

PIGMALEÃO TRIUNFANTE:

FOTOGRAFIA E ESCULTURA

António Barrocas

O título deste texto surgiu-nos de uma característica que a escultura naturalista adquire quando fotografada. A ambiguidade surge-nos da leitura dessas imagens hesitando entre o corpo de carne e o corpo esculpido ou modelado. Olham-se fotografias de peças escultóricas e vemos um corpo fotografado, como tantos outros, e olham-se corpos fotografados que na sua imobilidade remetem para esculturas fotografadas como tantas outras. A mediação do processo fotográfico pela sua natureza (indexal) e pela sua carga simbólica (meio de registo de corpos vivos) introduz esta dimensão mágica, este triunfo de Pigmaleão que veria a sua bela estátua 'viva', mas apenas através do registo fotográfico.

As relações entre fotografia e escultura estabeleceram-se logo desde os primórdios da prática da fotografia. Devido à imobilidade inerente às peças escultóricas, para uns, ou pelo interesse de aplicar o novo invento à Arte, para outros, as peças escultóricas, habitualmente modelos em gesso, são desde logo fotografadas. Louis Daguerre e Fox Talbot incluem nos seus trabalhos fotografias de escultura.

Nos finais do século XIX inventa-se a 'escultura fotográfica', um processo através do qual se poderia rigorosamente criar uma escultura. O processo fotográfico como dispositivo de exactidão permitia assim um elevado grau de uma mimésis simplificada, era a 'photographia mathematica' como se referia nas publicações portuguesas sobre fotografia.

François Willème¹ (1830-1905) que estudou pintura, escultura e se dedicou a executar moldes para fábricas de bronzes 'artísticos' adquiriu formação em fotografia e concebeu em 1859, a possibilidade de uma 'escultura automática'. Partia do princípio de que a soma dos perfis de um determinado objecto nos dá a sua estrutura tridimensional. Para tal era necessário realizar vinte e quatro imagens desse objecto tomadas em ângulos diferentes.

Entre 1860 e 1861, Willème regista o *brevet* desta sua invenção, encontra financiadores e abre um atelier em Paris. A sala principal desse atelier tinha uma cúpula em vidro branco e azul. O objecto a ser reproduzido colocava-se no centro da sala e eram realizadas em simultâneo vinte e quatro imagens com uma diferença de enquadramento de 15°.



Na [Fig. 1] podemos ver um indivíduo colocado numa estrutura graduada que permitia a captação fotográfica de acordo com o ângulo pretendido.

Estas imagens, depois de processadas eram projectadas num ecrã onde um operador as contornava com uma das extremidades de um pantógrafo. A outra extremidade ia moldando um bloco de argila que girava 15° cada vez que se mudava de imagem. François Willème produzia assim estatuetas com cerca de 35 cm de altura em diversos materiais: terracota, gesso e bronze. Concebe mesmo um 'busto-carte'

[Fig. 1] – 'Admiral Farragut sits, late 1860s, for photosculpture'

¹ In Dictionnaire mondial de la PHOTOGRAPHIE, Paris, Éditions Larousse, 2001.



[Fig. 2] – 'Profilo continuo: Dux'

a imitar o retrato em 'carte-de-visite'. Este processo entra na moda e criam-se sociedades de 'fotoescultura' em Londres e New York. Problemas financeiros levam ao encerramento do seu estabelecimento, no entanto, este processo continuará a ser desenvolvido por outros artistas: Potschke (1891); Reissig (1893); Selke (1897); Baes (1908); Cardin (1908) e Givaudan (1926). Renato Bertelli inspira-se na 'fotoescultura' para



[Fig. 3] – 'Beethon'

realizar o seu busto de Mussolini 'Profilo continuo: Dux' de 1935 [Fig. 2] e Klaus Kammerichs a sua cabeça gigante de Beethoven 'Beethon' [Fig. 3] de 1986.

A fotógrafa de origem inglesa Hannah Hatherly Maynard (1834-1918) residente no Canadá, utiliza e explora diversas técnicas fotográficas entre as quais a 'fotoescultura'.² Na imagem [Fig. 4] podemos vê-la, provavelmente no seu atelier, com um busto (em cera?) realizado através desse processo.

