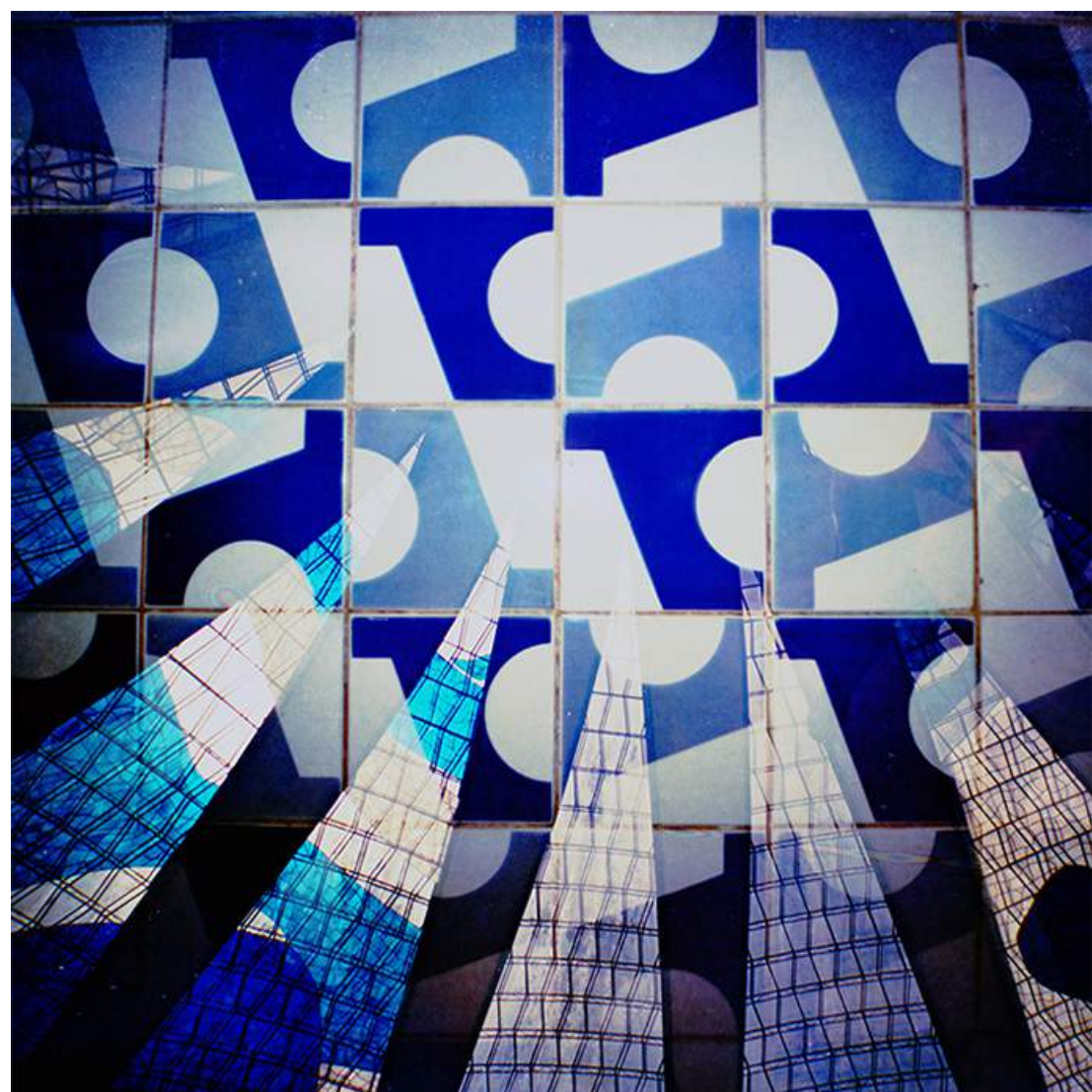
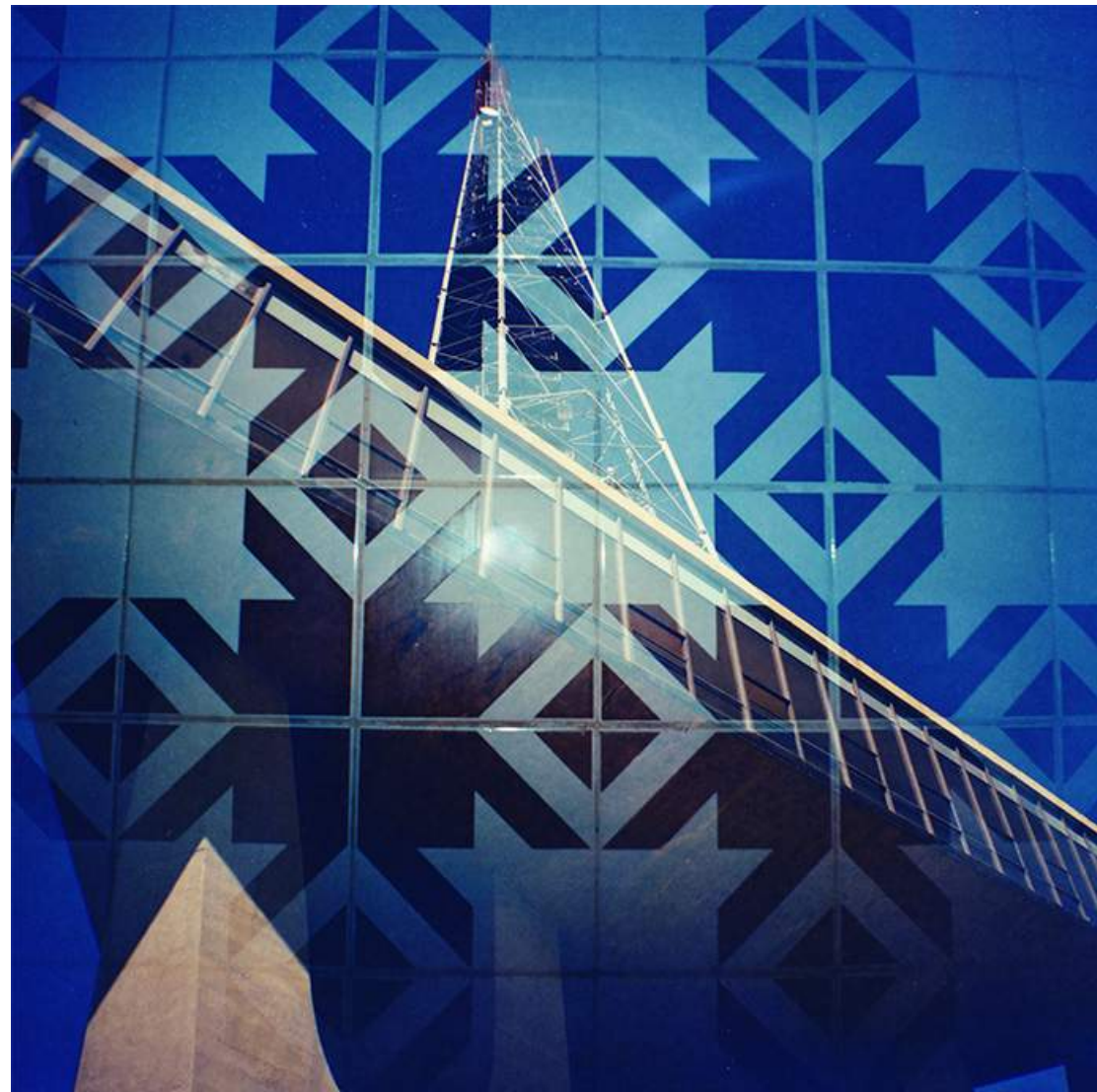


