

DEMACHY, Robert.

Qual é a diferença entre uma boa fotografia e uma fotografia artística?*

In Joan Fontcuberta. *Estética Fotográfica: selección de textos*.

Barcelona, Blume, p.68-73,1984.

Tradução para uso acadêmico. Prof. Dr. Isaac A. Camargo

A resposta à esta pergunta parece, à primeira vista, simples, e nove entre dez fotógrafos responderiam que uma boa fotografia é a que se obtém partindo de um bom negativo; desde que em uma fotografia artística se tenha selecionado cuidadosamente o tema, a composição e a iluminação.

Isto constitui um erro perigoso e quase universal. Devido a este erro, milhares das assim chamadas fotografias artísticas inundam a maioria de nossas exposições - fotografias tão parecidas entre si em seus erros que parecem os filhos disformes de um mesmo pai.

Não se progredirá jamais no campo da fotografia pictorial enquanto os fotógrafos continuarem baseando-se na definição anterior e negando-se a utilizar, para certos fins, uma olhada que parece cega diante dos delicados matizes da natureza. Deixemo-los ir as galerias de arte em busca de gravuras, litografias, desenhos a nanquim ou a carvão; deixemo-los levar suas fotografias favoritas para comparar, e logo se darão conta que uma composição correta - quer dizer, aquela composição livre de erros nas linhas, e no equilíbrios das massas que podem fazer um tema desagradável - é, sem lugar a dúvida, necessária; que uma iluminação correta - por exemplo, uma combinação de luzes e sombras calculadas para ressaltar o centro de interesse da composição - é também necessária. Não obstante, uma composição e uma iluminação corretas, e inclusive boas, como a miúdo achamos nas fotografias, não servem de nada se não estão unidas a valores verdadeiros, com tons certos, textura adequada e, o que chamamos em linguagem de estúdio na França *une belle matière* (uma bela matéria), quer dizer, um pigmento cuja natureza permita sombras ricas e transparentes e meios-tons delicados e fluídos.

Portanto, devemos modificar a definição de fotografia artística tal como a entendem nove de cada dez fotógrafos, quer dizer que uma fotografia é artística quando sua composição e iluminação são corretas, quando os valores são verdadeiros, sua tonalidade acertada e sua textura adequada e, ao mesmo tempo, positivada em uma superfície que satisfaz ao olho do artista.

Estamos convencidos de que nossos leitores são capazes de distinguir entre uma boa ou má composição e entre uma boa ou má

iluminação. Porém não estamos tão seguros de que todos eles saibam apreciar valores ou tons falsos, já que, infelizmente, poucas pessoas fora do estúdio do pintor se preocupa com os problemas de tonalidade e valores relativos, mesmo que conhecendo o significado de ditos termos. Por valores relativos entendemos a quantidade relativa de luz refletida pelas distintas superfícies do sujeito; Por tonalidade entendemos a quantidade de luz refletida pela totalidade do sujeito. Podemos trocar a tonalidade de um sujeito no estúdio fazendo baixar sua sombra, considerando que a relação de seus valores ficará, é claro, inalterada. Um pintor pode dar-nos a contrapartida exata dos valores, já que dispõe de cores similares às do sujeito. Um artista que trabalha em branco e preto deve traduzir as distintas reflexões de cores em suas convencionais matizes monocromáticas, e se vê e traduz corretamente, pode dar-nos uma impressão de cor real através de uma justa relação de valores, incluída num trabalho monocromático em branco e preto. Esta é a razão pela qual se deixamos atuar só a fotografia não dá nenhum resultado.

A transposição de valores de cor em matizes monocromáticos é totalmente falsa, a menos que se tomem precauções especiais na exposição e na revelação, e se adote um procedimento de pigmentação especial que permita um controle por partes. Agora bem, como podemos esperar que um artista não sinta só irritação ao olhar uma fotografia e encontrar faltas em seus valores que nem o mais simples borrador seria capaz de cometer pintando?

Examinemos uma certa quantidade de fotografias com pretensões artísticas. Suponhamos que temos um retrato. Dez a um que verão valores iguais entre o fundo branco ou o colo da camisa e a pele do modelo. Por outro lado, o vestido ou abrigo, se estão confeccionados com um tecido escuro, serão vários graus mais escuros que na realidade, e seu valor, com relação ao já falso valor de sua pele, será duplamente incorreto.

