



AC



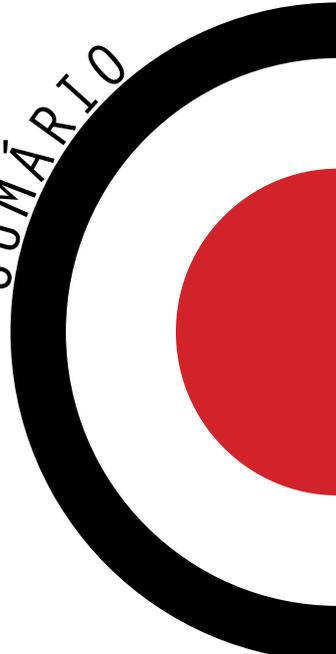
FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOToclUBISMO

HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA

RJ

RS

SUMÁRIO



APRESENTAÇÃO	3
CICLO NORTE	4
PIUM Fotoclube	10
Simone Rodrigues	12
Imagens Produzidas	17
CICLO SUDESTE	20
Filé de Peixe	26
Fábio Giorgi	28
Imagens Produzidas	30
CICLO SUL	34
Grupo Espírito dos Sais	40
Miguel Chikaoka	42
Imagens Produzidas	47
ARTISTAS E OBRAS	58
CRÉDITO	60

REDE NACIONAL FUNARTE DE ARTES VISUAIS

9ª EDIÇÃO

Contemplado pela 9ª edição do REDE NACIONAL ARTES VISUAIS da Funarte, o projeto FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOTOCLUBISMO: HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA é uma realização do Lab Clube, núcleo do coletivo Filé de Peixe voltado para a produção e reflexão em torno da fotografia experimental, investigando métodos fotográficos históricos e alternativos de formação de imagem. Aglutinando artistas, fotógrafos,

pesquisadores e teóricos em torno de um laboratório mantido pelo coletivo em seu espaço/ateliê PEIXADA ARTE CONTEMPORÂNEA (PAC), o LAB CLUBE promove oficinas, encontros e análises de trabalhos, refletindo sobre a pertinência e relevância do uso de meios fotográficos experimentais em interseção com a arte contemporânea, estimulando o desenvolvimento de trabalhos e poéticas individuais e coletivas.

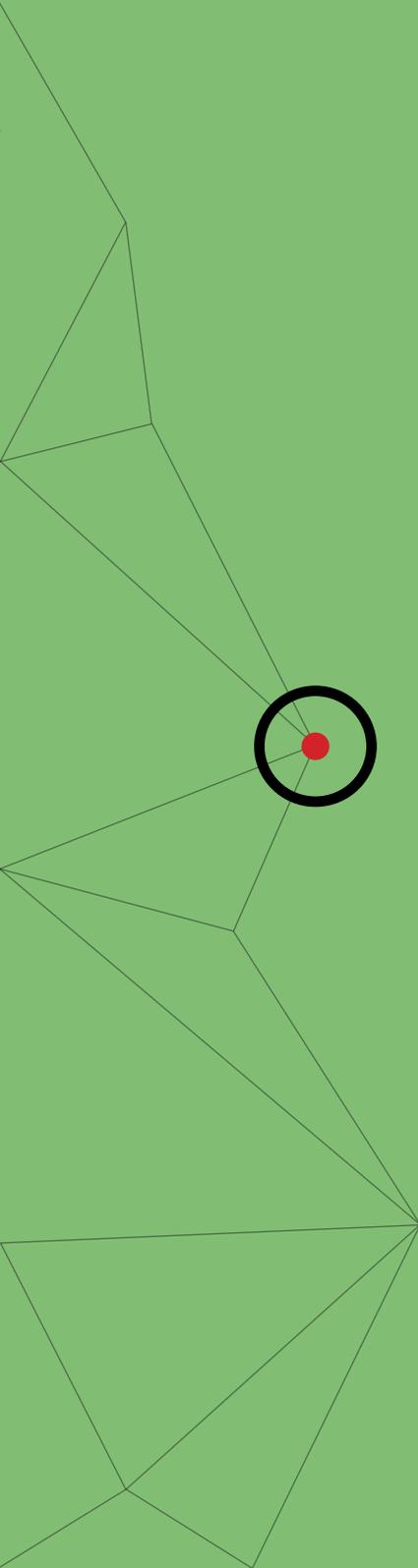
APRESENTAÇÃO

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOToclUBISMO: HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA triangulou pesquisas e práticas em torno da fotografia experimental e do exercício do fotoclubismo, a partir de iniciativas realizadas pelo PIUM Fotoclube, no Acre, pelo Lab Clube – núcleo de fotografia experimental do coletivo Filé de Peixe, no Rio de Janeiro e pelo grupo de estudos Espírito dos Sais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Através do deslocamento cruzado dos três grupos para regiões distintas dos seus lugares de origem, foram realizados cursos de capacitação e transferência de saberes entre eles, oficinas gratuitas para as comunidades locais, palestras e debates entre os representantes de cada uma das entidades e entre pesquisadores e críticos, além de textos e uma residência imersiva para criação coletiva e compartilhada entre as três iniciativas.

O projeto refletiu sobre a produção de imagens a partir da convergência de meios técnicos capazes de configurar uma prática fotográfica híbrida, onde as relações entre fotografia e contemporaneidade foram pensadas tendo em vista a multiplicidade de experimentações e a permeabilidade entre processos distintos.

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOToclUBISMO: HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA foi articulados como um vetor capaz de por em rede ações desenvolvidas por um fotoclube na região Norte, por um coletivo no Sudeste e por um grupo de estudos na região Sul, dando início a um circuito aberto e permanente de produção e difusão artística entre as três regiões/grupos, estimulando e fomentando futuras mostras, exposições e festivais, o fortalecimento de espaços alternativos voltados para formação, pesquisa e produção no campo da arte, valorizando a invenção de dispositivos próprios de autonomia, mobilidade e inserção, ampliando perante o público de cada local a oferta/acesso a conteúdos artísticos ricos por sua diversidade cultural.





CICLO
NORTE



O Lab Clube Filé de Peixe se deslocou para Rio Branco, no Acre, para ministrar um curso de capacitação ao do PIUM Fotoclube em Cianotípia e Van Dyke. Contando com material didático especial, na forma de apostila e slideshow, o processo de transferência de saberes para o PIUM funcionou como uma oficina ampliada, abordando não apenas os métodos de positivação fotográfica, mas também, toda elaboração estrutural e pré-produção necessárias para essas práticas.

Tanto o material químico, quanto o equipamento estrutural foram doados ao PIUM Fotoclube, aparelhando um pequeno laboratório fotográfico experimental, permitindo a eles a continuidade na produção e no ensino desses processos fotográficos junto a comunidade local.





Funcionando como exercício prático dos conhecimentos adquiridos e somando-se ao repertório de atividades coordenadas pelo Fotoclube na região, o grupo ministrou gratuitamente sua primeira oficina de cianotipia e van dyke em Rio Branco, como protagonista da ação, tendo como orientadores o Lab Clube Filé de Peixe.



