

## DO PICTORAL AO MODERNO SEM FRONTEIRAS: PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DE VANGUARDA A SERVIÇO DA FOTOGRAFIA AMADORA

Lucas Mendes Menezes<sup>1</sup>

Esta comunicação tem como objetivo analisar o fenômeno da apropriação de práticas fotográficas artísticas consideradas de vanguarda na produção de fotógrafos artistas amadores entre os anos de 1940 e 1960. Apesar do impulso inicial deste breve trabalho se relacionar com a pesquisa em desenvolvimento no mestrado – que tem como foco a realidade fotográfica artística belo-horizontina – nosso ponto de partida não diz respeito a uma localidade específica; construiremos uma abordagem temática a partir do contato com publicações especializadas (nacionais e estrangeiras), catálogos de exposições organizadas por foto-clubes de várias localidades do mundo, assim como imagens fotográficas oriundas de diferentes coleções.

O material analisado foi catalogado através de uma pesquisa realizada nos seguintes acervos<sup>2</sup>: da *Société Française de Photographie* e da *Maison Européenne de la Photo*, ambas localizadas em Paris e com uma riquíssima coleção de publicações com o tema da fotografia de várias localidades do mundo; do fotógrafo belo-horizontino Wilson Baptista, fundador do Foto Clube de Minas Gerais (FCMG) em 1951, cuja coleção é constituída por catálogos de exposições e publicações nacionais e internacionais de fotografia; e também alguns números da revista *Fotoarte*, criada por iniciativa de fotógrafos amadores brasileiros membros de foto-clubes e publicada a partir de 1958. Desta forma, a produção dos fotógrafos amadores não será abordada em sua totalidade; optamos por analisar imagens e textos de fotógrafos formalmente reunidos nessas associações de aficionados no período mencionado.

\*

Na pesquisa em desenvolvimento no mestrado, procuramos entender a prática fotográfica amadora em Belo Horizonte nas diversas relações empreendidas por ela no espaço da cidade. Nosso ponto de partida é a atuação do Foto Clube de Minas Gerais, clube de fotógrafos aficionados amadores que permaneceu ativo entre os anos 1951 e 1966 e foi responsável pela realização de onze exposições na cidade. Através da experiência de pesquisa e, sobretudo, em virtude das primeiras perguntas levantadas

<sup>1</sup>Mestrando em História Social da Cultura UFMG. lucas\_his@yahoo.com.br.

<sup>2</sup> Entre o envio da proposta e a apresentação da comunicação, conhecemos também o acervo da biblioteca da Sociedade Fluminense de Fotografia, agremiação criada em Niterói na década de 1940 e ainda em funcionamento. Esse acervo é composto, sobretudo, por periódicos especializados e catálogos de exposições nacionais e internacionais.

durante o projeto, nosso olhar privilegiou questões, tais como: a relação do clube com o patronato público, as interseções entre fotografia e modernidade na produção dos fotógrafos da cidade, o desenvolvimento industrial e comercial da fotografia em Belo Horizonte, entre outras.

Uma exposição especificamente, realizada em 1953, condensa boa parte desse percurso de pesquisa realizado até o momento: a Primeira Exposição Fotográfica de Motivos Belorizontinos realizada pelo clube em parceria com a Prefeitura. Composta por mais de 150 imagens, a mostra foi realizada no salão do comercial Edifício Dantés e recebeu mais de cinco mil visitantes em doze dias de abertura ao público. O catálogo da exposição é composto por reproduções das fotografias dos membros do clube e se constitui numa narrativa peculiar sobre Belo Horizonte. Patrocinado pela Prefeitura, o catálogo se constitui num veículo publicitário, recheado por textos e dados estatísticos que atestam o desenvolvimento da cidade. As fotografias reproduzidas na publicação estimulam uma leitura direta, seus aspectos simbólicos são oferecidos ao leitor sem grandes esforços; a temática principal gira em torno da ascensão histórica, política, econômica e urbanística da cidade, de sua renovação arquitetônica e sua conseqüente verticalização e da convivência pacífica entre a modernidade, natureza e tradição.