Este processo de apropriação analítica de uma determinada realidade – através da sua segmentação em diversas 'vistas' – e posterior re-criação numa construção sintética assemelha-se ao desenvolvido por Eadweard Muybridge (1830-1904) nos seus estudos da locomoção. Muybridge utilizava também um conjunto de câmaras fotográficas que 'disparavam' seguindo o movimento do corpo em estudo. Étienne-Jules Marey (1830-1904) realiza em simultâneo estudos nestas áreas, utilizando inicialmente a fotografia sobre uma placa fixa – a cronophotographia – e mais tarde, em 1890, sobre uma película móvel, o que lhe permitirá realizar a recomposição do movimento através da projecção.



[Fig. 4]

No início do século XX, as relações entre fotógrafos e escultores estreitam-se assim como a própria relação dos escultores com a fotografia. A revista *Camera Work*³ publicada entre 1903 e 1917, em New York, contém significativos exemplos desta relação. Imagens de Frederick Evans, Edward Steichen e Clarence White. Frederick Evans apresenta *A Grottesque* (1903), Edward Steichen três obras de referência *Rodin – Le Penseur* (1905), *Balzac – The open Sky* (1911) e *Balzac – Towards the light midnight* (1911).

A fotografia será utilizada como auxiliar na captação de poses ou no registo da evolução dos trabalhos realizados. Para outros a fotografia servirá também como um instrumento de construção de um mito pessoal registando o seu trabalho, o seu atelier como, por exemplo, August Rodin, Constantin Brancusi e David Smith.

Walker Evans fotografa esculturas africanas para o Museum of Metropolitan Art, em 1935, André Kerstéz fotografa esculturas minóicas e Charles Seeler baixos relevos para o Museum of Metropolitan Art, em 1945.

² In www.barchives.gov.bc. Na fotografia apresentada a autora utiliza também o processo de dupla impressão colocando-se no lado esquerdo da imagem a observar-se a si e à sua obra.

³ Utilizámos a edição da Taschen, Alfred Stieglitz *Camera Work. The Complete Illustrations 1903-1917*, Koln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1997.

O trabalho de alguns fotógrafos vai incidir sobre as ‘esculturas encontradas’ em que é o próprio trabalho fotográfico que legitima determinados objectos como ‘peças escultóricas’, é o caso de Karl Blossfeldt e Edward Weston que esculpem com a luz.

Também não será de esquecer a importância da fotografia de escultura na formação de gerações de historiadores de Arte que nelas confiaram como documentos transparentes e objectivos.⁴

Paradigmas de Representação

A prática inicial da fotografia de escultura tem uma vertente de *documentação* e de *reprodução* da imagem da peça em questão. A documentação estabelece o primado do referente – ou seja, acreditando na transparência e objectividade do dispositivo fotográfico – mostra a peça, reproduzindo-a num suporte bidimensional. Estabelece-se uma ‘**retórica da substituição**’.

Mais tarde surge aquilo a que podemos chamar uma ‘**retórica da criação**’, em que, o operador da fotografia, o próprio escultor ou um fotógrafo amador ou profissional, cria um outro objecto. A sua leitura da peça escultórica é apenas um ponto de partida para um outro texto. Texto bidimensional em que as características específicas da linguagem fotográfica se utilizam.



[Fig. 5]

No final do século XX, teremos uma ‘**retórica da complementaridade**’ – a escultura e a fotografia participam no processo criativo ficando a imagem da escultura efémera registada na fotografia, será o caso de performances e da *land art*.⁵

Algumas práticas da fotografia visam explorar os efeitos visuais da terceira dimensão, caso da estereoscopia ou da realização de peças que utilizando a fotografia constroem objectos tridimensionais. Neste último caso temos o exemplo do fotógrafo Keiichi Tahara⁶ cujas obras foram mostradas nos *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

Em Portugal a escultura foi desde muito cedo também um alvo da fotografia. As publicações impressas oitocentistas, centraram-se na escultura através de gravuras e logo que possível, como veremos, as gravuras passaram a ser ‘a partir de photographia’. A vertente de documentação, ou retórica de substituição, também desde logo predominou, acreditando na inocência e transparência do dispositivo fotográfico, salientando a importância do referente e apagando o processo de criação de sentido instaurado pelo operador fotográfico.

