

# Fotografia e fotoescultura: significação, arte e educação

Ricardo Zani

*Mestre em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, onde é doutorando em Artes. É docente na Faculdade de Comunicação e Artes do Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio – CEUNSP, em disciplinas nos cursos de Cinema e Audiovisual, Fotografia, Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Rádio e TV.*

*E-mail: ricardozani@uol.com.br*

**Resumo:** Este artigo apresenta a fotografia como um objeto de significação no processo de ensino-aprendizagem, discutida como material de pesquisa, de investigação e de educação em arte, quando inserida em determinados conceitos da Arte Contemporânea: a fotoescultura. Pretende demonstrar que o signo fotográfico pode ser um recurso didático capaz de estimular o aprendizado e a prática docente. Considera, ainda, que a aplicação do conceito de fotoescultura, suas definições e leituras, permite construções de conhecimentos e inter-relacionamentos com outras interfaces das Artes Visuais, rumo à concepção de uma nova realidade na elaboração e na interpretação da imagem fotográfica, transformando a leitura e a análise do signo não verbal em propostas pedagógicas.

**Palavras-chaves:** fotografia, significação, arte contemporânea, fotoescultura, ensino.

**Abstract:** This article shows the photography like a signification object on the apprenticeship-teaching process, debated like an inquired material, from investigation and the art education, when introduced on determinate of Contemporary Art concepts: the sculpture-photo. Pretend demonstrate that the photography sign be an eventual instructive recourse on the teaching practice and the apprenticeship. That the application of sculpture-photo concepts, your readings and definitions, when consent knowledge constructions and interrelationships with others Visual Arts interfaces going a conception from a new reality in a image photography interpretation and elaboration, transfigured the analysis and lecture about a not-verbal sign in pedagogic propositions.

**Keywords:** photography, signification, contemporary art, sculpture-photo, teaching.

Ao levar em conta os desafios atuais enfrentados pela educação superior diante das intensas transformações pelas quais passa a sociedade, e cientes da necessidade desta reflexão, pretendemos propor aqui um espaço de discussão sobre a formação cultural e criativa do ser humano. Desenvolvendo uma relação entre arte, educação e fotografia, pretende-se oferecer contribuições para o ensino da arte ao imaginar que a aquisição do saber ocorre de forma articulada e constituída em suas naturezas teóricas e práticas.

Por décadas a imagem fotográfica foi vista e interpretada como uma mera representação figurativa do real, enquanto sua construção imagética dava-se por

Recebido: 14.10.2009

Aprovado: 25.03.2010

meio de aparatos técnicos que traduziam instantes da realidade de modo especular. A possibilidade de subversão dos princípios técnicos inerentes aos projetos industriais dessas máquinas e a noção de que a fotografia como linguagem representa mais do que um simples simulacro do cotidiano surgiram a partir do século XX, em que a construção e a leitura de imagens, representações de realidades traduzidas por intérpretes, levantam hipóteses sobre o tema. O que se propõe é abordar a leitura de imagens no ensino da arte, assim como em todas as instâncias que envolvem a fruição artística e a produção de imagens em fotografia.

Entende-se que a quebra da noção de representação figurativa faz com que a fotografia seja vista como um campo de experimentações para além das possibilidades técnicas do aparato, responsáveis pelo surgimento de níveis simbólicos diferenciados que redefinem e impulsionam à interpretação da mensagem fotográfica. A reflexão sobre as novas possibilidades de ações e criações revela o processo signico a representar a construção e a leitura das realidades fotográficas, simbolicamente delineadas por escolhas que objetivam a materialização dos conceitos, das poéticas e das intenções. Contemplando e complementando a proposta deste artigo, é vislumbrado no exercício das poéticas fotográficas o desenvolvimento das competências e habilidades específicas para o entendimento do que vem a ser a fotoescultura.