Fig. 15: Daniela Bressan. *Construtivismo brasileiro*, 2011.



Fig. 16: Daniela Bressan. *Brasília amarela*, 2011.





Fig. 17: Daniela Bressan. *Servizio Gondole*, 2011.



Fig. 18: Daniela Bressan. Sem título, 2011.



Fig. 19: Daniela Bressan. *Passagem secreta para Giverny*, 2012.

3. FOTOFRAGMENTAÇÕES

A seguir apresento algumas das técnicas que venho experimentando, que possibilitam a criação de imagens fragmentárias e nos permitem uma nova forma de leitura da realidade, com ângulos diversos de um objeto coexistindo em um mesmo plano ou com elementos se repetindo de forma padronizada, porém fluida, com suaves sobreposições.

3.1 Fotomontagem

Na busca de experimentar novos suportes para minhas fotografias, comecei a me interessar pelo espaço urbano e a pensar nas possibilidades de interação da fotografia com a cidade. Tendo como referência as fotocolagens do inglês David Hockney (1937-) – nas quais uma imagem é formada pelo agrupamento de diversas fotografias *Polaroid* fragmentárias de uma mesma cena (figura 20) – decidi criar montagens com fotografias feitas em câmera digital de recortes de Brasília para intervirem sobre seus próprios muros. A técnica de Hockney me pareceu ideal para ser utilizada em um pôster “lambe-lambe” – técnica de colagem feita em muros e paredes –, pois me daria certa liberdade de composição da montagem ao colar os fragmentos fotográficos sobre a parede.



Fig. 20: David Hockney.
Merced River, Yosemite Valley, 1982.

Para o primeiro destes experimentos, fiz uma sequência de fotografias de fragmentos de uma rua do Setor Sudoeste. Cada fotografia continha um pedaço da cena, dentre eles: um poste com pombos sobre seus cabos e uma placa que diz “Estacidade é de Deus”, um ônibus passando e um céu azul repleto de nuvens (figura 21). Depois, imprimi as fotografias selecionadas em papel sulfite de tamanho A4 e fiz a montagem no momento de colá-la sobre a parede, com cola de polvilho doce.

No segundo “lambe-lambe”, utilizei uma sequência de fotografias de um ipê a marelo florido (figura 22). No entanto, a fragmentação da imagem infelizmente não causou um efeito tão perceptivo, devido à forma naturalmente confusa da copa da árvore, com seus galhos entrelaçados.

No terceira colagem, utilizei fotografias de fragmentos da Catedral de Brasília que, apesar de ter sido fotografada de baixo para cima e de sempre nos parecer mais larga na base, na montagem apresenta uma distorção, com uma coroa desproporcionalmente maior (figura 23).



Fig. 21: Daniela Bressan.
Esta cidade é de Deus, 2012.



Fig. 22: Daniela Bressan.
Ipê amarelo, 2012.



Fig. 23: Daniela Bressan.
Catedral, 2012.

As imagens compostas por fragmentos nos permitem uma nova forma de ver a realidade. Aquilo que uma única fotografia não é capaz de mostrar pode ser feito por um conjunto de instantes articulados, com visões de diferentes ângulos e de diferentes distâncias.

3.2 Fotoprismas

Outra técnica que passei a experimentar nessa mesma época, e que em muito se relaciona com as fotomontagens, é a utilização de cristais lapidados como filtros sobre a lente da câmera.

O curta-metragem *N.Y., N.Y.* (1957), do cineasta norte-americano Francis Thompson (1908-2003), nos mostra um dia na cidade de Nova Iorque de forma bastante abstrata, onde cada cena é sujeita a distorções e fragmentações criadas por meio de lentes prismáticas e superfícies refletoras (figura 24). A respeito desta película, o escritor inglês Aldous Huxley (1894-1963), em seu livro *Céu e Inferno* (1956), comenta sobre esta película:

Nesse filme, realmente estranho e belo, vemos a cidade de Nova York como aparece ao ser fotografada através de prismas multiplicadores ou refletida na parte convexa de colheres, nas calotas polidas de automóveis, em espelhos esféricos e parabólicos. Ainda reconhecemos casas, pessoas, fachadas de lojas e taxis, porém os reconhecemos como elementos de uma daquelas geometrias animadas, tão características da experiência visionária. (HUXLEY, 1956, p. 68)

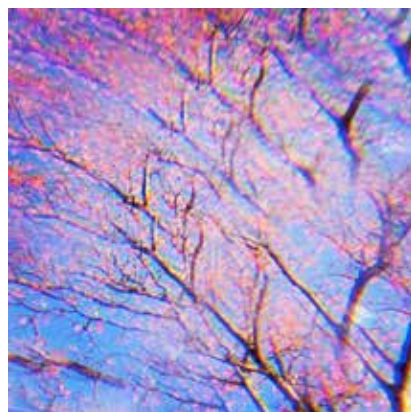


Fig. 24: Francis Thompson. Cenas do curta-metragem *N.Y., N.Y.*, 1957.