No entanto, a produção do FCMG também se desenvolveu em virtude de outros objetivos. Ao observar os catálogos das sete exposições internacionais realizadas pelo clube, não nos parecia ser uma tarefa fácil estabelecer um referencial estético claro para a produção dos membros do FCMG e da comunidade a qual ele estava filiado. A trajetória do FCMG não se dá de forma isolada; o clube mineiro estava filiado a uma comunidade já consolidada, da qual faziam parte outras sociedades das principais cidades do país e do mundo. Essas sociedades se encontravam em permanente intercâmbio de imagens, através da realização regular de concursos e salões. Desta forma, muitas das fotografias publicadas nos catálogos eram oriundas de outras agremiações brasileiras e estrangeiras.

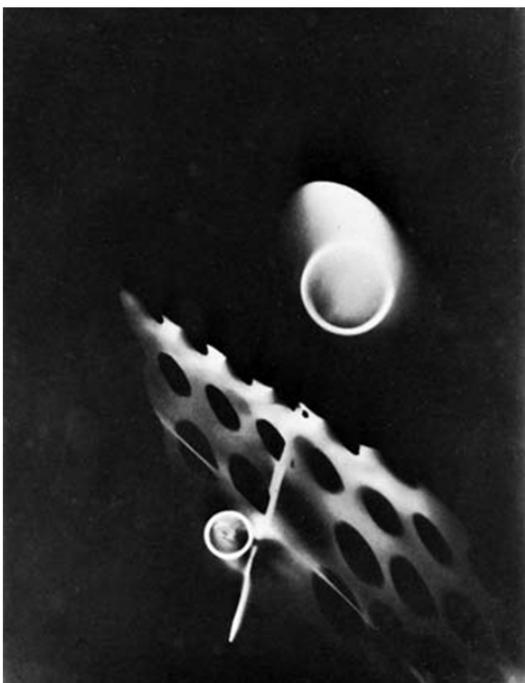
A origem da associação de fotógrafos amadores em clubes funciona como uma resposta ao fenômeno do final do século XIX de “democratização” da prática fotográfica. Fotógrafos amadores das principais cidades da Europa e dos Estados Unidos se reuniam em pequenas sociedades com o intuito de valorizar a perspectiva artística da fotografia em contraposição à prática pouco exigente dos apertadores de botão. No Brasil, apenas nos anos 1940 a prática foto-clubística começou a se expandir, principalmente nas grandes capitais e cidades do interior de São Paulo.

Desta forma, buscar analisar a produção do FCMG implicava entender, sobretudo, a dinâmica de circulação de imagens desenvolvida pelo intercâmbio entre foto-clubes. Nos anos 1950 e 1960, essa circulação se deu através dos Correios e, segundo Wilson Baptista, era essa mediação que determinava o tamanho padrão das cópias enviadas para seleção: 30 x 24 cm. Fazia parte da rotina de qualquer foto-clubes organizar mostras, salões ou exposições; os convites normalmente eram enviados a outras agremiações através dos Correios, mas também eram anunciados em publicações especializadas. No entanto, como a maioria dessas imagens pertencia a acervos particulares (as fotografias eram enviadas aos salões e depois devolvidas aos participantes), os principais indícios que possuímos desse intercâmbio são justamente os catálogos das exposições organizadas. Após o mapeamento das imagens publicadas, faltavam então outros parâmetros significativos para a análise: as fotografias tinham perfis diferenciados, com técnicas e escolhas estéticas distintas, o que dificultava uma tentativa de sistematização.

Após esse primeiro percurso empírico e, por que não, intuitivo, era preciso buscar referências mais significativas para análise das imagens reproduzidas nos catálogos do clube. Nesta medida, partimos para um intenso trabalho de cruzamento de imagens, que contou não apenas com a bibliografia sobre o tema, mas também com periódicos especializados e catálogos de exposições de outras agremiações.

Desde os primeiros resultados desse trabalho, uma interseção nos pareceu significativa: a utilização de práticas fotográficas de vanguarda realizadas, sobretudo, nas décadas de 1920 e 1930, entre membros de foto-clubes nos anos 1950 e 1960.