## FOTOGRAFIA E SIGNIFICAÇÃO

Parte-se do princípio de que tanto a semiótica quanto a semiologia surgiram como teorias de informações para pesquisar a linguagem em uso, suas estruturas e seus significados, tendo como referência central o estudo do signo existente na linguística estruturalista. Foi através da linguística, da ciência que estuda o signo verbal, que surgiram a semiologia e o entendimento dos signos não verbais e que, a partir destes, a semiótica passou a pesquisar todas as linguagens em uso, a verbal e a não verbal, por meio dos seus signos.

Ao traduzir estas questões para o signo fotográfico (um código não verbal), determinamos como se constrói a relação da semiótica e da semiologia na fotografia. Segundo Charles S. Peirce e seus estudos acerca da semiótica, “um índice envolve sempre a existência de seu objeto”<sup>1</sup>. No caso da fotografia esta noção de objeto se dá no momento em que a máquina registra algo num instante qualquer e assim, sendo a fotografia um signo indicial que se apresenta como um simulacro daquilo que registra, a ação fotografada difere da ocasião em que apreciamos a sua representação; sua ocorrência deu-se num tempo anterior. Philippe Dubois faz uma análise a respeito da indicialidade na fotografia, da sua secundidade:

Recapitulemos: como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. É, portanto, por natureza um objeto pragmático, inseparável de sua situação

1. PIERCE, Charles Sanders, apud MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. *Revista Studium*, Campinas: Unicamp, n. 2, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>>. ISSN 1519-4388, p. 10. Acesso em: maio 2004.

referencial. Isso implica que a foto não é necessariamente semelhante (mimética), nem a priori significante (portadora de significados nela própria) – mesmo se, é claro, efeitos de analogismo e efeitos de sentido, mais ou menos codificados, acabam na maioria das vezes por intervir posteriormente. Aqui concluímos o que diz respeito aos traços genéricos do índice<sup>2</sup>.

Isto transmite a ideia de que o seu caráter de primeiridade já passou e atesta que a iconicidade fotográfica existe somente no exato instante em que o obturador se abre para capturar um fato. É um momento único que faz de cada apertar do disparador uma aventura com relação aos resultados obtidos, sobretudo nas fotografias analógicas e suas imagens latentes, conforme demonstra Lúcia Santaella:

É por isso que o ato fotográfico está longe de se limitar a um mero apertar de um botão. Nesse ato, tem de haver necessariamente um diálogo ou embate entre a inteligência visual automatizada da máquina e a inteligência sensível do fotógrafo. Mas o mais importante nisso tudo, de onde advém o forte impacto produzido pela fotografia, é que nela se deu por iniciada a grande aventura – contemporaneamente mais do que evidente nas sociedades informatizadas – da extensão em máquinas mais ou menos inteligentes da capacidade do cérebro humano para produzir linguagens<sup>3</sup>.

Ressalte-se ainda que, além de a fotografia ser um recorte temporal de algo que ficou no passado, este signo que surge aos olhos do receptor como registro de uma realidade que pode nem mais existir se fez pelo olhar de um sujeito. Por mais que este sujeito acredite ter capturado um momento objetivo, o fato de ser ele humano já transmitiu à fotografia a subjetividade de um olhar individual, que poderá ser discutido, analisado e até questionado por outros olhares. É o pensamento do espectador gerado por uma infinidade de discursos, enquanto este interpretante irá analisá-la de acordo com seus conhecimentos pessoal, social e histórico, formando *redes de significação*, como bem observa Antônio Ribeiro de Oliveira Junior:

Cabe ao receptor, a todos nós, a necessidade de uma ativa decodificação ideológica, cuja finalidade não é apenas indicar quais elementos ideológicos foram materializados visualmente, mas, sobretudo, tornar-se sensível para este aspecto da significação do signo fotográfico. Em nenhum momento deseja-se retirar o signo da obra e isolá-lo; o que se quer é fazer uma ponte dialética e aprofundar a compreensão da produção de algo bem particular: o sentido<sup>4</sup>.