Os cristais fragmentam as imagens e criam repetições, pois cada faceta lapidada altera a direção da luz, atuando como um prisma, que também desfaz a luz branca em raios das cores do arco-íris. Em decorrência do tamanho limitado dos meus cristais, tive de usar a câmera de meu *iPhone*, cuja lente tem aproximadamente 4mm de diâmetro. O fato do cristal não estar preso em um ponto fixo à lente da câmera do celular, como no caso de filtros profissionais, me permite resultados inesperados e diferentes proporcionados por leves movimentos no cristal (figura 25).

Ao procurar novos cristais – de formas, tamanhos e lapidações diferentes –, para usar como filtros, me deparei com a calcita ótica, um mineral translúcido com uma propriedade bastante particular, a birrefringência ou dupla refração, que acontece quando um raio de luz é dividido por polarização em dois raios que tomam caminhos ligeiramente diferentes. Deste modo, objetos vistos através do cristal de calcita aparecem duplicados. Além disso, atua também como um prisma, criando feixes de luz multicoloridos (figura 26).

As *Fotoprismas* nos mostram a realidade de forma multiplicada e multifacetada – onde alguns elementos da fotografia aparecem repetidos e outros elementos, que talvez estivessem fora do enquadramento, aparecem refletidos – e, além disso, os contornos bem iluminados dos objetos tem sua luz decomposta em um espectro iridescente, proporcionando um visual ainda mais psicodélico à imagem final.



Figs. 25 e 26: Daniela Bressan. *Fotoprismas*, 2012-14.

4. TRANSFERÊNCIAS

Em meu trabalho, venho utilizando técnicas de transferência fotográfica – ou *transfer* –, que consistem na transposição manual da imagem fotográfica para um novo suporte. Isto é, transfiro a imagem fotográfica de seu suporte convencional, o papel ou o papel fotográfico, para um suporte alternativo. Minhas experimentações me levaram a buscar cada vez mais a translucidez na imagem fotográfica, a fim de ressignificar essas imagens através da passagem de luz e da sobreposição em pinturas.

4.1 *Emulsion lift*

Quando comecei a me interessar por técnicas de transferência de imagens para suportes alternativos, tive minha primeira experiência com *emulsion lift* de filme instantâneo. O *emulsion lift*, também chamado de *emulsion transfer*, consiste na remoção da camada mais superficial do filme instantâneo, uma película translúcida na qual a imagem está impressa, e sua então transferência para um suporte alternativo ao papel fotográfico.

Para isso, escolhi uma fotografia – feita em filme instantâneo *Fujifilm FP100C* – de uma árvore em meio ao Cerrado, a recortei no contorno da imagem e a deixei imersa em água fervente por cinco minutos. Depois, mergulhei a fotografia em uma travessa de água à temperatura ambiente e, com o auxílio das unhas e de uma pinça (e com muito cuidado para não rasgar), fui soltando as beiradas da camada translúcida que recobre o filme instantâneo até conseguir soltá-la por completo. Após a remoção da imagem de seu suporte de origem, a transferi para um papel reciclado de bituca de cigarro que produzi artesanalmente nas aulas de Materiais em Arte no início de minha graduação (figura 27).



Fig. 27: Daniela Bressan. *Cerrado aberto*, 2010.

4.2 Transferência para película de cola

Em 2012, eu havia feito uma sequência de 150 fotografias em filme colorido de 35mm de minhas irmãs brincando de soltar bolhas de sabão sobre um gramado verde em um dia de céu azul. Inicialmente, esta sequência se tornaria um *stop-motion*, mas quando vi o resultado, achei algumas imagens bastante especiais e quis dar a elas um destaque. Elegi então, das 150 fotografias, apenas 24 delas para transferi-las para um suporte que ressaltasse a leveza e a efemeridade das bolhas e da infância: uma película de cola branca.

Primeiro, imprimi as imagens coloridas em papel sulfite. Por cima das imagens impressas e já recortadas, apliquei diversas camadas de cola branca (dando um intervalo de secagem entre cada uma dessas camadas), até conseguir uma espessura que resistisse a remoção do papel. Após a secagem completa, removi o papel aplicando um pouco de água e esfregando com as pontas dos dedos. O resultado foi a transferência da impressão colorida para a película semi-translúcida de cola.

Com o objetivo de ressaltar ainda mais a translucidez das imagens, as dispus sobre um painel luminoso de acrílico, de dimensões 60 x 94 cm. Esta experiência resultou no trabalho *Trans(fer)lucidez a leveza das bolhas de*

sabão (figura 28). Sobre este trabalho, a curadora e crítica de arte brasileira Suzzana Magalhães (1988-) comenta:

No trabalho *Trans(fer)lucidez A leveza das bolhas de sabão*, Bressan narra uma cena, através de fotografias, que desfaz-se em leveza ao mesmo tempo em que é registrada pela câmera. Dentre as várias leituras possíveis sobre *A leveza das bolhas de sabão*, é possível que nos desperte, como o próprio nome diz, lembranças de momentos da infância: as bolhas que facilmente se tornam um objeto de vislumbre de qualquer criança, ao se dissolverem – registradas pela fotografia – remetem instantaneamente à fugacidade da memória. (MAGALHÃES, 2012, p. 11)



Fig. 28: Daniela Bressan. *Trans(fer)lucidez: a leveza das bolhas de sabão*, 2012.

4.3 Transferência para tela

Em minha primeira experiência de transferência para tela, optei por utilizar fotografias de múltiplas exposições do céu, mas em preto-e-branco, pois tinha o desejo de dar eu mesma cor a ele. Percebi, todavia, que o céu por si só seria insuficiente, pois pouco se notaria os efeitos de mescla criados pela múltipla exposição entre as nuvens, que já criam esse efeito naturalmente. Na busca de algo que cruzasse, penetrasse e estruturasse o céu, decidi fotografá-lo em contraste a postes, torres e fios de energia. Deste modo, fiz uma sequência de nove múltiplas exposições em filme médio formato, nas quais, sobre o céu, se cruzam e se interpenetram linhas em diversas direções. Cada fotografia seria transferida para uma tela.

Antes de transferir as imagens, no entanto, colorir as telas. Sobre cada uma delas apliquei, em extremos opostos, duas cores de tinta acrílica aguada. Mediante o comportamento da própria tinta – que, na água, se expande e se difunde como as nuvens no céu –, pude mesclar as cores, obtendo uma sutil gradação entre elas. Depois de secas, a etapa seguinte seria a transferência das fotografias impressas em papel sulfite.