Encerrando a 1ª etapa do projeto, ocorreu, na Usina de Arte João Donato, a palestra "*Convergência de Meios Técnicos para uma Prática Fotográfica Híbrida*" aberta ao público, com a participação de um representante do Lab Clube Filé de Peixe, um representante do PIUM Fotoclube e um representante do Espírito dos Sais, de Porto Alegre. Nesta sua primeira edição, em Rio Branco, a palestra contou com a participação da historiadora e pesquisadora do Rio de Janeiro, Simone Rodrigues, que abordou o desenvolvimento tecnológico das matrizes fotográficas, fazendo uma reflexão histórica acerca do papel que a fotografia desempenhou na constituição da experiência cultural moderna e pós-moderna.



*Processos antigos, trocas humanas
e a experiência dos coletivos*

Há poucos meses surgiu o interesse em processos antigos e começamos a pesquisar, buscando achar alguém que oferecesse oficinas, para que pudéssemos incluir em um projeto que chamamos de Ciclo de Experimentação Fotográfica, um desdobramento de outro projeto que estamos executando, chamado Ciclo de Formação em Fotografia. Assim chegamos ao Coletivo Filé de Peixe e foi esse primeiro contato que construiu a ponte para a participação do Pium neste projeto.



A primeira etapa aconteceu em Rio Branco, Acre, com oficinas de Van Dyke e Cianótipo. Durante a preparação dos químicos e a lavagem dos papéis, fomos percebendo que esse projeto era bem mais do que capacitação em processos arcaicos e encontros com a arte contemporânea, mas também um momento de

observar a organização dos outros coletivos envolvidos e assim nos questionar e nos reconfigurar. O projeto nos deu uma injeção de ânimo e nos forçou, positivamente, a buscar uma organização interna mais coerente, justamente no momento que o Pium completa dois anos de existência.

Conhecer os métodos antigos nos mostrou novas maneiras de nos relacionarmos com a fotografia e nos ofereceu mais possibilidades de expressão artística. Com tanta tecnologia, mesmo nós que já iniciamos com o digital, sentimos falta do que

é palpável, do que fazemos sujando as mãos, literalmente, e da mágica que é ver uma imagem surgindo em um papel imerso na água.

Mais práticas e encontros aconteceram, no Rio de Janeiro e em Porto Alegre. Conhecemos mais químicos, mais papéis e outras formas de fazer os mesmos processos antigos. No decorrer das etapas do projeto, conhecemos e reencontramos pessoas, construímos redes de afeto e momentos de trocas de experiências, pessoais e coletivas, diversas e ricas.

Através das conversas entre os coletivos, com os convidados, e outros fotógrafos e artistas que encontramos durante o projeto, aprendemos, compartilhamos, experimentamos. Vimos novos meios e fontes de inspiração para o fazer fotográfico, tanto com processos antigos, como para projetos individuais e coletivos que certamente surgirão inspirados nas trocas de experiência e na vivência durante todo o projeto.



SIMONE RODRIGUES

DESCAMINHOS E NÃO-LUGARES DA FOTOGRAFIA NA ARTE MODERNA E CONTEMPORÂNEA

De todas as invenções que o sec. XIX promoveu, podemos dizer que a fotografia foi uma das mais decisivas para a construção da sociedade moderna. Fruto híbrido de arte e ciência, a fotografia realizou o ideal da arte renascentista no sentido da representação mais racional da natureza, construída a partir de um ponto de vista central e monocular. Os historiadores da arte há muito já observaram que a invenção da fotografia não é um fato isolado na história das artes que a precederam. Ela é a consequência, ou culminância, de uma tradição de representação pictórica baseada na perspectiva linear. A câmara escura é o legado dessa continuidade.

Mas não devemos pensar que esta herança tenha sido transmitida de maneira pacífica. Mais do que uma continuidade simples, observamos um processo dinâmico de contradições e rupturas. Inicialmente, não podemos perder de vista a revolução causada pela fotografia no circuito tradicional das artes plásticas e gráficas. Como máquina produtora de imagens, a fotografia se apresentou desde logo como concorrente da pintura. Se de um lado ela facilitou a representação de imagens em perspectiva, realizando de certo modo o projeto renascentista, de outro ela subverteu os códigos da criação artística até então conhecidos. E o mais irônico é que o mesmo tipo de argumento que celebrou a objetividade da fotografia como meio de representação mais fiel da realidade acabou dificultando seu reconhecimento no campo da arte. A apologia do realismo fotográfico dificultava o reconhecimento do seu aspecto criativo: uma vez que se tratava de um processo mecânico em que não havia espaço para a intervenção do gênio artístico, a fotografia ficava privada da chance de ser uma obra pessoal, autoral. Sua função artística seria, no máximo, a de “servir às artes e às ciências”, posição subalterna a que a condenou o poeta Charles Baudelaire, que se incomodava muito com

os arroubos de entusiasmo dos seus contemporâneos em relação a essa “arte mecânica”. O século XIX travou um debate acirrado em torno desta questão e a polêmica ultrapassou o contexto dos fotoclubes e sociedades organizadas para alcançar as ruas e mesmo os tribunais.

Enquanto o meio artístico a recebeu com um misto de desprezo e ameaça, a sociedade, a indústria e o comércio garantiram o sucesso da atividade fotográfica nos mais diversos campos de aplicação. Num sentido geral, o destino da fotografia nas sociedades industriais do século passado parecia já ter sido ditado bem cedo: no tempo em que o desejo de progresso expressava-se pela fé na máquina, a fotografia despertava aquela crença meio mágica no poder da técnica: o poder de representar direta e imediatamente a realidade. Apesar de toda essa condição ambígua entre os mundos da imaginação artística e da certeza científica, houve muitas trocas positivas entre pintores e fotógrafos e já existe um consenso em torno do fato de que a fotografia também foi um fenômeno propulsor da arte moderna, pois, ao se apresentar como instrumento de insuperável capacidade de representação figurativa, de alguma maneira “liberou” a pintura dessa função, abrindo-lhe o caminho da abstração, da experimentação etc. Essas mudanças já se tornaram visíveis na pintura impressionista, que investigou a técnica pictórica como busca da consciência dos mecanismos da percepção visual. O tema, o assunto, perde em relação de importância para a tentativa de representação dos fenômenos sutis das cores, luzes e atmosferas através da consciência dos seus materiais: a matéria-tinta e os efeitos óticos das suas misturas; o plano da tela e a relação da sua inescapável bidimensionalidade com a fabricação do ilusionismo perspectivado. É nesse momento que os pintores começam a romper com os parâmetros clássicos da composição. O impressionismo inaugurou as práticas de metalinguagem em pintura, tendência característica de todos os movimentos modernistas.

Nessa segunda metade do século XIX, observamos o seguinte: a ambição estética da fotografia começa gradualmente a garantir-lhe um lugar de reconhecimento nos espaços tradicionais da arte, como as exposições nos salões e museus.

Paralelamente, a produção massiva de fotografias - as imagens anônimas que começaram a circular cada vez mais massivamente no mercado popular, em sua maior parte ignorantes das regras da “boa composição” – começaram a informar a prática das novas gerações de artistas surgidas a partir do impressionismo. E este processo, mais do que o primeiro, parece ter sido determinante para os desdobramentos e deslocamentos futuros da nossa cultura. É aí que podemos detectar mais precisamente a importante “virada” apontada por Walter Benjamin, no célebre A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica: “muito se escreveu, no passado, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”.

