

Como citar este texto: CASTRAL, P. Do fotogênico ao fotocriativo. **VIRUS**, São Carlos, n. 6, dezembro 2011. Disponível em: <<http://www.nomads.usp.br/virus/virus06/?sec=5&item=5&lang=pt>>. Acesso em: 00 m. 0000.

Do fotogênico ao fotocriativo¹

Paulo César Castral

Paulo César Castral é Arquiteto, Urbanista e Doutor em Multimeios. Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo (IAU) da Universidade de São Paulo (USP). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Fotografia e Arquitetura. Atua principalmente nos seguintes temas: cidade, percepção, fotografia, desenho e arte moderna.

A fotografia atingiu sua maturidade enquanto sistema de linguagem por meio das discussões que configuraram o que se convencionou chamar de vanguardas modernas, ou seja, o debate artístico do começo do século XX. Dentre as várias posturas presentes nesse momento histórico, a diferenciação entre o caráter fotogênico e o caráter fotocriativo desenvolvido por László Moholy-Nagy² guarda ainda algumas questões que podem ser consideradas relevantes e contribuir com o olhar sobre a produção contemporânea em fotografia. Tais questões serão aqui abordadas.

Moholy-Nagy adotou o conceito de fotogênico para caracterizar a postura dos fotógrafos que procuravam no objeto a ser fotografado as qualidades que poderiam *parecer boas* para uma imagem fotográfica. Os problemas plásticos estariam resolvidos na escolha do objeto, restando ao fotógrafo apenas registrar tal evento. Como o foco estava no evento e não no processo de produção de imagens, poderia, segundo Moholy-Nagy, ser adotado qualquer outro meio para se construir a imagem pretendida. A intenção desta colocação, na verdade, foi a caracterização da mudança do comportamento em direção a uma atitude criativa, ou seja, uma atitude de fato produtiva no processo de formação do homem moderno.

Existem indicações de que com uma mudança de atitude intelectual o fotógrafo de hoje não está mais interessado exclusivamente em interpretações fotogênicas (o tradicional ilusionismo mais glamour), mas sim em situações sinteticamente compostas. Sua atenção foi transferida para o controle dos efeitos da fotografia em lugar do evento em si. Ele

¹ Esse texto é parte da tese de doutoramento "Criações Óticas: propostas de reciprocidade entre os meios de expressão fotográfica e os meios de expressão espacial na obra de László Moholy-Nagy", defendida pelo autor em 2007, no programa de pós-graduação em multimeios do ia.unicamp.

² Nasceu em 1895, em Bácsborsód (então Borsod), ao sul da Hungria, e faleceu em 1946, em Chicago, EUA.

tenta adquirir não apenas uma mente fotogênica, mas uma mente *fotocriativa* (MOHOLY-NAGY, 1947, p. 209, tradução nossa)³.

Tal diferenciação entre *fotogênico* e *fotocriativo*, em um primeiro momento estaria diretamente relacionada com a tradição do século XIX, não só dos retratos em si, mas da produção de fotografias científicas, legado do *realismo fotográfico*, característico do século XIX, que revelavam um mundo repleto de *estruturas maravilhosas* nunca antes vistas. No entanto, esse conhecimento enciclopédico do mundo não bastaria para a formação do homem moderno. O olhar estaria condicionado apenas ao alcance estendido da visão. Os objetos ainda manteriam sua condição estática que interrompe um espaço contínuo. Através da *fotografia criativa*, Moholy-Nagy buscava flagrar uma nova condição dos objetos. Através da valorização das relações visuais decorrentes dos efeitos da luz sobre o objeto, não se buscou um resultado plástico bidimensional, mas em construir-se um novo olhar que entende a realidade como um sistema dinâmico de relações. A *fotografia criativa* não tinha seus fundamentos no distanciamento da realidade, mas na redefinição da qualidade do olhar sobre o mesmo, que habilita o homem a flagrar o rastro da própria luz no seu cotidiano.

Intensidades e ritmos lumínicos mutantes; variações no movimento do espaço produzidas pela luz; aparição e desaparecimento de elementos completos em movimento; exploração de atitudes funcionais latentes de nosso organismo, de nosso cérebro; materialização da luz; movimento da luz; distância e proximidade lumínicas; capacidade lumínica de penetrar e de estruturar: todas essas são experiências óticas das mais intensas que podem ser oferecidas ao gênero humano (MOHOLY-NAGY, 1927a, p. 85, tradução nossa)⁴.

A produção de imagens através do meio fotográfico se daria, portanto, na competência do controle do resultado dessa ação da luz como reconfiguração do percebido. Diferentemente da pintura, não dependia mais da intermediação do aparelho fisiológico da visão e seu condicionamento a um repertório cultural e sim, dos sistemas óticos das lentes objetivas e das propriedades químicas das emulsões aplicadas na sensibilização dos suportes a serem grafados.

A defesa de Moholy-Nagy também refletiu o debate em torno da fotografia de um modo geral no período pós I Guerra Mundial, do qual participou ativamente. Em resposta à necessidade da superação das motivações românticas da *Arte Fotográfica*, pictorialismo, os fotógrafos investiram na pesquisa da autonomia do meio fotográfico, através do uso dos elementos específicos inerentes a esse meio. A essa produção, principalmente aquela localizada no leste europeu, convencionou-se chamar de *Nova Fotografia*.

³ Do original em inglês: "There are indications that with a changing of intellectual attitude the photographer of today is no longer exclusively interested in photogenic (the traditional illusionism plus glamor) renderings, but more in synthetically composed situations. His attention is shifting to the control of photographic effects rather than on the event itself. He tries to acquire not only a photogenic but a photocreative mind".