Em relação à semiologia, compreende-se que os significados de uma imagem fotográfica são as interpretações provenientes de um significante, a fotografia propriamente dita, e que, se há diferenciação entre a semiótica e a semiologia, esta se configura na variação de termos utilizados para denominar uma mesma função; nomenclaturas distintas que sugerem na semiologia o mesmo caminho, enquanto cada pesquisador ou autor apresentou a sua denominação relativa às qualidades semiológicas. Dentre tais diferenças de termos empregados na fotografia pela semiologia, destacam-se aqueles que Roland Barthes cunhou ao analisar a imagem fotográfica em seu último livro, *A câmara clara*.

2. DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. p. 94.

3. SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias*. São Paulo: Experimento, 1996. p. 192.

4. OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. História, fotografia e semiótica numa perspectiva grande angular. In: *O indivíduo e as mídias*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 284-285.

Barthes entendeu a fotografia como possuindo dois momentos – não todas, mas as que o tocaram –, e os determinou como análogos ao significante e ao significado semiológico. Dessa forma, extraindo palavras oriundas do latim, Barthes qualificou o significante fotográfico como sendo o *studium*, o signo apresentado e sempre codificado, enquanto ao significado ele designou o termo *punctum*, aquela ferida intrigante da imagem<sup>5</sup>. Muitos teóricos são críticos sobre tais observações de Barthes, classificando-as como datadas e restritivas. Entretanto, mesmo que em direção à corrente contrária, acreditamos ser o *punctum* uma variação do termo significado, por promover, no instante em que toca o receptor com relação a algum elemento da imagem fotográfica, a busca de um entendimento, de uma interpretação daquele ponto da imagem e, a partir dele, da imagem fotográfica como um todo<sup>6</sup>. Essas são as bases que fundamentam as análises na interpretação do signo fotográfico no presente artigo.

## FOTOGRAFIA E ARTE: A FOTOESCULTURA

Numa das particularidades do signo fotográfico em seu cruzamento com as artes visuais, encontra-se a fotoescultura. O princípio norteador da fotoescultura é fomentar as relações entre os suportes e os caminhos das artes visuais, principalmente a interseção entre fotografia e escultura, caracterizando-se como uma obra multifacetada que busca através de junções específicas contemplar os processos de criação, de produção e de uso de materiais inerentes às linguagens artísticas, sobretudo da composição fotográfica inserida em uma montagem escultórica concebida; portanto, com uma ideia de tridimensionalidade, arquitetônica, de práticas e de exercícios da sensibilidade artística.

Nesta perspectiva interdisciplinar, pode-se caracterizar a fotoescultura como uma prática própria às experimentações artísticas. E, nesta reflexão sobre a sua produção, entender que os artistas que criam sob a ótica da fotoescultura abrem, ampliam e propõem que elementos externos à obra participem na discussão de seus processos de criação, de concepção, de montagem e de leitura, de interpretação e vivência das obras, fornecendo ao expectador/receptor possibilidades ímpares de fruição e de conhecimentos necessários ao repertório da criação, no momento em que permitem um olhar caminhante sobre a obra, lendo-a por fragmentos ou em sua totalidade.

Quando se pensa em fotoescultura, deve-se ter em mente a imagem fotográfica para além de sua individualidade, de sua singularidade. Deve-se enxergá-la em seu conjunto, nas relações entre uma série de imagens que se completam e que se propõem, às vezes, monumentais. Diversas são as formas de apresentação deste dispositivo, desde um álbum ou volume fotográfico que faça relações a uma série ou sequência de imagens que dialogam e impulsionam o receptor a manipulá-lo em busca de uma narrativa, até as montagens mais complexas nas grandes paredes de galerias ou museus; neste caso, a fotoescultura só adquire um sentido quando o espaço expositivo participa de seu projeto de montagem e interage com a obra, integrando-se a ela.

5. BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 80.

6. AUMONT, Jacques. *Olho interminável [cinema e pintura]*. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 90.

O que está em jogo na relação entre fotografia e escultura é a noção de volume oferecida pelo formato do suporte, por seu resultado final diante da montagem apresentada, e não simplesmente por sua sugestiva representação imagética calcada na perspectiva renascentista. A fotoescultura conduz o espectador a questionar e a variar o ponto de vista único e central de fruição da obra, como explica Philippe Dubois:

[...] trata-se de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes, sobretudo) como um objeto, uma realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Em suma, que pode ser encarada igualmente como uma escultura.

Acontece de essas esculturas fotográficas adquirirem uma forma relativamente elaborada, em que a estratégia da situação revela efeitos, às vezes, bastante sofisticados e, com isso, a interpelação dela pelo espectador pode se fazer de forma ainda mais intensa...

[...] O primeiro exemplo são os mosaicos de polaroide do belga Stefan De Jaeger (ou, mesmo espírito, as *Piscinas de papel* e outros agrupamentos “cubistas” de David Hockney). [...] O efeito de ladrilhagem é imediato<sup>7</sup>.



Autel Lycée Chases, 1989.

Um dos primeiros artistas a desenvolver fotoescultura foi Christian Boltanski na década de 1970. Embora em sua obra a bidimensionalidade ainda seja uma premissa, os agrupamentos de imagens por afinidades temáticas propostos por Boltanski sugerem uma organização espacial que leva o receptor a entender a obra em sua totalidade, através de um conjunto de imagens que se completam em seu significado. Em outros casos e na própria obra de Boltanski, é a

7. DUBOIS, op. cit., p. 292-294.



montagem programada das imagens fotográficas e a junção destas com outros materiais, tais como fios, caixas de metal e lâmpadas, que levam o espectador a entender a fotoescultura como uma instalação fotográfica<sup>8</sup>.

É o deslocamento do espectador diante de grandes obras que determina esta relação com a fotoescultura, atribuindo visões variadas sobre um mesmo objeto, permitindo que este seja lido de formas diferenciadas. Tem-se ao mesmo tempo uma única e grande obra e uma série de representações menores dos fragmentos desta obra. Os artistas David Hockney e Stefan De Jaeger criaram suas fotoesculturas nesta concepção, na segmentação e na montagem por ladrilhos, assumindo que os fragmentos se completam e indicam a leitura geral do tema. Em certos momentos esses ladrilhos não perseguem um encaixe perfeito, e as formas variam de tamanho e de distância focal; às vezes até o ponto de vista é alternado, criando uma obra com vistas frontais e laterais, variando seus ângulos de tomada e privilegiando formas descontínuas, semelhantes a uma composição cubista.

Em outros dois casos, dos artistas Pierre Boogaerts e Jan Dibbets, essa relação de agrupamento é levada às grandes proporções. Boogaerts trabalhou com séries de fotografias tiradas no céu de Nova York, variando seu ângulo de visão das extremidades dos arranha-céus posicionados em calçadas opostas e tendo o céu entre eles como o elemento central da composição, chegando a abranger ângulos de visão maiores de 90° entre as extremidades da obra. Boogaerts criou obras em formas de grandes colunas nas paredes das galerias a partir de fragmentos em médio formato; cada segmento (unidade fotográfica) possui em torno de 42 x 64 cm. Sua montagem privilegia a verticalidade, e a necessidade de coerência e exatidão no encontro entre as peças é descartada pelo artista; a linearidade aqui não mantém uma ordem formal<sup>9</sup>.



David Hockney

Place Furstenberg, 1985.

8. Ibid., p. 298.

9. Ibid., p. 297.

Isto faz com que o espectador desloque-se, distancie-se para compreender a obra em sua totalidade e percorra com seus olhos todos os fragmentos fotográficos para completá-los no final de seu percurso, como na obra *Coin de Broadway et Wall Street*, de 1979.

Jan Dibbets segue o mesmo caminho de Boogaerts, porém, em suas obras é a horizontalidade dos painéis que impera através de suas *Paisagens panorâmicas* realizadas a partir dos anos 1970. As obras de Dibbets propõem encaixes rigorosos entre seus fragmentos e, por vezes, algumas peças têm suas formas completadas com interferências de desenhos do próprio artista, transmitindo continuidade aos formatos arquitetônicos. As panorâmicas horizontais de Dibbets percorrem ângulos de 180° ou 360°, como em uma de suas paisagens marítimas, intitulada *Vuori ja meri panoraama II A Valokuva*, de 1971, ou nas formas circulares dos interiores dos prédios. Os encaixes entre as peças não são precisos, mas as formas internas, os seus desenhos, se complementam com certa rigorosidade.

## FOTOGRAFIA E ENSINO

O processo de ensino-aprendizagem contemporâneo requer que os educadores possuam uma visão integral do ser humano, que o aprendizado passe não somente pelo cognitivo, mas também pelo afetivo, pelo motor e pelo social dos nossos alunos. Que os cinco órgãos dos sentidos sejam empregados neste processo e que as formas uniformes de ensino sejam evitadas. Os educandos estão cada vez mais *anteados* com os acontecimentos e as tecnologias a sua volta, mais ativos e, por que não dizer, mais dispersos às mesmas aulas expositivas de sempre. Para evitar que a mesmice didática impere e contribua para uma defasagem de aprendizado nesses educandos é que se deve entender a sala de aula como um espaço gerador de novas ideias e apresentar propostas pedagógicas criativas.

Cabe aos educadores perceber que os signos não verbais estão aí para auxiliar a refletir sobre as práticas docentes e a crer que as imagens transmitem significados únicos, primordiais na captação da prática social, essenciais no conhecimento de mundo e, em determinados casos, tão complexos quanto um texto verbal. O que se faz necessário é que educadores sejam receptivos a esta maneira de ensino, que experimentem em salas de aula propostas para uma leitura de imagens, de jogos e de discussões a respeito dos significados de uma fotografia do cotidiano, de uma região específica do país, de um fato social ou político atual, ou ainda de um acontecimento histórico<sup>10</sup>.

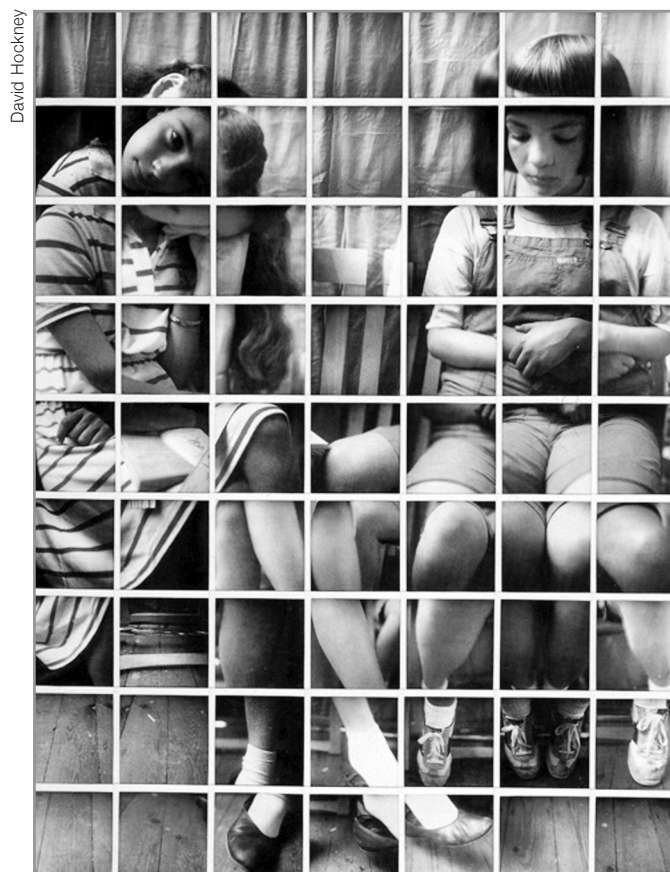
As imagens e especificamente a fotografia estão aí para isso, para auxiliar na tarefa diária, para trazer à tona a interdisciplinaridade e despertar nos alunos a curiosidade. Com a fotoescultura pode-se ir além da noção de como esta se formulou a partir da década de 1970 e quais são suas significações. É possível realizar atividades práticas desenvolvendo projetos em que os registros, as ampliações e as montagens destas imagens se proponham a tal fim. A intenção é

10. ZANI, Ricardo. Fotografia e leitura: uma breve explanação sobre as possibilidades de aplicação da semiótica e da semiologia na análise da imagem fotográfica em sala de aula. In: CARLINI, Alda Luiza; SCARPATO, Marta (Org.). *Ensino Superior*: questões sobre a formação do professor. São Paulo: Avercamp, 2008. p. 120-121.

contemplar os processos de criação, de produção e de uso de materiais inerentes às linguagens artísticas, sobretudo da composição fotográfica inserida em uma montagem escultórica, quando esta assume, para além de uma representação calcada nos ideais renascentistas, a função de uma imagem fotoarquitetônica de fato, concebida, portanto, com uma ideia de tridimensionalidade.

Sabendo que a montagem arquitetônica da fotografia em mosaicos e sua relação com o espaço expositivo transmitem o efeito escultura, conhecendo as obras de Christian Boltanski, Stefan de Jaeger, David Hockney, Pierre Boogaerts, Jan Dibbets e debruçando-se sobre a produção destes artistas que criaram sob a ótica da fotoescultura, será possível estimular a criação e o pensamento reflexivo, a discussão e o esboço de projetos embasados nas novas possibilidades de ações que contemplem o desenvolvimento de competências e habilidades específicas à fotoescultura, visando estabelecer estudos artísticos que articulem a percepção do espaço como prática e forma mais elaboradas destas manifestações.

Dentro deste contexto, a fotoescultura tem por finalidade tornar-se um lócus de construção do conhecimento científico, permitindo aos discentes conhecer o que se entende por escultura fotográfica, como interseção entre fotografia e escultura. Ao incentivar e desenvolver o entendimento do homem em seu meio, é priorizada uma discussão teórica que visa ao domínio da prática, essencial aos profissionais da educação.



Imogen & Hermaine, 1982.



Constata-se também que ampliar o arcabouço conceitual dos discentes a partir da explanação de teóricos que criaram novos subsídios para a análise (e construção) da imagem fotográfica, permite um entendimento acerca da concepção e da montagem das obras.

## FOTOGRAFIA E ENSINO

Como tal, acredita-se que a condução dos discentes à interação com áreas de conhecimento necessárias ao entendimento do processo da fotoescultura fará com que sejam incentivados a emergir e amadurecer uma linguagem pessoal, permitindo condições de aprofundamento nas realizações dos seus trabalhos futuros em busca de vínculos de qualificação técnica e conceitual compatíveis com a realidade mais ampla do contexto da Arte.

Ademais, não se deve esquecer da amplitude de possibilidades inventivas relacionadas à fotoescultura, seja no fazer artístico seja mesmo na aplicação de seus conceitos em sala de aula, atraindo a atenção dos discentes e quebrando a monotonia e as restrições das pedagogias tradicionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **O olho interminável [cinema e pintura]**. Tradução de Heloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

OLIVEIRA JUNIOR, Antônio Ribeiro de. História, fotografia e semiótica numa perspectiva grande angular. In: **O indivíduo e as mídias**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

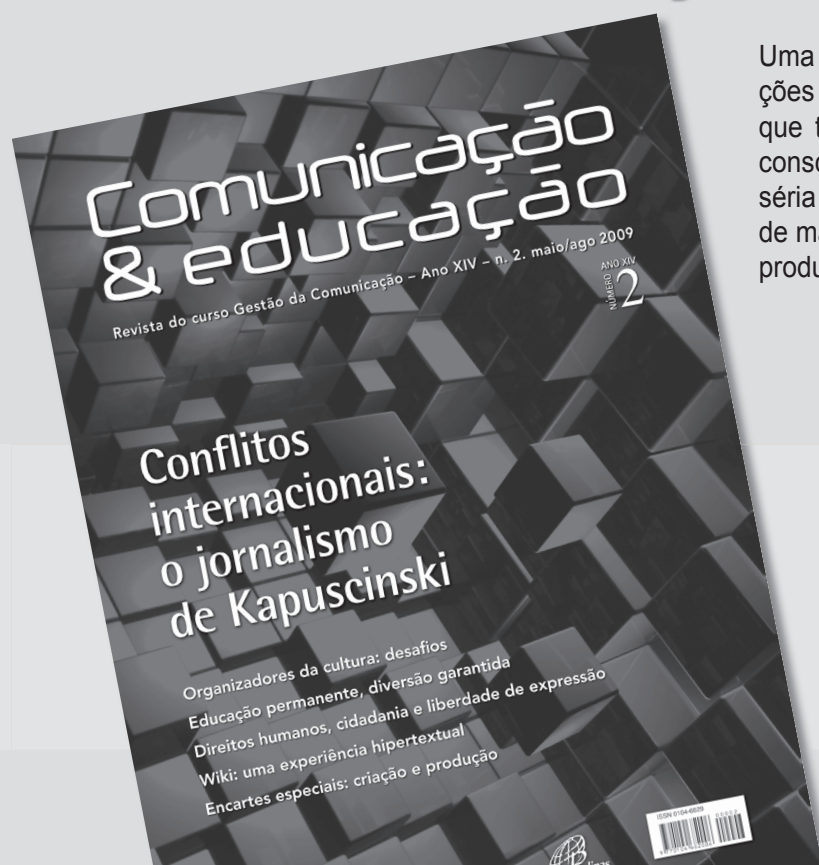
SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das mídias**. São Paulo: Experimento, 1996.

ZANI, Ricardo. Fotografia e leitura: uma breve explanação sobre as possibilidades de aplicação da semiótica e da semiologia na análise da imagem fotográfica em sala de aula. In: CARLINI, Alda Luiza; SCARPATO, Marta (Org.). **Ensino Superior: questões sobre a formação do professor**. São Paulo: Avercamp, 2008.

### **Endereço eletrônico**

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. **Revista Studium**, n. 2. Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.studium.iar>>

# Assine a revista Comunicação & Educação



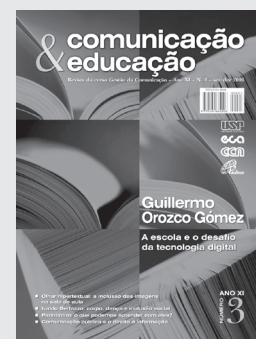
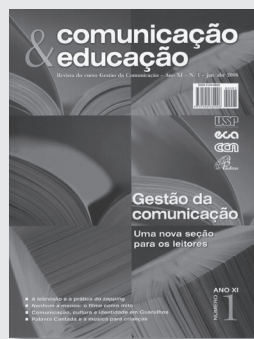
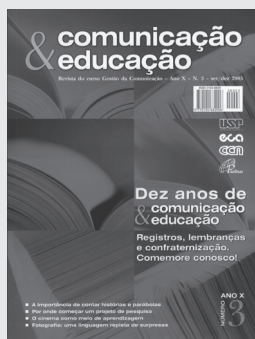
Uma parceria de Paulinas com a Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que tem por objetivo ajudar a formar profissionais mais conscientes, críticos e interativos, por meio da discussão séria a respeito da natureza dos meios de comunicação de massa, dos direitos da audiência e da crítica estética à produção midiática.

## Revista Comunicação & Educação

Periodicidade: quadrimestral

Ensaaios, entrevistas e debates com os maiores especialistas da área auxiliam educadores a incluir em suas práticas novas linguagens e novos recursos pedagógicos.

## ADQUIRA TAMBÉM OS EXEMPLARES AVULSOS!



## VOCÊ ESCOLHE COMO QUER PAGAR!

- Cartão de crédito – Visa, Mastercard ou Dinners • Boleto bancário
- Depósito bancário identificado • DOC ou transferência bancária

Ligue **0800-7010081 ramal 9448** ou assine pela livraria virtual Paulinas, acessando [www.paulinas.org.br](http://www.paulinas.org.br)  
Informações: [livirtual@paulinas.com.br](mailto:livirtual@paulinas.com.br)