Essa tendência de apropriação pela arte de formas até então próprias da fotografia torna-se mais evidente no início do século XX, com o experimentalismo das vanguardas modernistas. Basta lembrar as colagens cubistas (de Picasso e Braque), o fotodinamismo futurista (dos irmãos Bragaglia), as apropriações e ready-mades (de Duchamp), as assemblagens surrealistas (de Man Ray), as fotomontagens construtivistas (Kurt Schwitters, Raoul Hausmann e Moholy Nagy) etc. Nesse contexto, a presença insidiosa da fotografia já se apresentava como modelo e metáfora das condições de existência da imagem na sociedade industrial. O que o experimentalismo de vanguarda fazia era, justamente, o contrário do que o que veio a ser preconizado pelos teóricos e críticos de arte do modernismo, como Clement Greenberg, que, defensores da vertente purista e abstracionista, acreditavam que cada linguagem artística deveria procurar atuar dentro de seu próprio território, isto é, buscando conquistar a autonomia das suas formas e a excelência de sua expressão no uso de seus recursos próprios, seus materiais específicos. Entretanto, são as experiências nada ortodoxas das vanguardas que vão inseminar o pensamento e a produção dos artistas contemporâneos que emergirão depois da 2ª Guerra Mundial, ou com mais força e presença, a partir dos anos 1960.

Ao assumir uma postura crítica das instituições tradicionais, do museu, da galeria, da história da arte, os movimentos do pós-modernismo não se

interessavam pela fotografia que estava no museu, a bela fotografia. Interessava-lhes antes a fotografia do dia-a-dia, a fotografia vernacular, as imagens dos meios de comunicação de massa, os registros que se encontravam nos arquivos, públicos ou privados. Esses artistas buscavam maneiras de aproximar a arte da vida, recriando um elo, uma conexão que parecia ter se perdido no auge do modernismo, no esgotamento das fórmulas do expressionismo abstrato representado, entre outros, por Pollock e Rothko. A fotografia que é incorporada pela Pop Art, por exemplo, faz parte de um repertório de meios e processos tradicionalmente considerados não-artísticos. E é justamente por ser a fotografia um meio popular que ela foi apropriada. Podemos citar as fotomontagens de Richard Hamilton, as assemblagens que Rauschenberg preferia chamar de combine paintings, os silkscreens de Warhol etc.

Já os artistas ditos conceituais começaram a investigar a linguagem e os processos de construção de significado. Começaram a questionar o poder de evidência da fotografia, seu caráter de prova, de associação com a verdade, com a realidade, que tem o poder de moldar nossa visão de mundo e nossa percepção, como é o caso da fotografia científica, jornalística, burocrática, policial, etc. Além de se valer de uma multiplicidade de meios artísticos, essa geração também é influenciada por ideias vindas de outros campos do conhecimento, como a filosofia, a semiótica, a psicanálise, o feminismo. Também é importante lembrar o uso da fotografia como documentação das ações efêmeras, como no registro das performances e dos trabalhos geograficamente determinados, como é caso da land art e do site specific. Estas manifestações da arte contemporânea depositaram na conta dos registros fotográficos (e videográficos) as expectativas e as possibilidades de sua memória e circulação. Como mais um desdobramento, começaram a surgir produções performáticas feitas especialmente para a câmera, de que são exemplos o Auto-enterro, de Keith Arnatt, e as improvisações de Bruce Nauman com seu próprio corpo no estúdio.

Na arte contemporânea, como em nenhum outro momento da história, a fotografia passa a ocupar um lugar central no sistema das artes.

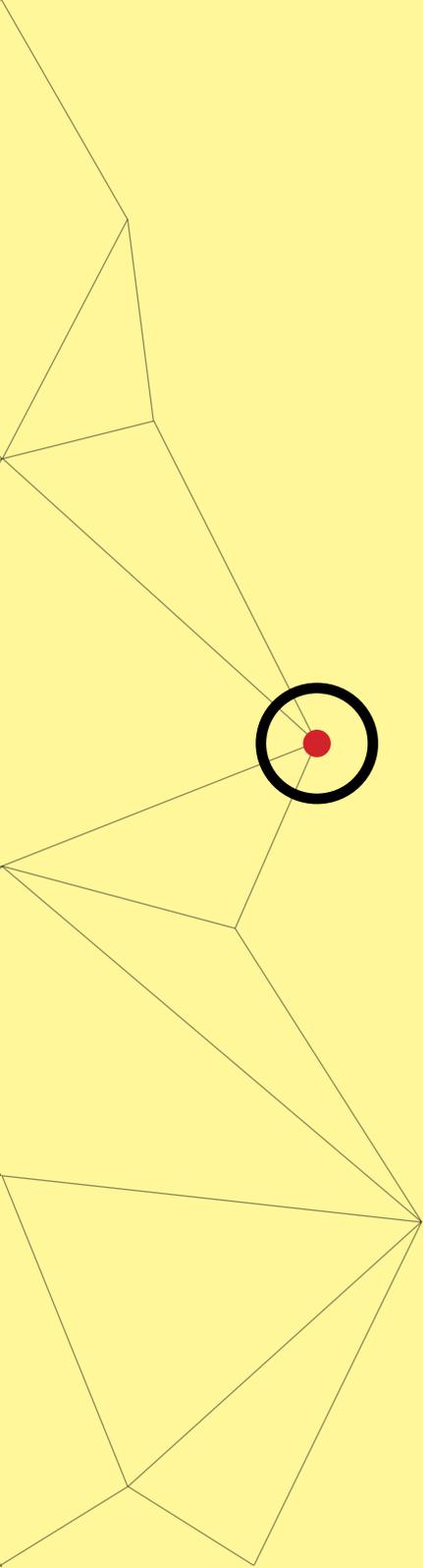
Essa nova condição - muito diferente da condição inicial de “prima pobre” da pintura - é o desdobramento de uma relação estratégica que a fotografia já passara a ocupar como elemento (trans)formador na cultura moderna e pós-moderna. Há quase 200 anos, as imagens (re)produzidas tecnicamente passaram a mediar de modo inescapável as formas através dos quais nós nos relacionamos, percebemos o mundo, nos comunicamos, assimilando, interpretando e transmitindo informações. E nesse processo, tenhamos ou não consciência, também fabricamos histórias, memórias, subjetividades, identidades, valores, etc. Portanto, mais que um fenômeno estético controverso, a fotografia deve ser vista como um fenômeno cultural de ampla penetração na vida dos homens e o acompanhamento de suas múltiplas formas de manifestação talvez possa nos ajudar a compreender um pouco da nossa complexidade.