Analizamos seguidamente alguns dos usos e práticas da fotografia de escultura no âmbito da fotografia portuguesa.⁷

perpetuar o tempo, conferir uma nova vida. Morrer não é pouco e é nada, e no entanto tenho consciência do caos que fará com que tudo regresse ao nada. Vivemos um curto instante de luz entre dois caos. [...] E quero ajudar a ver de novo. Tudo existe já, eu quereria acrescentar algo, traduzir o que sinto do passado: a fotografia é o meu utensílio, da mesma forma que outros usam a pintura ou a escultura. [...] Depois do papel, procurei imprimir as minhas fotografias sobre outros suportes. Para mim, a fotografia é um rasto de luz; descobri uma forma de imprimir em blocos de vidro. Num bloco de vidro há sempre um reflexo, até mesmo o espectador se reflecte na imagem. O vidro é a luz e a transparência, seguiram-se-lhe o metal e a pedra. O metal é o reflexo e o vazio como a prata. A pedra é mais profunda. Não reflecte a luz, capta-a, guarda-a. A luz estratifica-se na pedra que conserva a sua energia, a sua memória. [...]” In www.mat.uc.pt.

⁷ Esta foi a nossa opção, perante o tema proposto ‘escultura e fotografia’. Salientamos que esta é uma área de estudo praticamente inexplorada. Encontram-se por estudar as relações entre a fotografia e a escultura dentro daquilo que podemos considerar o caso português, implica a análise de vários subsistemas dentro dos usos da fotografia: o uso público e privado, o uso profissional, um uso artístico. Pensamos que o uso do dispositivo fotográfico implica sempre uma leitura do objecto fotografado – uma criação de um sentido – seja ele o documental, o publicitário ou o artístico. Neste texto seleccionámos um conjunto de imagens que considerámos pertinentes como exemplos das relações possíveis entre a fotografia e a escultura.

⁴ “... seek to examine the complex ways in which sculpture and photography have intersected in historical, aesthetical, and theoretical terms, and consider how one médium often he has been implicated in the development and interpretation of the

other.” Geraldine A. Johnson (Ed.) *SCULPTURE AND PHOTOGRAPHY. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 2.

⁵ Utilizamos aqui os conceitos apresentados

na obra editada por Geraldine A. Johnson (Ed.) *SCULPTURE AND PHOTOGRAPHY. Envisioning the third dimension*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

⁶ [...] O facto de fotografar estátuas antigas permite

Photographia e Escultura

Durante o século XIX e desde a chegada da fotografia a Portugal, logo a partir de 1839, a escultura torna-se objecto de fotografia. A representação e divulgação da escultura era uma presença na imprensa, nomeadamente na revista *O Occidente*, através da gravura e, gradualmente as gravuras serão feitas 'segundo uma photographia', aguardando o momento em que os processos de impressão permitam a divulgação da fototipia e da fotogravura.

Uma outra utilização será desenvolvida a nível do levantamento do património cultural e histórico em que a fotografia é considerada um instrumento essencial, tal como o referia, por exemplo, Ramalho Ortigão.

N' *O Occidente* a representação da escultura surge de um modo crescente desde o começo da revista. As representações de escultura surgem através de gravuras habitualmente realizadas a partir de desenho, até ao momento em que começam a surgir as gravuras realizadas 'segundo uma photographia'. Esta é uma forma de conhecermos fotografia de escultura realizada em Portugal ao longo de oitocentos. O objectivo era claramente o de divulgar as obras produzidas pelos escultores, do mesmo modo que se divulgavam as obras de pintura. No entanto, as imagens de escultura são maioritárias – talvez porque, tal como a fotografia, não necessitassem da representação a cores – as gamas de cinzento e negros criavam, tal como o Desenho, a representação pretendida. Representação que se integra na lógica da 'retórica da substituição'.