Em minha primeira tentativa de transferência de imagem para tela utilizei óleo de banana. Considerei a experiência como um desastre, pois além do óleo de banana ter um cheiro extremamente forte, ele se incrustou no papel e, ao secar, se enrijeceu, tornando impossível a remoção deste.

Passei um tempo pesquisando na internet técnicas de transferência de imagens até que achei um produto semelhante a uma cola branca chamado *Mod Podge*. Como este produto infelizmente não é vendido no Brasil, fui obrigada a adaptar minha fórmula. Comecei por excluir a cola branca como uma possibilidade, pois da experiência que tive com o trabalho *Trans(fer)lucidez* percebi que a cola branca, após um certo tempo, ficou muito seca e quebradiça, o que fez com que parte do trabalho perecesse rapidamente. Como alternativa, decidi substituir o *Mod Podge* por gel acrílico, que além de ser mais flexível que a cola branca, se torna muito mais transparente ao secar.

Assim, em minha segunda tentativa – que resultou em um políptico de nove telas de 30 x 30 cm cada –, apliquei uma camada de gel acrílico sobre a tela já colorida e uma camada sobre a fotografia impressa e coleí uma sobre a outra, com a imagem voltada para baixo (figura 29). Após a secagem total, esfreguei o papel pacientemente usando água e as pontas dos dedos (que, ao final da experiência, já não tinham mais impressões digitais). Esta etapa de remoção do papel, que se encontra colado sobre a tela, é trabalhosa e exige cuidado e tato para o gel acrílico não rasgar e criar falhas grandes na imagem, principalmente nos locais onde ele estiver acumulado ou formando bolhas.



Fig. 29: Daniela Bressan. Sem título, 2012.

A fim de aprimorar a técnica de transferência de imagem para tela a partir de gel acrílico, fiz outro políptico com quatro telas também de 30 x 30 cm cada. O trabalho, intitulado *Campo mórfico* (figura 30), surgiu de uma série de duplas exposições em preto-e-branco que fiz de bandos de pássaros em contraste com o céu. Selecionei quatro fotografias desta série e as imprimi em papel sulfite. As fotografias, além dos pássaros, também apresentam fios elétricos que, em conjunto e em determinada disposição, parecem convergir ao centro da obra.

Antes de transferir as imagens, colorí as telas com camadas suaves de aguadas de tinta acrílica, que criam manchas difusas como nuvens e remetem ao colorido misterioso do inconsciente. Desta vez, no entanto, com o intuito de enfatizar a continuidade existente entre as telas, utilizei três cores em cada tela: magenta e roxo, onde seriam as extremidades do políptico, e alaranjado, onde seria o centro do políptico. Após a secagem da tinta, as imagens foram transferidas para as telas a partir do gel acrílico, como no trabalho citado anteriormente.

O título da obra, por fim, também corrobora a ideia de integração e formação, pois um campo mórfico funciona como um sistema natural auto-organizado, no qual os organismos, no caso os pássaros, estão unidos em um todo integrado e sincrônico.



Fig. 30: Daniela Bressan. *Campo Mórfico*, 2013.

4.4 Transferência para folha de acetato

Em busca de um suporte alternativo e translúcido, que me permitisse sobrepor camadas e cores, decidi testar a transferência com gel acrílico sobre a folha de acetato. O processo seria o mesmo da transferência para tela, com exceção do suporte, que desta vez seria a folha de acetato.

Selecionei e imprimi em papel sulfite seis fotografias: cada uma delas registra, em preto-e-branco, momentos distintos e fugazes de pássaros voando sobre o céu. Para a transferência, apliquei uma camada de gel acrílico sobre as imagens e a coleí sobre a folha de acetato. Após a secagem total, esfreguei o papel com água e bucha. A etapa de remoção do papel sobre a folha de acetato foi muito mais fácil e rápida do que sobre a tela, pois pude esticar bem o papel com o auxílio de um rolo de borracha, evitando qualquer acúmulo ou bolha de gel acrílico que pudesse se rasgar e criar falhas nas imagens no momento de esfregar o papel úmido.

A fim de atribuir a essas imagens translúcidas camadas de cores que permitissem dar a elas o furta-cor do céu, as dispus sobre o mesmo painel luminoso utilizado em *Trans(fer)lucidez*, todavia com uma adaptação: as lâmpadas brancas fluorescentes foram substituídas por lâmpadas de LED que mudam de cor sutil e sincronicamente, sempre uma cor diferente em cada metade do painel, mesclando-se no centro (figura 31).

Este trabalho, juntamente com *Campo Mórifico*, participou da exposição *SEUmuseu Expoexperimento*, ocorrida no Museu Nacional da República no período de dezembro de 2013 a fevereiro de 2014.