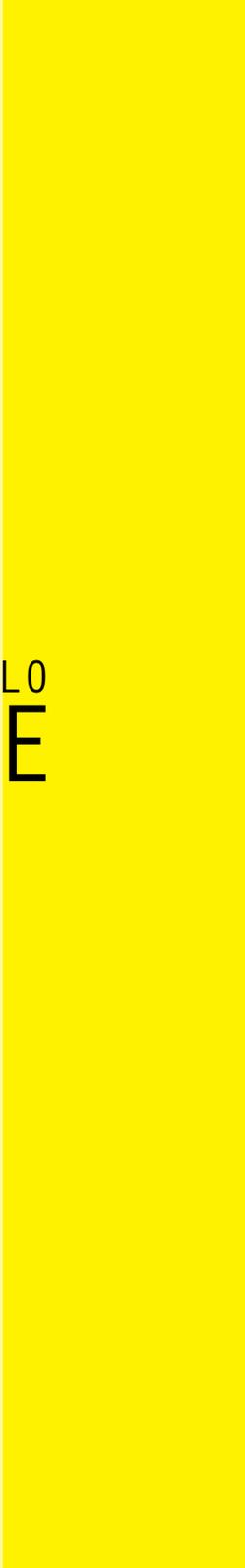








CICLO
SUDESTE





O Lab Clube Filé de Peixe recebeu em seu espaço/ateliê Peixada Arte Contemporânea (PAC), situado no bairro do Catumbi, região central da cidade do Rio de Janeiro, o Grupo Espírito dos Sais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), de Porto Alegre, para a realização de um curso de capacitação em Papel Salgado, e, naquele que pode ser considerado um dos mais complexos métodos fotográficos alternativos: Goma Bicromatada.





Na sequência, o Lab Clube ministrou uma oficina aberta à comunidade local, tendo como monitores o Grupo Espírito dos Sais, marcando oficialmente o ensino e prática desses dois métodos fotográficos alternativos pelo Lab Clube como parte do seu repertório de atividades.

Ao término do ciclo sudeste, ocorreu, na sede do coletivo Filé de Peixe a palestra e mesa redonda "Experimentações e Permeabilidades entre Processos Fotográficos Alternativos", aberta aos participantes da oficina e ao público em geral, com um representante de cada um dos grupos envolvidos no projeto e, dessa vez, contando com a participação do convidado especial Fábio Giorgi, carioca radicado em Porto Alegre, que relatou as experiências com o site mantido por ele (alternativafotografica.wordpress.com) voltado para difusão na internet de práticas de processos fotográficos históricos, e articulado como uma ferramenta de visibilidade para cursos, exposições e mostras acerca dos métodos fotoquímicos.





Zonas de pertencimento na Arte Contemporânea

As distâncias não são geográficas, tampouco os pares são semelhantes: FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOToclUBISMO: HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA, mais do que cruzar pólos geográficos extremos aglutinando iniciativas afins e convergentes no campo da fotografia, atravessou fronteiras de identidade até então definidas por cada grupo envolvido no projeto. A convivência intensa, troca irrestrita entre os grupos, deu origem a franco diálogo sobre como surgiram, como se desenvolveram, quais os principais anseios que motivam o conjunto de suas ações. E desse compartilhamento de dúvidas e dificuldades, mas também de descobertas e êxitos, deu-se um mecanismo prolífico de transformação mútua, coletiva.

Sem abdicar da ênfase no que os grupos têm de peculiar, o projeto expandiu a compreensão de cada um sobre sua própria natureza, contaminada pelo conjunto de interesses em comum associados a uma prática fotográfica e artística. Neste sentido, o poder de realização de cada grupo se expande pela construção de redes capazes de potencializar novos projetos, mostras e festivais, evidenciando um corpo capaz de suscitar demandas e levantar questões, alargando zonas de pertencimento para a fotografia experimental e para núcleos artísticos autônomos junto ao campo de interesses da arte contemporânea.

FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL E FOToclUBISMO: HIATOS, FRICÇÕES E ENCONTROS COM A ARTE CONTEMPORÂNEA exerceu papel decisivo na consolidação do LAB CLUBE, núcleo do coletivo Filé de Peixe, por sua capacidade de gerar aproximações, intigar troca de saberes e viabilizar projetos artísticos colaborativos. O projeto aprofunda a pesquisa e, conseqüentemente, revaloriza e resgata culturalmente os processos fotográficos históricos como cianotipia, van

dyke, papel salgado e goma bicromatada. Difundido-os através de oficinas e minicursos, a questão mais relevante para o LAB CLUBE é que estes processos estejam na base da elaboração de projetos artísticos e como parte indissociável e fundamental para o entendimento poético de cada trabalho motivado por nossas realizações.



NOTAS SOBRE O ENSINO DA FOTOGRAFIA ALTERNATIVA

Desde 2006, quando comecei a pesquisar e praticar os processos fotográficos históricos e alternativos, pude fazer algumas observações decorrentes dos trabalhos apresentados em exposições e de algumas oficinas promovidas para divulgar e repassar essas técnicas.

Após algum tempo percebi que podia dividir os participantes em três grupos bem distintos de acordo com o tempo de contato de cada um com a fotografia, valendo ressaltar que nenhum deles é profissional, mas alguns pretendem ser.

O primeiro grupo é formado por aqueles que já fotografam há muito tempo. Começaram com filme, têm uma predileção por imagens em pb, e muitos, com prática de laboratório fotográfico. O segundo grupo é o da turma da transição que começou a fazer fotografia com filme, porém por pouco tempo. Não possuem qualquer prática de laboratório e rapidamente aceitaram a tecnologia digital. O terceiro e último grupo, como não poderia deixar de ser, é puramente digital. seus membros pouco ou nada sabem da tecnologia analógica. Apesar da constatação relativamente óbvia dessas divisões, até mesmo em função da idades das pessoas identificadas em cada um, o interessante é ver suas reações quando apresentados aos processos alternativos durante o andamento das oficinas.

Em um primeiro instante os participantes, identificados como dos dois primeiros grupos, parecem estar bem a vontade com as informações que são repassadas, porém na medida em que são apresentados às formas de exposição ao sol, papéis não fotográficos, à química não pronta e à “revelação” com água, no caso da cianotipia, as reações ao “novo” conhecimento vão da indiferença à perda completa de interesse. Um comentário padrão desses dois grupos é de que

os processos são interessantes para quem gosta de história, mas dão muito trabalho e os resultados são imprevisíveis.

Por outro lado, a turma digital, apesar da grande desvantagem em termos de conhecimento técnico da fotografia, abraça a idéia de “fazer uma foto com as mãos” como uma coisa quase mágica. Normalmente é desse segmento que saem os novos praticantes da fotografia alternativa ou, pelo menos, aqueles que serão curiosos o suficiente para dar andamento a uma pesquisa mais aprofundada.

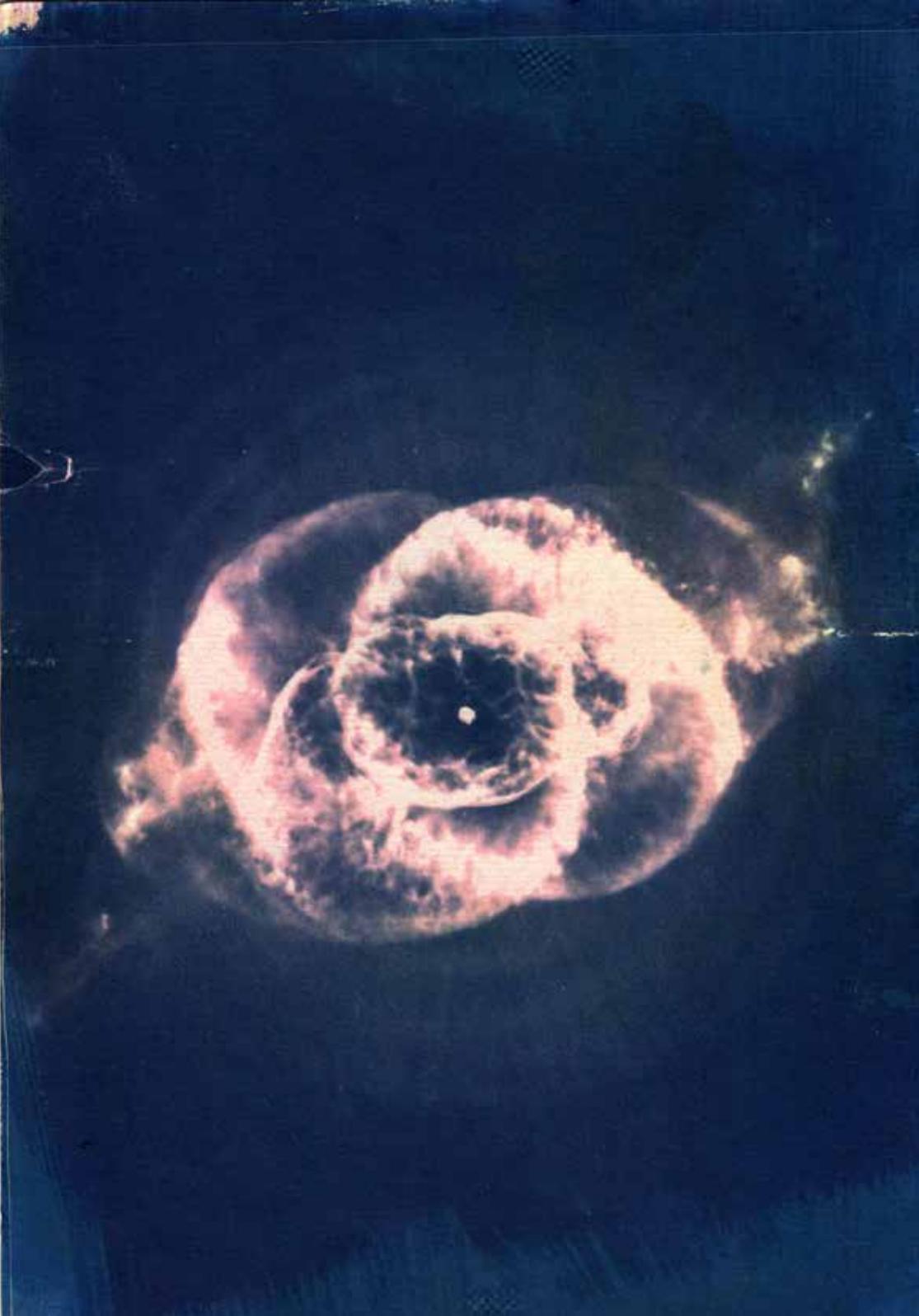
Partindo dessas observações e de algumas conversas com os participantes das oficinas arrisco algumas conclusões quanto à importância do conhecimento e da prática de processos alternativos para qualquer um que queira levar a sério seu hobby ou seu ofício.

a) O conhecimento da história da fotografia é útil para o entendimento das várias técnicas utilizadas hoje em dia.

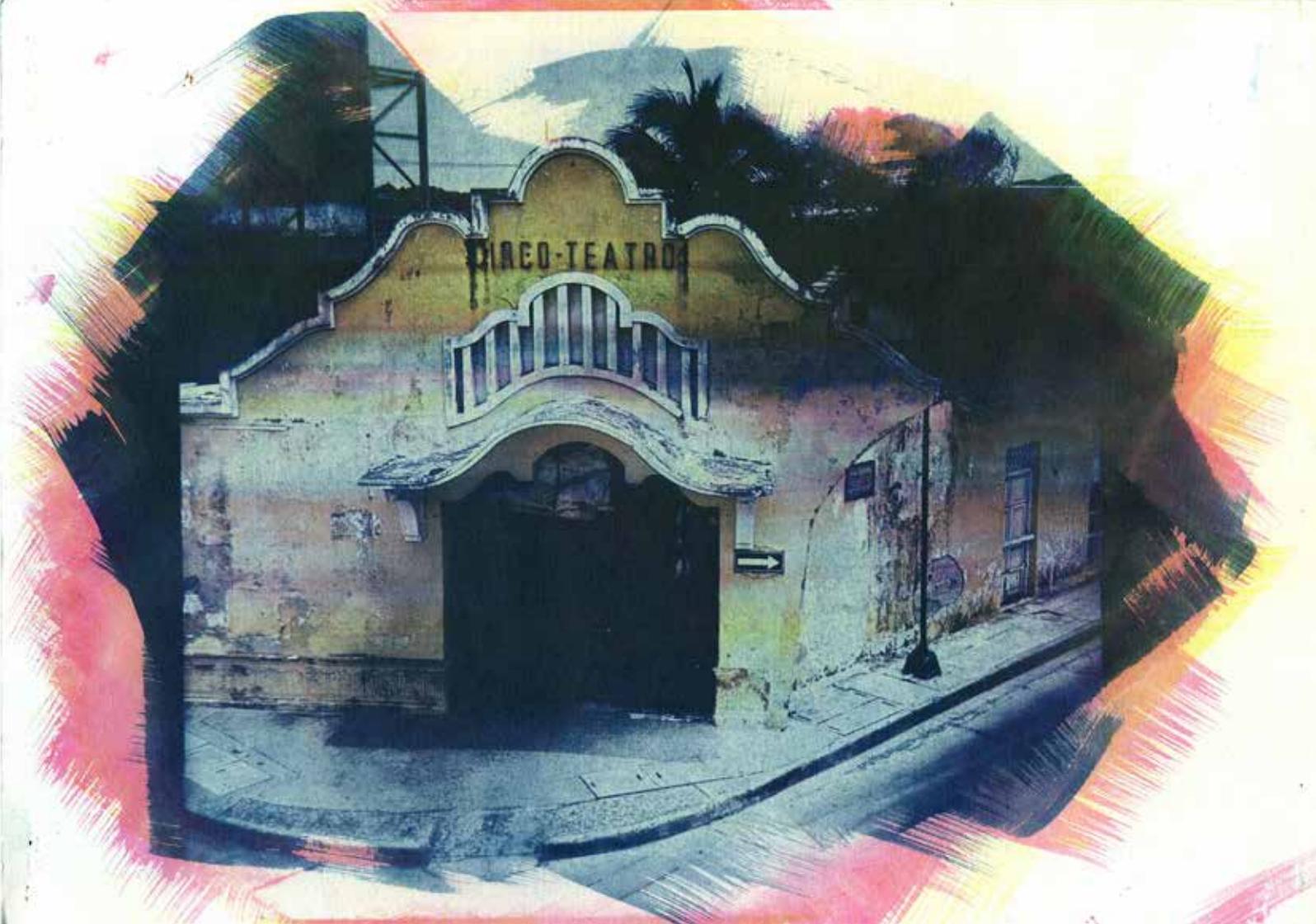
b) A supervalorização da “criatividade” em detrimento do conhecimento técnico do equipamento (seja analógico ou digital) é prejudicial. A fotografia se faz com uma ferramenta e com processos tecnológicos. Conhecer bem a ferramenta e suas possibilidades e como processar e produzir uma imagem é fundamental.

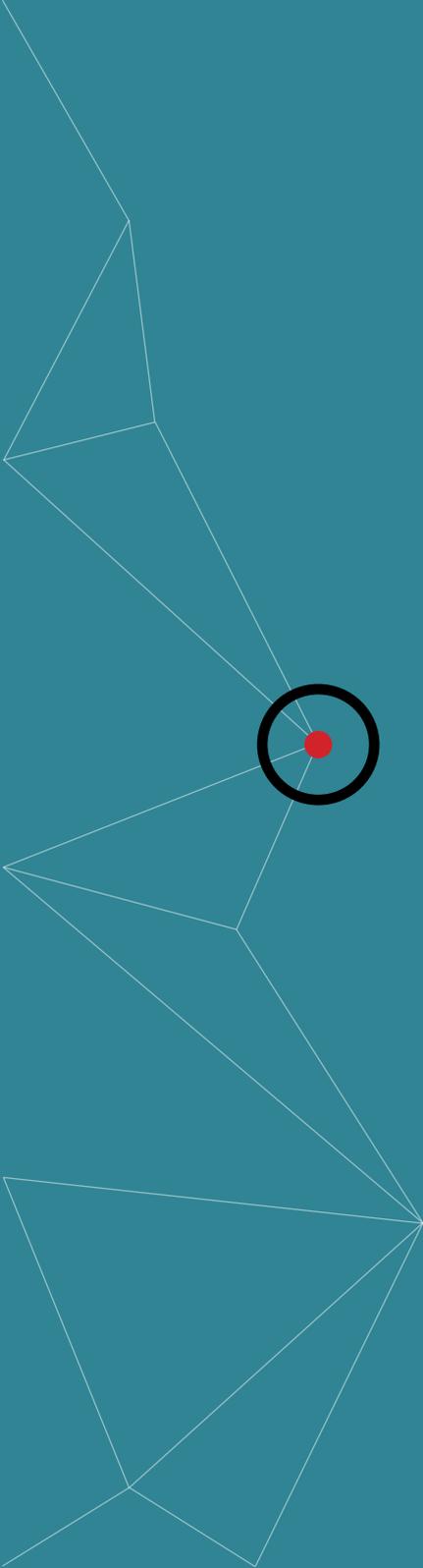
c) Ser um contraponto a digitalização extrema. Ligando o pixel ao grão ao pigmento de forma que uma fotografia seja sempre reconhecida como o resultado final do trabalho humano com a luz e não um produto gráfico gerado por um algoritmo qualquer.











CICLO
S U L



Nessa fase, considerando que, as necessidades anteriormente manifestadas e o estágio seja inicial, intermediário ou avançado de cada um acerca dos processos fotográficos abordados nas duas primeiras etapas foram alcançados, o trabalho foi pautado pelo amadurecimento das relações entre os grupos, e não mais pela troca objetiva de saberes entre eles. O projeto, em seu terceiro e último ciclo, convergiu para Porto Alegre, deslocando o PIUM Fotoclube e Lab Clube Filé de Peixe ao encontro do Grupo Espírito dos Sais, que juntos realizaram uma residência imersiva voltada para criação e reflexão crítica acerca dos métodos de Cianotipia, Van Dyke, Papel Salgado e Goma Bicromatada, praticados coletivamente entre todos.



Valendo-se do espaço universitário e do estímulo reflexivo do ambiente acadêmico, aconteceu na Faculdade de Educação (FACED) a última palestra, intitulada "Núcleos Fotográficos em Circuitos Abertos e Autônomos". A mesa redonda contou com cada um dos representantes dos grupos, que acresceu, à sua apresentação, uma análise introdutória sobre a participação no desenvolvimento de todo projeto. A mesa de palestra e debates contou ainda com a presença de Miguel Chikaoka, idealizador do FotoAtiva, de Belém do Pará, que traçou um panorama das atividades e propósitos desse núcleo paraense de formação e experimentação fotográfica, abordando ainda sua vasta experiência na realização de palestras e oficinas sobre a fotografia artesanal, no Brasil e no exterior.





*Processos antigos em fotografia
de sul a norte*

Terminada a participação do nosso grupo Espírito dos Sais no projeto que integrou trabalhos e trocas de experiências com o Coletivo Filé de Peixe (Rio de Janeiro) e Pium (Rio Branco) podemos avaliar como profícua e proveitosa nossa experiência.

Anteriormente já havíamos ministrado oficinas locais e uma na cidade de Campinas por ocasião do mês da fotografia promovida pela prefeitura da cidade. No caso atual essa triangulação entre extremos e o sudeste do país nos pareceu uma experiência enriquecedora também em função das oportunidades mútuas de se experenciar realidades culturais diferentes.

A quantidade de fotografias produzidas nos três pólos foi bem significativa e sempre acompanhada por amplas discussões além de trocas de informações a cerca de fornecedores de materiais e equipamentos para a realização dos trabalhos. Nossas práticas são verdadeiramente trabalhos de pesquisas no domínio de antigas receitas pré-industriais da fotografia, portanto as trocas de experiências certamente potencializará os trabalhos futuros dos três grupos em questão.

O nosso Espírito dos Sais nasceu de uma das cadeiras de fotografia do Instituto de Artes da UFRGS ministradas por mim, os alunos mais interessados foram se agregando as pesquisas, fato que levou nosso grupo a se configurar fora de sala de aula com repetidas exposições para ao grande público em quatro diferentes espaços na cidade de Porto Alegre. Não descuidamos também de utilizar os recursos disponíveis tais quais redes sociais e mais amplamente a internet. Deveu-se a este fato o convite que partiu do Coletivo Filé de Peixe que redundou na nossa participação nesta experiência tri-partida.

Recentemente começamos a realizar “trocas” também com pesquisadores do exterior, primeiramente nos EUA e há poucos meses no interior da França.

Esses dois focos Brasil e exterior vão permanecer nas articulações do nosso grupo. Grupo que estamos pensando em ampliar um pouco recebendo mais pessoas que estejam interessadas em pesquisar no sentido das práticas “artesaniais” do passado da fotografia analógica.

Este projeto que se encerra foi muito bem organizado e articulado pelo grupo proponente do Rio de Janeiro, Filé de Peixe. Seria também importante assinalar a qualidade do trabalho no sentido objetivamente fotográfico do Coletivo Pium de Rio Branco estado do Acre. Para finalizar cabe ressaltar a importância da Funarte continuar propiciando trocas de trabalhos, experiência para projetos futuros.

Prof. Luis Fernando Achutti



EXPERIÊNCIAS COLETIVAS DO FAZER FOTOGRAFICO EM BELÉM DO PARÁ

“Com certeza, podemos afirmar que a fotografia paraense destaca-se na produção contemporânea brasileira porque foi um movimento que soube incorporar as diferenças internas e atingir uma dimensão social, cultural e política, que nenhuma outra região do país conseguiu.”

Rubens Fernandes Júnior (1)

Para desenhar a trajetória da fotografia paraense nas últimas 3 décadas, vamos buscar fatos e momentos anteriores que, relacionados, podem nos ajudar a entender um pouco do que levou o fazer fotográfico de Belém do Pará ao reconhecimento nacional e internacional.

Nos anos 1950, um grupo de pessoas movido por uma vinculação apaixonada e diletante com a fotografia se organiza e cria o Foto Clube do Pará, que passa a promover encontros, passeios fotográficos, cursos, exposições e intercâmbios com organizações similares, integrando o Pará no movimento fotoclubista nacional e internacional.

Nos anos 1970, apesar da dispersão do movimento fotoclubista paraense, alguns remanescentes continuaram ativos nas suas práticas, entre os quais Aldo Moreira, o médico Eliezer Serra Freire e Gratuliano Bibas. Os dois primeiros foram grandes incentivadores na iniciação do jovem Luiz Braga (2), que, no início dos anos 80 se lança na carreira autoral e posteriormente virá se transformar em ícone da fotografia paraense. Gratuliano Bibas, por sua vez, ousou experimentos e produziu uma obra instigante que proporciona diálogos com a produção contemporânea (3).

A criação da União de Fotógrafos de Brasília em 1978 e dos Fotógrafos do Estado de São Paulo em 1980 marca a mobilização e posicionamento dos repórteres-fotográficos face a mudanças impulsionadas pela crescente demanda por uma produção diferenciada e autônoma do profissional free-lancer. Nesse contexto nascem as primeiras agências de fotógrafos independentes, como a F4 em SP (1979), e a Ágil Fotojornalismo em Brasília (1980).

Em 1979 é criado o Núcleo de Fotografia da Funarte e, em seguida, a Galeria de Fotografia, primeiro espaço expositivo no Brasil dedicado exclusivamente à fotografia. A realização nesse espaço, de exposições coletivas e individuais começa a delinear o perfil da produção fotográfica brasileira contemporânea, além de ressaltar fatos históricos marcantes do século XIX e do período moderno (4).

Em 1981, participantes da Oficina de iniciação, ministrada em Belém por Miguel Chikaoka na Escola de Arte Ajir decidem se organizar para dar continuidade aos estudos e reflexões sobre a fotografia e constituem o grupo Fotoficina, embrião de um processo que se instala e vai desdobrar-se em outras experiências coletivas que permeiam a trajetória recente da fotografia paraense.

Dentre as muitas ações, o grupo Fotoficina promove, entre 1982 a 84, a Mostra Paraense de Fotografias Fotopará que se transforma num espaço de encontros e debates sobre o processo de organização e produção da fotografia paraense. Nesse processo surge o grupo Fotopará, que se efetiva juridicamente em 1985, incorporando integralmente os participantes do Fotoficina e as suas propostas. A continuidade do processo se dá com a realização da Jornada "24 horas de Belém" (1985), o projeto "Rio Abaixo Rio Acima" (1986) e o projeto Autografias (1986).

Entrementes, em 1984, ainda pelo Grupo Fotoficina, Chikaoka idealiza o projeto Núcleo de Oficinas Fotoativa, com o objetivo de formar e agregar agentes interessados em potencializar as ações do grupo. Como até então, o Fotoficina não tinha uma personalidade jurídica e a ideia do

grupo Fotopará estava apenas se esboçando, o projeto do Núcleo de Oficinas foi inscrito num edital da Funarte pela Fadesp – Fundação de Amparo e Desenvolvimento da Pesquisa. A aprovação e apoio para execução foi efetivada com a Carta-Compromisso firmada entre a Fadesp e a Funarte, em 14 de agosto de 1984.

Com esse Núcleo surge o projeto Fotoativa Cidade Velha (1985) com o objetivo de promover ações de reconhecimento e valorização do bairro Cidade Velha, início da cidade de Belém. Reunindo fotógrafos iniciantes e profissionais as ações desse projeto envolviam moradores e visitantes do bairro da Cidade Velha, culminando com mostras e animações na praça principal do próprio bairro. O vigor desse processo, magnetiza e envolve uma grande parte dos integrantes do recém criado Grupo Fotopará, esvaziando-o sobremaneira no que se refere às discussões sobre a organização e gestão desse grupo. Esse fato requer uma análise sobre o engajamento das pessoas no exercício de construção de processos coletivos.

Não há dúvida que a organização e atuação coletiva são balizados por um pacto entre os seus integrantes. Seja ele implícito ou explícito, formal ou informal, para que seja sustentável a sua construção e renovação deve se dar com maturidade e despojamento de todos em prol dos objetivos pactuados. O processo de organização e atuação do Fotoficina, do Fotopará e da Fotoativa pode ser analisada sob esse prisma. Enquanto as realizações do Fotoficina se deram paralelamente ao processo de discussão e elaboração do seu estatuto, que acabou não se concretizando nem no papel, o Grupo Fotopará alcançou sua personalidade jurídica mas sem a plena consciência da importância do que fora pactuado nos termos do estatuto. A Fotoativa, por sua vez, atuou durante mais de quinze anos sem um pacto formal e, portanto, sem uma personalidade jurídica. Esse anonimato é rompido somente em 2000, premido pela necessidade de operar dentro das relações formais. Nessa longa e por vezes confusa trajetória, observa-se que as experiências relatadas foram permeadas pelo desejo primário de compartilhar vivências e informações.

Cabe aqui uma outra reflexão, sobre a natureza desse processo e o ambiente onde ele se desenvolve. É natural que indivíduos procurem se estruturar coletivamente movidos por afinidades, desejos ou sonhos, dos mais diversos, para construir seu desenvolvimento através da cooperação sistêmica em benefício da aprendizagem e do bem estar comum. O exercício de agir e refletir coletivamente sobre as práticas realizadas nesse ambiente, constituiu a essência base do pensamento norteador da Fotoficina, que prosseguiu com o Grupo Fotopará e continua atualmente com a Fotoativa.

Um “fluxograma de ações” do Fotoficina, esboçado em novembro de 1983, mostra que ações locais eram pensadas e planejadas levando em conta a fotografia na cena cultural e política local e nacional. Nesse desenho, é possível observar que a abordagem de temas amplos, como a educação, pesquisa e memória estavam alinhadas com o movimento da União de Fotógrafos, Agências de Fotógrafos Independentes e as ações do Núcleo de Fotografia da Funarte. É nesse período que surgem importantes eventos locais e nacionais com os quais o movimento fotográfico paraense articulou abrindo janelas para alguma conexão potencializadora para o seu desenvolvimento.

Sem dúvida, a soma desses fatores foi determinante para o crescimento da produção fotográfica paraense que passa a se destacar nos salões de arte e exposições, coletivas e nas sucessivas premiações, como o prêmio Marc Ferrez, da Funarte, destinado ao apoio à criação, pesquisa, reflexão teórica e ensaios documentais e artísticos.

Não é por acaso que, no início dos anos 2000, é publicado o livro-cd-site Fotografia Contemporânea Paraense 80/90, resultado de uma pesquisa que traça um rico panorama da fotografia paraense a partir de um recorte do que foi produzido nas duas décadas anteriores.

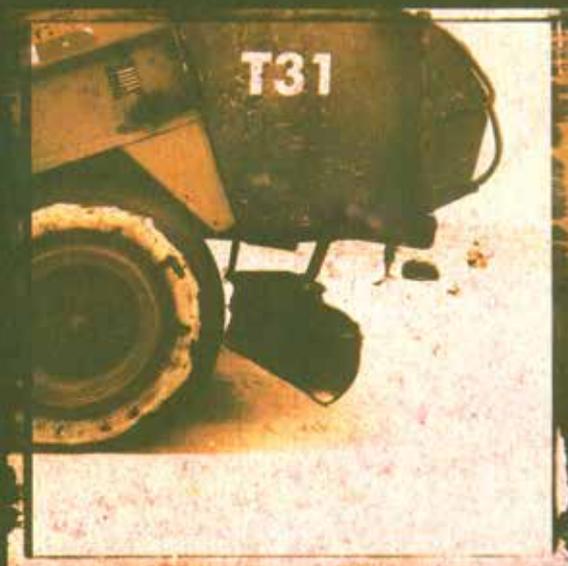
Hoje, a herança desse processo histórico encontra-se depositada na Fotoativa, que busca exercitar uma organização responsável, mas suficientemente leve e flexível, evitando o engessamento de seus movimentos para preservar a capacidade de articular-se amplamente.

Nesta pequena incursão, é possível perceber que a matriz do pensamento crítico dos que pesquisam e fazem fotografia no campo artístico-cultural e educativo no Pará se formou no exercício compartilhado do aprendizado-prática-reflexão tendo a fotografia, não como uma disciplina, mas como um manancial de possibilidades, aberto a múltiplas abordagens. Abordagens que foram se multiplicando ao longo dos anos, mas sempre focadas num objetivo comum: a valorização do capital humano. Nesse processo, o que prevalece é a experiência vivenciada, ou seja, a experiência que ele proporciona, tanto no plano individual quanto no coletivo.



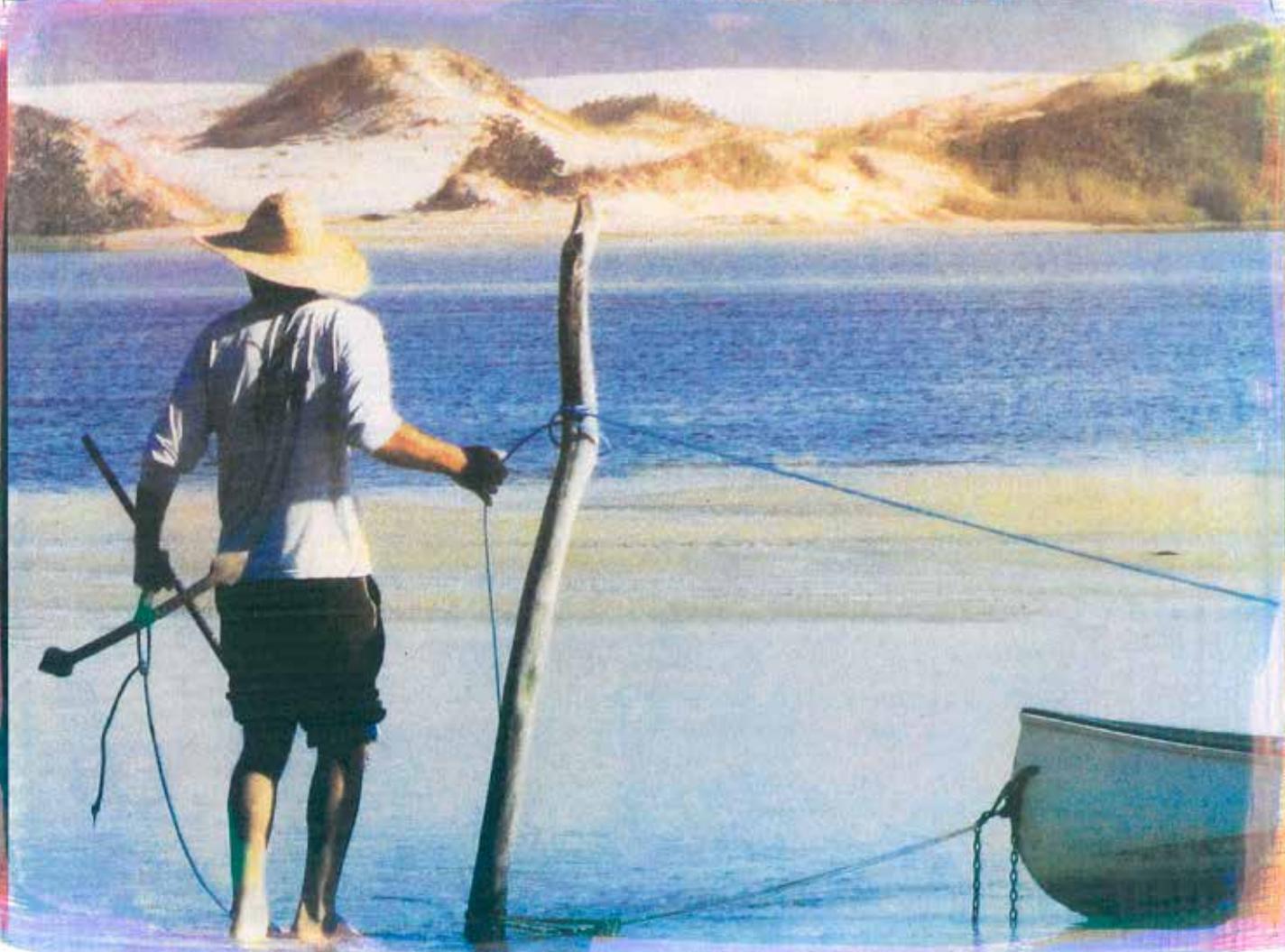
- (1) Rubens FERNANDES JR, "Fotografia Paraense – militancia política, dissonância poética". http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Rubens_texto.htm
- (2) Rubens FERNANDES JR, "Fotografia Paraense – militancia política, dissonância poética". http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Rubens_texto.htm
- (3) Orlando MANESCHY, "O corpo sutil das imagens - Fotografias de Gratuliano Bibas" http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Orlando_texto.htm
- (4) Angela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino: "Passando a história a limpo: a Funarte e a Fotografia Brasileira.". <http://www.rpcf.com.br/historias/7>
- (5) "Fotografia Contemporânea Paraense – Panorama 80/90". <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br>





















● ALEX TOPINI



● FERNANDA ANTOUN



● ZÉ ANTUNES



● DENIS NICOLA



● JANDORA JAKOBKSON



ALEXANDRE NORONHA



DEYSE CRUZ



TALITA OLIVEIRA



LUIZ ACHUTTI



ADALBERTO PORTO ALEGRE



ORGANIZAÇÃO:
Lab Clube
Coletivo Filé de Peixe

DESIGN GRÁFICO:
Patricia Boechat
Coletivo Filé de Peixe

FOTOS DE REGISTRO:
Alex Topini
Alexandre Noronha

FILMAGEM:
Alex Topini

EDIÇÃO DE VÍDEO:
Julio Stotz

AGRADECIMENTOS:
Carolina de Deus
Fábio Giorgi
Greice Rosa
Izabel Kloske
Julio Stotz
Miguel Chikaoka
Patricia Gouvêa
Simone Rodrigues

patrocínio

realização

apoio