⁴ Do original em inglês: "[...] changing light intensities and light tempos, variations in spatial motion engendered by light, the extinguishing and flashing forth of the whole organism of motion, the triggering of latent functional charges in us, in our brain. Chiaroscuro. Light-palpability, light-movement. Light-distance and light-proximity. Penetrating and cumulative light rays. – The strongest visual experiences that can be granted to man."

Dentre a diversidade de posicionamentos, dois eixos do debate se destacaram. De um lado, o conceito defendido por Moholy-Nagy da *Nova Visão (Neue Vision)*, de outro lado, Albert Renger-Patzsch com suas pesquisas sobre a *Nova Objetividade (Neue Sachlichkeit)*. Ambos os lados utilizaram-se dos mesmos recursos da linguagem fotográfica recorrentes nesse período, porém com motivações e aprofundamentos distintos. Frizot (1994) apontou como uma das diferenças entre ambos a qualidade técnica das imagens produzidas. Considerando Renger-Patzsch como um fotógrafo de fato, seu primor técnico legitimava a qualidade artística de suas representações objetivas, de um mundo objetivo, técnico e, por isso, belo. Ao contrário, Moholy-Nagy foi considerado um artista que trabalhava com pintura e em um momento resolveu utilizar uma câmera fotográfica, um amador com intenções plásticas que beiravam a abstração pela abstração. Percebeu-se que os elementos utilizados por Frizot, e pelo próprio Renger-Patzsch em seus textos, se alinham com o caráter fotogênico criticado por Moholy-Nagy. O foco da *Nova Objetividade* exalta com tamanha intensidade as proezas da indústria, que as imagens rapidamente deixam de ser inscritas no campo experimental da linguagem, para serem tomadas como puro discurso dos benefícios da técnica. Por outro lado, a *Nova Visão* marca a busca da técnica para o entendimento estrutural da nova realidade que a mesma técnica configurou.

Evidentemente, o que tem preparado o caminho é a técnica. O ignorante em matéria de fotografia, e não o iletrado, será o analfabeto do futuro. Tudo o que os especialistas exigem na atualidade de uma fotografia, logo serão funções subentendidas, senão já automáticas (MOHOLY-NAGY, 1927b, p. 134, tradução nossa)⁵.

A função da fotografia neste momento histórico, segundo Moholy-Nagy, seria dada através do desempenho deste meio, na formação do homem, atuando diretamente na constituição de um olhar moderno. "Nós podemos dizer que vemos o mundo com olhos inteiramente diferentes" (MOHOLY-NAGY, 1925, p. 29, tradução nossa)⁶.

Nesse momento, a realidade não estaria sendo dada exclusivamente pelo ambiente físico, cidade ou natureza, mas pela profusão de imagens nesse ambiente. As novas relações essenciais à vida eram entendidas agora em um ambiente midiático. "O crescimento quantitativo nos anos 1920 é que reforça a significação social destes meios fotográficos" (FRIZOT, 1994, p. 458, tradução nossa)⁷. A função social das imagens era a de estimular experiências que capacitassem o homem a codificar não só novas relações visuais, mas acima de tudo qualquer relação visual que o estimulasse no cotidiano. Moholy-Nagy constatou, ao longo de sua trajetória teórica, o entusiasmo em relação à imagem fotográfica levando ao uso

⁵ Do original em inglês: "Technology is the obvious pioneer in this process. The illiteracy of the future will be ignorance of photography. All the desires of today's photographic epicures will then be an unremarkable if not automatic accomplishment."

⁶Do original em inglês: "We may say that we see the world with entirely different eyes".

⁷ Do original em francês: "C'est l'accroissement quantitatif des années 20 qui renforce la signification sociale des médias photographiques".

excessivo deste meio nas diversas formas de comunicação impressa. Era necessário ao abordar a consciência da especificidade do meio enquanto forma criativa em função dessa possível banalização das propostas visuais, onde as descobertas de novas relações rapidamente seriam incorporadas em *manuals de estilo*, perdendo sua motivação inicial. Era necessário, acima de tudo, *alfabetizar visualmente o homem*.

Moholy-Nagy, ao se distanciar das condições *fotogênicas*, colocou a competência técnica no eixo central do processo de constituição da *fotografia criativa* como forma artística. Uma ação formadora do homem e do seu entendimento do novo espaço em que habita, que muitas vezes só se tornam possíveis nessa condição fotográfica que o define, seja a impressa, seja a percebida.

Referências

FRIZOT, M. Lês metamorfoses de l'image. In: FRIZOT, M. **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris (França): Bordas, 1994, p. 431-455.

MOHOLY-NAGY, L. Die beispiellose fotografie. **i10 Internationale Revue 1**, Amsterdã, n. 3, 1927a. Versão em inglês: MOHOLY-NAGY, L. Unparalleled photography. In: PHILLIPS, C. (Ed.). **Photography in the modern era: european and critical writings, 1913-1940**. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, p. 83-85.

MOHOLY-NAGY, L. Die photographie in der reklame. **Photographische Korrespondenz 63**, Vienna: Set. 1927b. Versão em inglês: MOHOLY-NAGY, L. Photography in the advertisement. In: PHILLIPS, C. (Ed.). **Photography in the modern era: european and critical writings, 1913-1940**. New York: The Metropolitan Museum of Art / Aperture, 1989, p. 86-93.

MOHOLY-NAGY, L. **Malerei, fotografie, film**. Bauhaus Books 8. Munich: Langen, 1925. Versão em inglês: MOHOLY-NAGY, L. **Painting, Photography, Film**. Trad. Janet Seligman. Londres: Lund Humphries, 1969.