A Fotografia e a Gravura são utilizadas pelo seu grau de fidelidade a um real – a mimésis – que é aqui inquestionável, tal como o era no desenho. A semelhança entre a gravura a partir do desenho ou 'segundo uma photographia' permite esta passagem entre três formas diferentes de criar imagens – o desenho, a gravura e a fotografia. É o suporte impresso que permite esta transição em termos de leitura e em termos de aceitação de uma legitimidade de utilização da mimésis.

Ao longo dos anos de 1878 e 1888, que utilizámos como amostra, surgem-nos diversas representações de escultura. Se inicialmente essas gravuras são feitas a partir de desenho, gradualmente surgem outras realizadas 'segundo uma photographia'. No entanto, utilizando um ou outro processo, a tipologia da representação é a mesma – representação frontal em que a peça surge sobre um fundo escuro. A tipologia de representação do Retrato predomina na exibição de uma representação em que se privilegia a identificação, colocando a peça num enquadramento frontal ou a três quartos [Figuras 6 a 9].



[Fig. 6] – *Últimos momentos de D. Pedro V* – Escultura de Alberto Nunes (segundo uma photographia).



[Fig. 7] – *Um espartano armando-se para o combate* – Escultura de J.M.Rato (desenho do autor)



[Fig. 8] – *Hermengarda* – Escultura de J. M. Rato (segundo uma photographia de H. Nunes)



[Fig. 9] – *Marechal Duque de Saldanha* – Escultura de Alberto Nunes (segundo uma photographia de H. Nunes)

A Arte Photographica

Na primeira publicação portuguesa dedicada inteiramente à fotografia *A Arte Photographica*,⁸ temos a apresentação de um specimen⁹ que representa a estátua de Niépce.

A utilização da fototipia¹⁰ permite uma reprodução com uma maior densidade pictórica. Utiliza-se um fundo branco. O objectivo é o de apresentar o objecto representado com a maior 'exactidão'. Recorreu-se a uma luz envolvente e suave que permite a leitura clara da peça. O recurso à fototipia garante esse resultado.



[Fig. 10]

⁸ A ARTE PHOTOGRAPHICA. Revista Mensal dos Progressos da Photographia e das Artes Correlativas. Ed. Photographia Moderna. Porto. Janeiro de 1884 – Novembro de 1885. [edição fac-similada Porto: Centro Português de Fotografia, 2001].

Emílio Biel e Soares dos Reis

Emílio Biel produz um trabalho dedicado a Soares dos Reis é o *Album Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis, precedido d'um perfil do grande artista pelo Dr. Alves Mendes*.¹¹



É um exemplo da colaboração do fotógrafo com o escultor, documentando o seu trabalho tal como podemos ver na [Fig. 11]. Este tipo de relação repetir-se-á ao longo do século XX, com o caso paradigmático da relação entre August Rodin e Edward Steichen por exemplo.¹²

[Fig. 11]

⁹ 19- Estatua de Niepce: erigida a 21 de Junho de 1885. "O do presente numero é devido a um cliché a gelatina do photographo Parisiense Berthaud e impresso em phototypia nas oficinas photolithographicas da casa commercial Berthaud freres, de Pariz. Como dissemos já, a propriedade d'este cliché pertence á Sociedade franceza de Photographia que generosa e amavelmente nos concedeu licença para adquirir da photographia e lytographia Berthaud os números de exemplares necessários á tiragem do nosso jornal." (II-224).

Escultor e Fotógrafo. A Documentação da obra

A fotografia é também utilizada pelo próprio escultor como meio de documentação do trabalho realizado. Fotografam-se fases de trabalho, trabalhos terminados ou o próprio atelier. São fotografias que ficam junto de outras de familiares ou amigos.

As imagens apresentadas¹³ [Fig. 12 a 16] pertencem ao espólio de um fotógrafo não identificado que pensamos ser o próprio escultor. A fotografia é utilizada aqui como um registo documental do trabalho realizado.



[Fig. 12]



[Fig. 13]



[Fig. 14]

¹⁰ O processo de Fototipia (phototype/collotype) utilizava as propriedades da gelatina bicromatada para produzir uma matriz de impressão. O processo utilizava uma chapa grossa de vidro. No período d' *A Arte Photographica* era o processo de reprodução fotográfica que apresentava mais qualidade dentro dos parâmetros pretendidos.