Se o modelo tem o cabelo ruivo é provável que seu valor, comparado com o da pele, nos pareça castanho escuro, a menos que a luz reflita com força em suas brilhantes ondulações, e então o cabelo parecerá branco. Nas paisagens os valores relativos do céu e da terra são geralmente falsos -totalmente falsos se o céu era azul na realidade, neste caso dará um branco puro na fotografia. Se o céu estava nublado, e o fotógrafo tentava obter um efeito em contra-luz, obterá um céu dramático, cujo valor será falso com os valores das árvores e do primeiro plano que será exageradamente escuro. Pode ser muito pior se utilizou dois negativos, já que neste caso não há nada mais delicado que dar a paisagem uma iluminação plausível proporcionada pelo grau de luz que tivesse refletido na natureza com um céu

similar. Inclusive, se fazem dois negativos ao mesmo tempo, um do céu e outro da paisagem, será muito difícil, no momento da revelação manter o equilíbrio correto entre a fonte de luz e a superfície refletora da paisagem. Agora comparemos o verde vivaz da grama e das árvores ao natural com sua escura tradução na monocromia fotográfica. A um valor com estas características lhe corresponderia um tom geral de uma intensidade menos que o da fotografia realizada com sol forte. Estes tipos de exemplos são fáceis de descobrir e muito numerosos para citá-los dentro dos limites deste artigo.

Se estudarmos o resultado tonal em uma fotografia veremos que está por inteiro nas mãos do fotógrafo, já que tanto a exposição quanto a revelação podem transformar um efeito sonso em algo brilhante. Daqui se deduz que ou bem a fotografia ou bem o fotógrafo podem dar o tom correto.

Conseguir as texturas apropriadas é uma das qualidades fotográficas mais preciosas e, ao mesmo tempo, mais descuidadas. Quantas fotografias temos vistos que, apesar de sua boa composição, resultam totalmente falidas devido a uma falta absoluta de texturas? Recordo perfeitamente de uma natureza morta em que as frutas, o busto de gesso, o metal, e os demais objetos pareciam todos da mesma matéria -uma matéria misteriosa, já que não possuía nenhuma das características dos objetos mencionados. Os fotógrafos não parecem dar importância a isto e é uma verdadeira lástima, já que, tal como disse antes, nenhum procedimento diferente da fotografia é capaz de representar a dureza da pedra, a lisura do mármore, o brilho do cetim ou a suavidade do veludo.

Agora que chegamos ao último ponto de nossa lista, suponhamos que realizamos uma cópia cuja composição é correta, com uma boa distribuição de luzes e sombras, tom correto, valores acertados e texturas adequadas. Do ponto de vista artístico, podemos estragá-la se não escolhermos a superfície adequada para o positivo. Sem dúvida, não há muito que escolher entre os papéis fotográficos. Os papéis com sais de prata são radicalmente maus, os albuminados são quem sabe os mais aceitáveis.

A platinotipia dá melhores resultados; porém as sombras, são iguais as obtidas com o papel de brometo, são a miúdo densas e emplastadas, sugerindo papel em vez de profundidade atmosférica. O carvão é melhor ainda que não seja perfeito.

Os procedimentos utilizados pelos pintores, os gravadores, os litógrafos e os desenhistas são muito melhores. As aquarelas monocromáticas não têm rival por seu frescor nas luzes e meio tons. As aguafortes e os desenhos a carvão podem dar negros tão ricos e aveludados que os negros

conseguidos com a platinotipia ou papel de brometo se tornam macilentos cinzas ao compará-los. A litografia, em mãos da escola moderna, dá efeitos iguais aos das gravuras. O mais próximo destas qualidades nós encontramos nos papéis Artigue e nas gomas bicromatadas, já que em ambos os procedimentos se utilizam pigmentos da mesma natureza que nas aguafortes e nas aquarelas. Naturalmente esta é toda sua semelhança, já que a técnica da pintura, da gravura e da fotografia não têm nenhum ponto em comum. Sem dúvida, algumas das qualidades dos pigmentos e algum método próprio destes procedimentos podem ser associados às características das fotografias mesmo sendo estas completamente diferentes. Obtemos assim um “processo híbrido”, tal como os denominam os fotógrafos antigos ao não encontrar o tom violeta púrpuro e o bonito verniz de suas amadas obras. Longe de ser procedimentos perfeitos, o papel Artigue e as gomas bicromatadas não indicam qual deve ser o caminho, em lugar a dúvidas, o futuro da fotografia pictorialista está nesta direção. O que queremos é um papel -qualquer tipo de papel- coberto com qualquer tipo de pigmento ricamente colorido, que nos dêem sombras transparentes, grande profundidade nos negros e que permita uma revelação local simples.

Resumidamente, o melhor que podemos fazer é tomar como guia os efeitos combinados da gravura e as aquarelas (frescor, força, ousadia e delicadeza), qualidades disseminadas entre vários fotógrafos, porém raramente se encontram unidas em uma mesma obra.

É demasiado pedir tudo isto ao fotógrafo: composição, iluminação, valores, tons, texturas e procedimento?

Temos que ser conscientes que ao eleger a fotografia pictorialista, quem sabe sem saber, nós tenhamos ligado a estrita observação de regras cem anos mais antiga que a fórmula mais velha de nossa química fotográfica. Nós entramos no templo da arte pela porta de traz e nos encontramos no meio de uma massa de adeptos -sozinhos e sem ser iniciados-. Desprezemos com franqueza nossos erros primitivos e aprendamos.