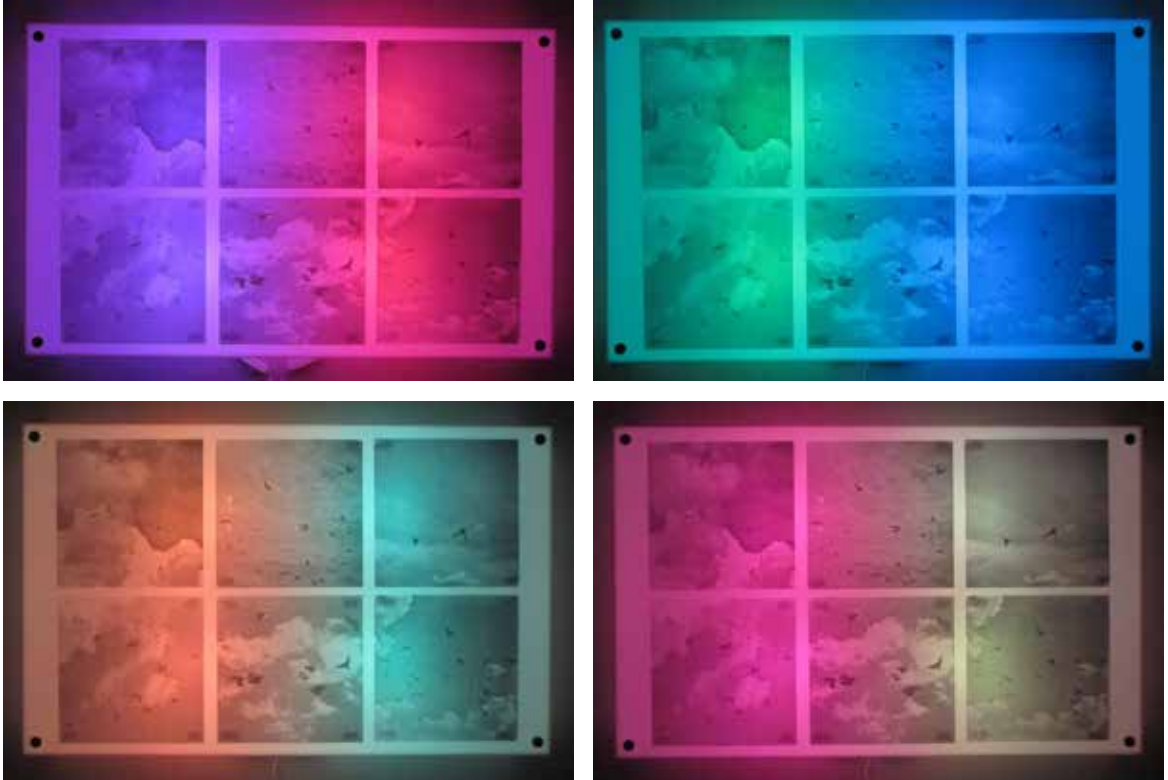


Fig. 31: Daniela Bressan. Sem título, 2013.

5. FILOTIPIA

Em maio de 2014, durante o curso de extensão Fotografia Experimental, ministrado pelo professor Sérgio Sakakibara e organizado pela professora doutora do departamento de artes visuais Ruth Sousa, tive a oportunidade de aprender um processo fotográfico histórico que me despertou muito interesse: a antotipia.

A antotipia consiste em um processo de impressão fotográfica em papel sensibilizado com material fotossensível extraído de flores. Se tomarmos a etimologia de antotipia – do grego, *ánthos* significa flor e *tipus* significa impressão –, a técnica tem como base o pigmento fotossensível das flores, que são os flavonóides.

Em meus experimentos eu optei por utilizar folhas de plantas, e não extrato de flores, pois eu queria que as folhas fossem o próprio suporte das impressões. Neste caso, o pigmento fotossensível base era a clorofila, e não os flavonóides. Portanto, partindo da mesma lógica e origem do nome antotipia, intitulei este processo de filotipia – do grego, *phyllon* significa folha e *tipus*, impressão.

Como as folhas tendem a secar após caírem, e como os galhos também ficam secos após a queda das folhas, decidi fotografar árvores com galhos secos se emaranhando em contraste com o céu para imprimir sobre as folhas. É curioso como os veios do esqueleto das folhas se assemelham às formas dos galhos e raízes de uma árvore.

Após fazer um estudo com folhas de diferentes espécies e formatos, encontrei um tipo que serviria como o suporte ideal: as folhas de filodendro. Filodendros são trepadeiras do gênero *Philodendron* e constituem mais de trezentas espécies diferentes, muitas nativas do Brasil, o que as torna fáceis de encontrar. Apesar do nome “filodendro” guardar semelhanças com o termo “filotipia”, ambos de origem grega, eles possuem etimologias distintas: *Philodendron* vem das palavras *philo*, que significa amor, e *dendron*, que significa árvore – amor à árvore (o que, por coincidência, não podia ter ligação mais direta com o tema de minhas fotografias, que são imagens de árvores, e

com o formato das folhas, que lembram corações).

Das fotografias feitas em filme médio formato preto-e-branco, selecionei duas múltiplas exposições e as imprimi em transparências de dimensões 40 x 40 cm. Em uma primeira tentativa, prenei uma das transparências sobre uma folha verde lavada entre dois vidros e deixei por dois dias no sol. A imagem ficou impressa na folha, mas não com muito contraste.

Na segunda experiência, a fim de obter mais contraste em meu resultado, decidi reforçar a quantidade de material fotossensível – a clorofila: pincelei sobre as folhas verdes e lavadas de filodendro camadas de pigmento obtido de extrato de agrião e espinafre macerados com álcool e deixei secar na sombra. Como cada imagem tinha 40x40 cm, para imprimi-las inteiras tive de dispor e sobrepor para cada uma delas uma média de treze folhas de filodendro “extrassensibilizadas” com clorofila. Sobre um vidro, organizei as folhas de forma a preencher toda a área de impressão das imagens, coloquei as transparências sobre as folhas, prenei tudo com um outro vidro por cima e deixei no sol por dois dias.

O sol queimou as folhas, deixando-as com um tom amarelado, nas áreas onde as transparências permitiram a passagem de luz; a imagem aparece em tons de verde e marrom nas áreas que ficaram protegidas do sol pela impressão preta das transparências. Neste sentido, as áreas que ficaram encobertas por outras folhas ou que, de alguma forma, não ficaram diretamente expostas ao sol permaneceram verdes e, portanto, úmidas. Para que o trabalho – intitulado *Natureza Morta* – não apodrecesse tão rápido, deixei as folhas secarem na sombra, remontei as imagens e passei cola sobre elas, a fim de conservá-las, mesmo que por um curto período de tempo (figura 32).

Uma característica da impressão em folha é a sua efemeridade. Portanto, em decorrência da dificuldade de fixação da imagem e em se tratando de matéria orgânica em putrefação, os trabalhos duram em média três meses. Como decidi aceitar a vida curta da obra, que dialoga com a própria poética do trabalho, e não busquei experimentar técnicas de conservação, a não ser pela camada de cola que apliquei apenas na parte superior, ela começou a apresentar pontos de fungo a partir da terceira semana. Após dois meses, já não se conseguia mais ver qualquer impressão, pois o trabalho havia mofado e apodrecido por completo.



Fig. 32: Daniela Bressan. *Natureza Morta*, 2014.

6. CIANOTIPIA

Durante o curso de extensão Fotografia Experimental mencionado anteriormente, também tive a oportunidade de aprender a cianotipia, uma prática histórica de reprodução fotográfica na qual o suporte é fotossensibilizado pelo próprio artista com uma solução a base de ferricianeto de potássio, citrato de ferro III amoniacal verde e água.