¹¹ Album Phototypico e Descriptivo das Obras de Soares dos Reis, precedido d'um perfil do grande artista pelo Dr. Alves Mendes, Porto, Centro Artistico Portuense, 1889.

¹² Remetemos para as obras apresentadas na *Camera Work*.

¹³ Estas imagens são digitalizações realizadas a partir dos negativos em placa de vidro não tendo sido realizado nenhum tratamento posterior.



[Fig. 15]



[Fig. 16]

Domingos Alvão e a Exposição Colonial de 1934

Domingos Alvão, em 1936, realiza a cobertura fotográfica¹⁴ da Exposição Colonial de 1934 no Porto. Seleccionámos duas imagens do catálogo publicado pelo Centro Português de Fotografia sobre a Exposição Colonial. A primeira [Fig. 17] é uma imagem ‘típica’ de catálogo de exposição documentando o objecto pretendido com a transparência e exactidão possível.

¹⁴ A Porta do Meio. A Exposição Colonial de 1934. Fotografias da Casa Alvão Porto, Centro Português de Fotografia, 2001.



[Fig. 17] – Arte indígena: bronzes de Benim

A sucessão de planos geométricos acentua o pendor modernista e moderno da imagem. Estamos perante um caso em que a leitura do monumento e das esculturas, por parte de Alvão, introduz uma dimensão conotativa, já presente na peça, mas reforçada pela imagem fotográfica. É a consonância na afirmação de valores ideológicos do nacionalismo e colonialismo do Estado Novo.

A segunda [Fig. 18] envolveu todo um outro esforço de construção. A captação foi realizada à noite (e temos o fundo negro) acentuando o carácter dramático da imagem, o enquadramento em contra picado acentua a verticalidade ascensional da composição. Esta vertente é reforçada pelo elefante no plano de fundo. A



[Fig. 18] – Praça do Império, Monumento ao Esforço Colonizador Português

Mário Novais e Exposição do Mundo Português

Mário Novais realiza a cobertura fotográfica da Exposição do Mundo Português 1940. Utilizámos duas imagens seleccionadas no catálogo publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian.¹⁵

A primeira fotografia [Fig. 19] *Sala da Rainha Santa Isabel* recorre ao jogo intenso do claro-escuro, remetendo para um passado histórico – o escudo – na tranquilidade do túmulo real. É uma escultura encenada e a fotografia reforça as características dessa encenação na sua expressividade.

¹⁵ Mário Novais Exposição do Mundo Português 1940 Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.



[Fig. 19] – Sala da Rainha Santa Isabel.
Pavilhão da Formação e Conquista.
Secção Histórica.



[Fig. 20] – Cavalos-marinhos e Torre
do Pavilhão dos Portugueses no
Mundo. Praça do Império

A segunda imagem [Fig. 20] – fotografia nocturna – enquadra-se dentro das características que referimos anteriormente para o trabalho de Domingos Alvão. O enquadramento em contra picado acentua a vertical da diagonal que atravessa a imagem. O movimento vigoroso das patas dos cavalos e a presença geométrica do modernismo.

Publicações do Secretariado da Propaganda Nacional

A fotografia de escultura é também uma presença privilegiada nos documentos produzidos pelo Secretariado da Propaganda Nacional. As peças fotografadas remetem para a identificação dos representados num simultâneo enaltecimento do indivíduo e do médium (Escultura e Arte). As publicações que analisámos *Images Portugaises* e *Portugal Notes et Images* dão-nos alguns desses exemplos.



[Fig. 21] – Estátua de guerreiro
lusitano – Museu Nacional
de Arqueologia



[Fig. 22] – Estátua jacente de Afonso I.
Estátua jacente de Sancho I. Mosteiro de
Santa Cruz (Coimbra)



[Fig. 23] – Estátua de Oliveira Salazar –
Francisco Franco

Nas imagens que seleccionámos e que são paradigmáticas das que se encontram nas publicações, temos a fotografia realizada num enquadramento em que a vertente da identificação é determinante. O rosto remete para a história – mesmo no anónimo guerreiro lusitano – numa linha entre os primórdios e o presente (da publicação), num ciclo que se encerra. Aqui a fotografia constrói-se na inexpressividade documental. Destaca-se a fotografia da estátua de Oliveira Salazar de perfil, com uma iluminação que salienta as características materiais da peça, o recorte do perfil do retratado e a humildade da pose na cabeça inclinada e no movimento das mãos. O fotógrafo – que não identificámos – segue o sentido da obra do escultor.