As relações entre fotografia e vanguardas artísticas englobam um universo amplo de práticas que se desenvolveram em realidades distintas principalmente nas três primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos e Europa. Contudo, nossa opção por tratar da produção fotográfica amadora oferece, em contrapartida, uma possibilidade de leitura temática. Dentre as várias técnicas utilizadas pelos fotógrafos vanguardistas do início do século, duas conheceram relativo sucesso junto à comunidade foto-clubística: a solarização e o fotograma. O Fotograma é um processo caracterizado pela exposição direta do papel fotográfico à ação da luz, com a disposição de objetos sob o papel. Formas são geradas graças a disposição organizada pelo autor e temos uma imagem fotográfica como resultado, sem o aparelho como intermediário. Essa prática foi intensamente utilizada nos trabalhos de Man Ray e, sobretudo, Moholy-Nagy [Fig.1]. A solarização, processo desenvolvido por Man Ray, consiste em expor uma cópia fotográfica à luz durante a revelação, momento em que a imagem ainda não está fixada no papel fotográfico. Este processo, em alguns casos pode dar inclusive uma sensação de profundidade à imagem [Fig.2]. A partir dos anos 1940 e, sobretudo, nas décadas de 1950 e 1960, elas passam a ser presença certa na produção de diversas associações de fotógrafos amadores em vários lugares do mundo. Essa realidade proporcionou uma ampliação das possibilidades de criação nos foto-clubes que, até esse momento, estavam essencialmente ligados a uma prática fotográfica conhecida como pictorialista, tributária dos valores da pintura clássica, tanto do ponto de vista temático, quanto do ponto de vista da composição.



[Fig. 1] : "Fotograma". Laszlo Moholy-Nagy (1926)



[Fig. 2] : "Primado do pensamento sobre a matéria". Man Ray (1929)

## PRÁTICAS FOTOGRÁFICAS DE VANGUARDA A SERVIÇO DA FOTOGRAFIA AMADORA

As primeiras tentativas de interpretação<sup>3</sup> do caso brasileiro buscaram desvincular uma suposta produção moderna em fotografia da prática fotográfica amadora realizada no interior dos foto-clubes do país a partir dos anos 1940. Essa perspectiva tinha como principal apoio a idéia de uma ruptura entre práticas: alguns fotógrafos se diferenciariam por uma produção moderna, enquanto a produção da maioria dos fotógrafos ainda tinha sua prática limitada pelos parâmetros de uma fotografia pictorialista, entendida como sinônimo de conservadora. Essa abordagem criava pólos muito definidos que não condiziam com a realidade que percebíamos no contato com os catálogos e periódicos do período. Nessas publicações, é possível notar um gradual avanço das práticas consideradas modernas, exemplificado pela sua presença relevante nas exposições, mas também sua frequência em artigos temáticos nas revistas. No entanto, o elemento mais interessante dessa evidência é que a disseminação dessas técnicas não significava necessariamente uma ruptura entre práticas; muitas das imagens consideradas “modernas” dividiam espaço com fotografias claramente de filiação pictorialista.

Apesar de atestarmos para um ambiente de convivência, não estamos supondo que o debate entre práticas diversas tenha inexistido no interior da comunidade foto-clubística; esse diálogo existiu e foi particularmente rico para o desenvolvimento da produção dos fotógrafos da época. Mas então qual é o melhor caminho para abordar esse fenômeno? É preciso entender a dinâmica de apropriação das práticas fotográficas de vanguarda na produção dos foto-clubes brasileiros do período através de um contexto de tensão ou de convivência pacífica?

A hipótese que aventamos para essa realidade envolve dois processos paralelos, porém imbricados, quais sejam: a circulação de imagens fotográficas e publicações especializadas em fotografia e o crescente reconhecimento institucional da fotografia como prática artística. Esse reconhecimento institucional pode ser observado através de várias frentes como, por exemplo, as iniciativas empreendidas por instituições como Museu de Arte Moderna de Nova York, com a criação do Setor de Fotografia (muito ativo já nos anos 1950), e pela atuação da *The George Eastman House Museum of Photography* criado em 1947 nos Estados Unidos por iniciativa do historiador da fotografia Beaumont Newhall.

Tendo em vista as questões acima citadas, quando direcionamos nosso olhar para as publicações especializadas do período podemos notar que, na medida em que as imagens dos fotógrafos vanguardistas do início do século eram reconhecidas pelo seu valor artístico, as publicações direcionadas a fotógrafos amadores passavam a incorporar as técnicas utilizadas também como práticas artísticas. Apesar de não termos realizado uma pesquisa intensa nesse sentido, selecionamos alguns exemplos significativos da proposta desenvolvida até o momento.

Na publicação francesa *Photo Almanac Prisma*<sup>4</sup>, editada em 1938 como uma espécie de dicionário de termos fotográficos, já é possível encontrar referências à utilização da solarização e do fotograma:

<sup>3</sup> Aqui tratamos especificamente na abordagem utilizada pelos autores de “A Fotografia Moderna no Brasil” lançado em 1995.

<sup>4</sup> Exemplar pesquisado através da coleção da *Société Française de Photographie*, mas que também consta no acervo pessoal do fotógrafo belo-horizontino Wilson Baptista.

“Designamos por ‘fotograma’ uma cópia fotográfica obtida sem ajuda de nenhuma aparelho fotográfico. Esse processo pertence mais à **arte gráfica** do que à fotografia” (p. 242) (grifo nosso)

“A solarização é a **última novidade** no domínio já vasto da fotografia de interpretação. Sua realização é nascida da observação das reações químicas de um papel revelado e não fixado. Escolha do tema: Perfil de pessoa loira; Flores brancas; Qualquer tema claro; Paisagens com primeiro planos bem delimitados e sombras;” (p. 356) grifo nosso)



[Fig. 3] *Photo Almanac Prisma* (1938, p. 358)

Em 1938, esta publicação francesa já apresentava alguns dos caminhos possíveis da utilização da solarização e do fotograma, apontando inclusive para uma distinção fundamental: a apropriação da solarização como prática artística e do fotograma como curiosidade gráfica. Apesar de não ser uma máxima, o que se observa na maioria das publicações especializadas do período é que, de fato, a primeira era sucesso entre os foto-clubistas, pois exigia esmero no laboratório e era muito difícil de ser executada. Já o fotograma, por ter um princípio mais simples e não exigir o uso da câmera fotográfica acabou sendo apropriado como uma brincadeira ou para causar efeitos decorativos<sup>5</sup>.

A *Fotoarte*, uma revista brasileira especializada em fotografia, apresenta importantes indícios da apropriação dessas práticas então realizada no país. A revista, publicada a partir de 1958 em São Paulo, teve durante muito tempo como seus diretores artísticos Francisco Aszmann e José Yalenti, dois fotógrafos extremamente ativos no circuito foto-clubístico do período e que dedicavam boa parte do

<sup>5</sup> Essa realidade é passível de ser observada por sua regularidade, mas não diz respeito à totalidade da produção foto-clubística da época. Alguns fotógrafos do período vão tentar trabalhar o fotograma de maneira artística, contudo ainda não conseguimos mapear uma produção significativa.

espaço da publicação ao comentário de mostras e exposições realizadas no país. Com o passar dos anos, a Fotoarte se tornou um dos principais referentes para a comunidade de foto-clubes do país, colocando em pauta várias discussões caras à realidade dos fotógrafos amadores brasileiros. Um desses debates diz respeito diretamente a algumas das questões que esse texto pretende resolver, ou pelo menos mapear. Na edição de número 36 de abril de 1961 foi publicada uma fotografia solarizada realizada por Paulo Pires da Silva, imagem que havia sido premiada em um concurso interno da revista. No entanto, para além da reprodução da imagem, foi também publicada uma pequena crítica, apresentando os principais aspectos a serem destacados e que revela a dimensão da apropriação empreendida em parte da produção brasileira:

“O assunto não é novo. Êste motivo já serviu para ótimas fotografias, na época do pictorialismo. Agora, em nova interpretação, ganhou novo colorido para a solarização. (...) Paulo Pires da Silva traduziu um bom motivo para idiomas modernos e, com os seus grandes recursos técnicos e **bom gosto**, conseguiu fazer reviver o sucesso.” (Foto Arte, ano 4 n. 36 – abril de 1961) (grifo nosso)

Desta forma, o uso empreendido por Paulo Pires da Silva da técnica da solarização representou, a nosso ver, mais uma continuidade do que propriamente uma ruptura busca. Além disso, ela também nos permite evitar o erro de reduzir a produção foto-clubística da época à estética pictorialista, apontando para uma diversidade e uma apropriação efetivamente diferenciada de todo o panorama de relações entre arte e fotografia. Levando em consideração os aspectos mencionados acima, acreditamos que seja preciso tomar cuidado com uma leitura da imagem fotográfica que se reduza aos aspectos formais; o que propomos em contrapartida é uma leitura que reconheça as especificidades da prática fotográfica amadora e permita uma abordagem de todo o circuito de circulação, apropriação e produção de imagens. Assim, não são necessariamente as técnicas utilizadas que vão apontar para o lugar da produção, mas sim a maneira como elas são utilizadas, o seu uso peculiar que uma comunidade específica pode empreender.