A cianotipia é um processo fotográfico que foi descoberto em 1842 pelo cientista inglês Sir John Herschel (1792-1871) e produz como resultado o cianótipo. No início, o processo foi utilizado pela botânica inglesa Anna Atkins (1799-1871), amiga de Herschel considerada uma das primeiras mulheres fotógrafas, como forma de registrar espécies de algas britânicas e outras plantas, impressas a partir de amostras secas colocadas em contato direto sobre o papel sensibilizado (figura 33). Durante os séculos XIX e XX, o processo foi utilizado também como forma de reprodução de baixo custo de cópias de desenhos e projetos de engenharia, conhecidos como *blueprints*.



Fig. 33: Anna Atkins. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843.

Os cianótipos são comumente feitos sobre papel de fibra natural, mas podem ser feitos também sobre tecido de fibra natural, como algodão, seda ou linho. Alguns exemplos de trabalhos feitos com cianótipos impressos em tecido são os das artistas norte-americanas Catherine Jansen (1950-) – e sua instalação *The Blue Room* (figura 34) – e Tasha Lewis (1982-) – e suas esculturas de animais com pele ciano, feitas a partir de um *patchwork* de retalhos de cianótipos (figura 35).



Fig. 34: Catherine Jansen. *The Blue Room*, 1970.



Fig. 35: Tasha Lewis. *Long Horn Jumper* e *Falling Jaguar*, 2012.

No livro *Fotografia Pensante* (1997), Luiz Monforte (1949-) ensina e apresenta registros de vários processos fotográficos experimentais e, no sexto capítulo, traz a seguinte lista de procedimentos necessários para a realização do cianótipo:

1. Diluir 50 g de citrato férrico amoniacal de cristais verdes em 250 ml de água. A diluição deve ser feita em constante agitação. Deixar em repouso.
2. Diluir 50 g de ferrocianeto de potássio em 250 ml de água. Aqui também a diluição é feita em constante agitação. Deixar em repouso.

3. Após 30 minutos de repouso, as soluções devem ser misturadas em proporções iguais, na quantidade ideal para o trabalho que se deseja realizar. 50 ml de solução combinada são suficientes para sensibilizar de três a quatro folhas de papel de 20 x 20 cm de dimensão. A coloração da química deve ser amarelo-esverdeada quase fosforescente.
4. Em ambiente sombrio e com auxílio de um pincel largo e macio, aplique sobre a superfície do papel a solução sensibilizadora em toda a área que será ocupada pelo negativo. É aconselhável, porém não necessário, que se deixe uma margem em torno da área de trabalho.
5. Seque o papel sensibilizado com o auxílio de um secador de cabelos. É muito importante que o papel esteja totalmente seco antes de sua exposição à luz. Papéis úmidos ocasionam manchas no negativo e no resultado final.
6. Exponha à luz o “sanduíche” feito com o papel sensibilizado, o negativo e a chapa de vidro. O tempo de exposição à luz é indicado pela mudança de cor na área sensibilizada. O resultado deve apresentar uma imagem de cor azul-profundo. O tempo de exposição à luz deve ser controlado por uma tira de teste.
7. Exposta à luz, a imagem, que agora se apresenta em tons azuis, deverá ser revelada em banho de água corrente durante aproximadamente 15 minutos, a uma temperatura ambiente, para a remoção total da química sensibilizadora não afetada pela luz. Caso contrário, o resultado ficará manchado.
8. Seque a imagem obtida com um secador de cabelos ou sobre uma esteira ou em um varal. (MONFORTE, 1997, p. 84 e 85)

A mistura do ferricianeto de potássio com o citrato férrico amoniacal de cristais verdes diluídos em água é sensível à luz ultravioleta, portanto, os produtos devem ser armazenados em frascos separados e misturados em proporções iguais apenas no escuro ou na presença de lâmpadas que não emitam raios UV. Segundo Monforte, “a melhor fonte de luz para exposição de um cianótipo é o sol”, no entanto, mesas de luz com lâmpadas ultravioleta, como as de luz negra ou as de quartzo de 1000W, também podem ser utilizadas.

Após exposto, o cianótipo deve ser lavado em banho de água corrente, para que a química que não foi oxidada, isto é, que não foi exposta, seja removida e para que assim as cores se revelem por completo. O resultado deverá apresentar tons de azul e ciano, o que pode ser considerado uma limitação da cianotipia.

A fim de alterar a cor de um cianótipo, pode-se fazer tonalização – ou viragem – deste em banho de água com princípios ativos diversos, dentre eles: chá preto, chá verde, peróxido de hidrogênio (água oxigenada), água sanitária, café e amônia. Devido à imprevisibilidade das cores geradas e do resultado a ser obtido, além do fato de ser um caminho sem volta, a tonalização de um cianótipo é pouco recomendada em processo de reprodução padronizada. No entanto, pode ser uma opção interessante para aqueles que buscam através da experimentação resultados estéticos variados (figuras 36 e 37).



Fig. 36: Daniela Bressan. Sem título, 2014.
Cianótipo de ramos de Jurubeba tonalizado com chá verde.



Fig. 37: Daniela Bressan. Sem título, 2015. Cianótipos de ramos de Jacarandá e Sucupira tonalizados com peróxido de hidrogênio.

6.1 Registro de plantas do Cerrado

Inspirada nos cianótipos de Anna Atkins, decidi criar meus próprios registros da flora do Cerrado. Para isso, venho coletando há algum tempo amostras de ramos com flores e folhas de diferentes plantas locais.

A princípio busquei fazer impressões utilizando essas amostras diretamente sobre o papel emulsionado. Em uma primeira experimentação, realizada em 2014, produzi papel artesanal¹ com fibra de bananeira clareada, papel reciclado e pétalas secas de flores nativas do Cerrado. Sobre esses papéis apliquei a emulsão da cianotipia somente nos locais onde os ramos seriam colocados. Cada papel continha pétalas da planta a ser registrada, dentre elas: Jurubeba, Jacarandá e Quaresmeira (figura 38).

A ideia de que na cianotipia o suporte fotossensível é, até certo ponto, “fabricado” pelo próprio artista – isto é, um suporte convencional é sensibilizado pelo artista – me fez querer que esse suporte fosse inteiramente feito por mim. No entanto, o químico não se comportou da forma esperada no papel artesanal. Além disso, o registro das silhuetas das plantas não apresentaram detalhes o suficiente para a identificação e apreciação estética de algumas espécies. Por isso, resolvi que em meu trabalho seguinte utilizaria fotografias das plantas impressas em transparências, a fim de resgatar as nuances e detalhes de cada planta.