[Fig. 24] – Busto de Poeta – António Duarte



[Fig. 25] – Busto – João Fragoso



[Fig. 26] – Busto de José Tagarro – Rui Gameiro



[Fig. 27] – Camponesa – Martins Correia

Apresentam-se também imagens de escultura ‘enquanto Arte’, trata-se de peças que se encontram nos museus ou galerias e se enquadram no gosto dominante dos autores da publicação. Seleccionámos quatro exemplos ([Figuras 24 a 27]).

A fotografia segue a pose tradicional da pintura, frontal e a três quartos. A imagem é realizada dentro da tipologia do documental, uma luz envolvente e suave que modela a peça e permite uma leitura visual completa.

Sena da Silva

Dos anos 50 temos uma imagem de Sena da Silva¹⁶ *Arte em Trânsito* [Fig. 28]. As preocupações de identificação desaparecem. À retórica da substituição substitui-se a retórica clara da criação.

A peça escultórica surge diluída no fundo da imagem, em contraposição com a figura negra do homem. Símbolo da Arte, a peça é levada num carro de mulas. A fotografia de escultura é claramente utilizada na construção de um outro texto onde a ironia e o questionar de valores se salientam.



[Fig. 28] – Arte em Trânsito, Caxias, 1954

¹⁶ António Martins Sena da Silva, nasceu em Lisboa, em 1926. *Sena da Silva uma retrospectiva* Porto, Fundação de Serralves, 1990.

Jorge Guerra

Jorge Guerra¹⁷ apresenta na Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira, em 1995, um trabalho intitulado *À la fleur de la peau. Os sonhos e as estátuas. Espaços utópicos. Artíficios. Narcisse* [Fig. 29]. A relação que estabelece com a escultura, nesta imagem, é a construção de uma fotomontagem que apresenta diversos pontos de vista sobre uma obra escultórica. Procura-se ultrapassar a apresentação de um plano bidimensional, pela montagem de vários planos que mentalmente podem permitir recriar a tridimensionalidade da peça

Se os trabalhos oitocentistas se enquadravam num registo preferencialmente documental, os trabalhos de Domingos Alvão e Mário Novais além da utilização de uma retórica da criação enquadram-se na retórica da complementaridade. As suas obras fotográficas fixaram manifestações artísticas efémeras.