[Fig. 4] “Kopfstudie”. Heinrich Stanek (1960, catálogo da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica do Foto Clube de Minas Gerais).

Tendo essa realidade um pouco mais clara, retornamos aos catálogos do FCMG (nossos primeiros indícios) para testar nossas hipóteses e optamos por realizar mais uma vez um percurso temático. Uma imagem impressa no catálogo da IV Exposição Internacional de Arte Fotográfica realizada em 1960 foi nosso ponto de partida [Fig.4]. A imagem solarizada realizada pelo fotógrafo austríaco Henrich Stanek, além de estar presente na mostra do clube mineiro, alcançou grande sucesso na comunidade foto-clubística da época, sendo intensamente reproduzida e exposta<sup>6</sup>. O exemplo da circulação dessa imagem em circuitos foto-clubísticos denota o lugar dessa prática; ela não se alinha a produção fotográfica moderna dos anos 1920 e anos 1930, mas tem nela uma das suas fontes de inspiração. É particularmente válido quando analisamos a imagem de Stanek no contexto das publicações [Fig.5, Fig.6, Fig.7 e Fig. 8], a imagem pretensamente associada a uma produção moderna em fotografia é exposta junto a imagens diversas, algumas até com uma tendência pictorialista bem marcante. Nesta medida, como devemos pensar o sucesso dessa imagem? O que ela é capaz de nos dizer sobre os valores do grupo que a distingue enquanto artística? Essas são questões que permanecem e que esperamos resolver no decorrer da pesquisa.



[Fig. 5] Detalhe do catálogo do "5º Salão de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF – Barreiro" (Portugal, 1959/ Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia). [Fig. 6] Detalhe do "Almanaque Português de Fotografia" (Portugal, 1960/Acervo Société Française de Photographie). [Fig. 7] Detalhe do catálogo do 35 International Fotosalon - Foto-club Vooruit (Bélgica,1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia). [Fig. 8] Detalhe do "XX Salon Anual Internacional de Arte Fotográfico - Foto Club de Salta (Argentina, 1960 /Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia).

<sup>6</sup> Almanaque Português de Fotografia (Portugal, 1960/ /Acervo Société Française de Photographie); 5º Salão de Arte Fotográfica do Grupo Desportivo da CUF – Barreiro (Portugal, 1959/Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia); 35 International Fotosalon.Fotoclub Vooruit (Bélgica,1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia); XX Salon Anual Internacional de Arte Fotográfico – Foto Club de Salta (Argentina, 1960/Acervo Acervo Sociedade Fluminense de Fotografia).

\*

O relato empreendido até aqui diz respeito muito mais a apresentação de notas de pesquisa do que propriamente um ensaio analítico. Desta forma, no lugar de concluirmos, gostaríamos de apresentar mais um indício que acreditamos ser sintético da leitura que propomos: a participação do fotógrafo Man Ray – muito ativo entre os surrealistas parisienses nos anos 1920 e 1930 – em uma exposição organizada por um clube de fotógrafos amadores de Bièvre (periferia de Paris) em 1957. Man Ray foi um dos responsáveis pelo julgamento dos trabalhos aceitos para exposição e teve inclusive um pequeno texto publicado no catálogo da mostra. Contudo, quais perguntas precisam ser feitas? O que é capaz de desvelar esse acontecimento? Perda das fronteiras entre as práticas (artística vanguardista e artística amadora)? Aproximação ou distanciamento da fotografia no cenário artístico? Decadência do artista?

O que pudemos evidenciar no percurso desenvolvido pela pesquisa até o momento é que, para além de um pretense distanciamento, práticas de naturezas diversas, como a solarização e o fotograma (nascidos em berço vanguardista), conviveram lado a lado em diversos salões e concursos organizados por amadores de todo mundo a partir da década de 1940, com imagens de tendências diversas. Essa realidade definiria uma especificidade da apropriação empreendida pela produção fotográfica amadora, marcada pelo ecletismo e pela convivência de práticas diversas, submetidas, no entanto, ao rigor técnico dos júris de seleção dos salões. Cabe à pesquisa, a partir de agora, trabalhar para além dos indícios e estabelecer uma análise de como essa peculiar convivência é construída.