¹ Com o auxílio dos colegas do Laboratório Experimental de Materiais Expressivos (LEME) – em especial Valdinei Bezerra e Pâmella Otanásio – e com alguns materiais gentilmente cedidos pela Maquete (UnB), pude confeccionar papéis artesanais de tamanho A1 produzidos a partir de papel reciclado e fibra de bananeira clareada e flocados com pétalas secas de flores nativas do Cerrado.



Fig. 38: Daniela Bressan. Sem título, 2014.

Então, para um novo experimento, compus imagens de espécies de plantas, borboletas e beija-flor do Cerrado. Essas imagens foram obtidas através de recortes fotográficos, de escaneamentos de amostras – coletadas e escaneadas por mim – e de bancos de imagens da internet². Recortei e editei cada imagem e criei duas composições com elas utilizando as ferramentas do *Photoshop*³. Essas composições revelam grande diversidade e beleza do Cerrado através de uma fantástica árvore composta por diversos exemplares de sua flora, que atrai as borboletas e beija-flores, belas criaturas propagadoras de pólen e vida.

Como na cianotipia aquilo que é exposto é registrado de forma invertida – ou seja, o cianótipo de um fotograma negativo será positivo, e o cianótipo de um fotograma positivo será negativo –, decidi brincar com essa inversão de opostos em minhas composições. Deste modo, uma das composições é positiva, e a outra, negativa. Cada uma dessas composições – de medidas 40 x 80 cm – foi

² Imagens retiradas do site http://www.stri.si.edu/sites/esp/tesp/plant_images_a.htm

³ Programa de edição de imagens *Adobe Photoshop CC 2014*.

impressa em filme de fotolito⁴ para servir de fotograma ao cianótipo.

Desta vez, quis experimentar um suporte que tivesse maiores chances de atender às minhas expectativas e, para isso, comprei um metro de linho. O tecido, ao contrário do papel artesanal, tem uma absorção melhor e mais homogênea e, além disso, facilita o processo revelador de lavagem do cianótipo por ser mais flexível e resistente que o papel. Tive minhas expectativas ainda superadas ao realizar o trabalho.

A fim de obter maior controle durante a montagem do fotograma e exposição do cianótipo, optei por utilizar uma mesa de luz. Para isso, instalei oito lâmpadas tubulares de 20W – quatro brancas e quatro de luz negra, alternadas – em uma mesa funda com um tampo de vidro temperado. Essas lâmpadas emitem grandes quantidades de raios ultravioleta, o que é necessário para expor o cianótipo. Por outro lado, para os processos de sensibilização do suporte e montagem do fotograma, instalei mais duas lâmpadas de LED de bulbo de 7W – que tem baixa emissão de raios UV – encobertas de papel celofane vermelho, em um circuito independente ao das lâmpadas tubulares.

Após realizar testes na mesa de luz para saber o tempo necessário de impressão de cianótipos, percebi que 50 minutos de exposição seriam o ideal. Então cortei o linho em dois pedaços de aproximadamente 50 x 90 cm. Após isso, utilizando apenas as lâmpadas de LED como fonte de luz, preparei a solução de cianotipia em uma bacia rasa, embebi os tecidos neste químico e, antes de estendê-los no varal (instalado em um banheiro escuro) para secar, os espremi suavemente a fim de retirar o excesso. Em seguida, com os tecidos completamente secos e sensibilizados, parti para o processo de exposição. Devido ao tamanho da mesa de luz que utilizei, tive de expor um cianótipo por vez, por 50 minutos cada. Para isso, coloquei o fotolito com a imagem sobre o tampo de vidro da mesa de luz limpo, sobre ele, estendi o tecido sensibilizado e, para manter o tecido esticado e o fotograma bem prensado, coloquei um vidro por cima com um tecido preto sobre ele para não vazar luz. Depois dos

⁴ Filmes de fotolito são gravados por gráficas para serem utilizados como matrizes para impressão offset.

50 minutos de exposição, lavei o tecido em água corrente até retirar todo o químico não oxidado e deixei secar. Fiz este processo com cada um dos dois cianótipos e o resultado final estiquei em telas de 40 x 80 cm cada. Juntas, essas telas formam um díptico de 80 x 80 cm – intitulado *Certos Cerrados* –, trabalho apresentado como fechamento de minha graduação (figura 39).



Fig. 39: Daniela Bressan. *Certos Cerrados*, 2015.

Sendo mais objetiva no propósito de catalogar as plantas do Cerrado, criei um fotolivro feito completamente com cianótipos (figura 40). Assim como nas telas, fiz as impressões a partir de imagens impressas em transparências, e não a partir do contato direto com as amostras botânicas. Em cada página há uma espécie de planta diferente, todas nativas do Cerrado e devidamente identificadas com seus nomes populares. A fim de deixar o livro ainda mais próximo ao aspecto de um registro científico, fiz toda a parte escrita em uma máquina de escrever *Olivetti Lettera 82*, escaneei e imprimi em fotolito junto com as imagens.

Quinze espécies de flores nativas do Cerrado – Caliandra, Dorme-dorme, flor de Maracujá, flor de Pequi, Ipê-amarelo, Ipê-roxo, Jacarandá, Jasmim-manga, Lobeira, Paineira, Pata de vaca, Pepalanto, Quaresmeira, Sibipiruna e Sucupira –, muitas das quais podem ser identificadas nas telas, resultaram em um fotolivro de 16 x 16 cm, que contém cianótipos de fundo azul, cada um com uma espécie de planta em positivo e seus respectivos nomes em branco, logo abaixo do ramo de flor representado, como uma espécie de catálogo. O livro *Flora Cerratense*, exposto junto às telas, pode servir também como um guia de identificação das diversas plantas que as compõem.

O Cerrado, segundo maior bioma brasileiro, possui uma das maiores biodiversidades do mundo. Além de abrigar as nascentes dos principais rios do Brasil, o Cerrado também abriga muitas espécies de flores, borboletas e beija-flores. Considerado um dos biomas mais depredados pelo homem no mundo, muitas de suas espécies nativas hoje estão ameaçadas de extinção e muitas outras já foram extintas antes mesmo de terem sido registradas ou catalogadas. Por isso, com o intuito de registrar e promover o conhecimento de algumas espécies nativas deste bioma tão rico, venho desenvolvendo este trabalho de forma poética e em tons de azul, que remetem tanto ao amplo e limpo céu – característico do clima seco – quanto às asas da borboleta azul-seda, às penas do beija-flor tesoura e às águas das cachoeiras, elementos do Cerrado cheios de beleza e que causam grande encantamento.

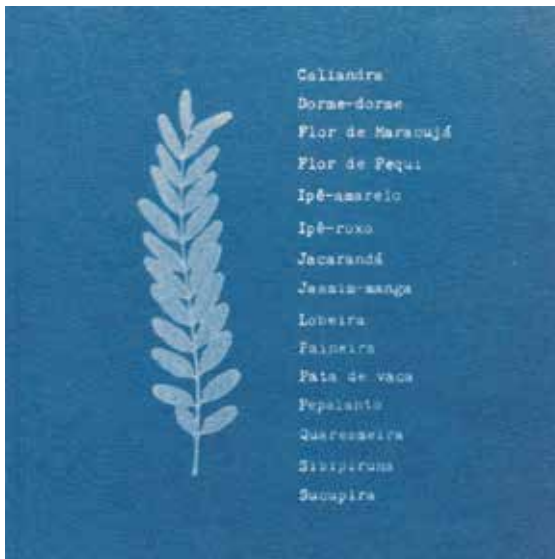


Fig. 40: Daniela Bressan. *Flora Cerratense*, 2015.





Ipê-roxo



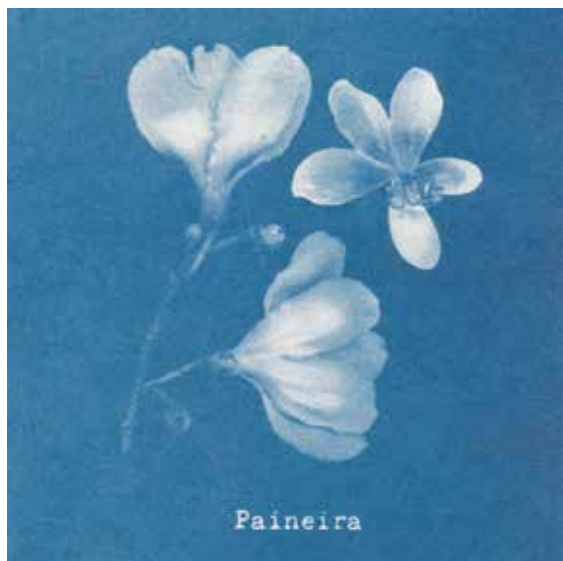
Jacarandá



Jasmim-manga



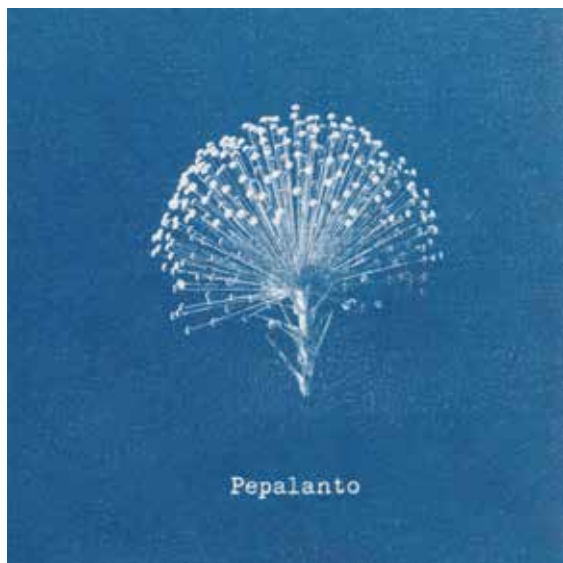
Lobeira



Paineira



Pata de vaca



Pepalanto



Quaresmeira



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar este trabalho foi uma tarefa desafiadora, pois analisar e desenvolver uma teoria poética acerca de minha própria produção plástica me colocou diante de inúmeras inseguranças e barreiras. No entanto, ao longo deste processo pude descobrir o ponto de interseção entre meus trabalhos: a fotografia experimental.

O experimentalismo confere um caráter único à fotografia, que torna evidente a mão do artista-fotógrafo e faz com que a fotografia rompa com as noções de automatismo e reprodutibilidade técnica e documentação do real. Além disso, a fotografia experimental possui infinitas possibilidades, já que inúmeros suportes, materiais ou técnicas podem ser testados e combinados.

Este trabalho, portanto, conclui apenas minha graduação como bacharela em Artes Plásticas, pois minhas fotoexperimentações ainda tem muitas trilhas a seguir e possibilidades a incorporar. Continuo experimentando e descobrindo em cada técnica e suporte diferentes linguagens, cada uma com valor estético único que se expressa através de “erros”, ou melhor dizendo, através da imprevisibilidade dos materiais.

Esse trabalho de diplomação me serviu como um registro detalhado de minhas experimentações, e ao mesmo tempo, espero que possa servir também como um manual prático ou um referencial teórico àqueles interessados na fotografia alternativa – em sua produção, na história de suas descobertas, e em seu emprego nas Artes. Com esse fim trouxe diversos exemplos que demonstram não apenas as possibilidades técnicas da fotografia, mas acima disso, suas possibilidades poéticas.

Convido, afinal, a todos aqueles que venham a encontrar ou encontraram na fotografia um meio de expressão adequado a seus impulsos criativos, que experimentem com as diversas técnicas históricas e alternativas possibilitadas pela fotografia analógica e também pela digital, assim como seus processos artesanais e manuais indissociáveis da experimentação artística.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Editora Papyrus, 2009.

FLORES, Laura González. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?*. Tradução Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Annablume, 2011.

HUXLEY, Aldous. *As Portas da Percepção. Céu e Inferno*. Tradução de Oswaldo Araújo de Souza. São Paulo: Editora Globo, 2002.

MAGALHÃES, Suzzana. Catálogo da Exposição *Havia um ar de leveza*. Brasília: Aliança Francesa de Brasília, 2012.

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

ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução Constancia Egresas. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

Capas impressas em cianotipia sobre linho

Edição, produção e encadernação por Daniela Bressan

Diagramação por Pedro Barros

cargocollective.com/danielabressan

danielaabressan@gmail.com



Brasília
2015