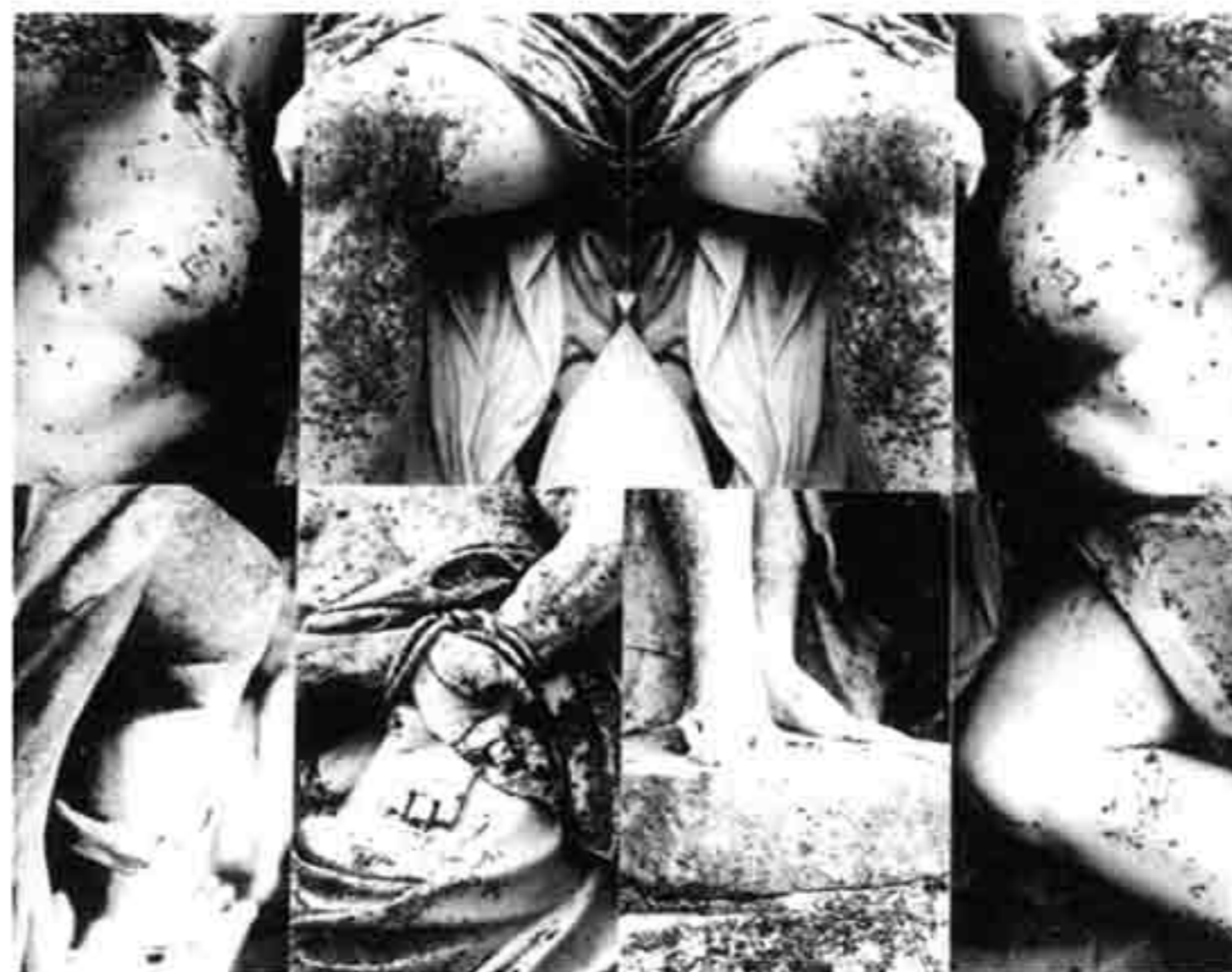
Os trabalhos de Sena da Silva e Jorge Guerra interrogam a partir da fotografia de esculturas a própria produção artística, relativizando-a ou reconstruindo-a.

As relações tentaram ser intensas na aplicação do dispositivo fotográfico na construção das peças, como vimos na 'escultura fotográfica'. As cumplicidades maiores na relação entre escultura e fotografia encontram-se discretamente instaladas na partilha de pontos de vista entre escultores e fotógrafos. A cultura visual é sempre comum a escultores e fotógrafos.

Seja na transposição de um objecto tridimensional para uma imagem bidimensional, seja no acentuar de elementos conotativos presentes na própria peça, existe um trabalho criativo do fotógrafo. Criatividade que nos deve fazer esquecer a transparência ilusória que se atribui à fotografia – mesmo à documental – e encarar as imagens fotográficas como lugar de opacidade, de construção textual a necessitar um esforço de leitura.

A fotografia de escultura é um desses campos onde todos nós aprendemos escultura a partir das imagens realizadas por fotógrafos. Elas encontram-se por aí, nos manuais, nas histórias de Arte. Contrariamente à fotografia de pintura a fotografia de escultura permitia uma multiplicidade de opções. Elas foram tomadas acentuando vertentes estéticas, políticas, públicas ou privadas. Aqui deixamos algumas pistas das razões dessas opções.

Uma certeza nos fica: a Escultura 'vive' através da Fotografia.



[Fig. 29] – *À la fleur de la peau. Os sonhos e as estátuas. Espaços utópicos. Artíficios. Narcisse*

¹⁷ IV Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira