

A energia do gesto: a “arte fotográfica” de José Oiticica Filho e suas relações com a fotografia de Aaron Siskind

Ana Cândida Avelar¹

Resumo: As séries *Recriações* e *Ouopretenses*, de José Oiticica Filho (1906 - 1964), são analisadas à luz de aproximações com obras e ideias de fotógrafos e da crítica estadunidense em torno do Expressionismo Abstrato. Nessa direção, trazemos a fortuna crítica relativa ao fotógrafo Aaron Siskind como caso significativo se comparada com aquela produzida sobre a obra de Oiticica Filho, mesmo que cada fotógrafo possuísse um processo produtivo específico.

Palavras-chave: *José Oiticica Filho; pintura; Aaron Siskind; Expressionismo Abstrato.*

The energy of the gesture: José Oiticica Filho’s “photographic art and its relations to Aaron Siskind’s photography”

Abstract: The series *Recriações* and *Ouopretenses*, by José Oiticica Filho, are analyzed in the light of works and ideas produced by photographers and American critics around Abstract Expressionism. In this sense, we bring Aaron Siskind’s critical fortune as a significant case to be compared to the one produced about Oiticica Filho’s oeuvre, even if each photographer had a specific production process

Keywords: *José Oiticica Filho; painting; Aaron Siskind; Abstract Expressionism.*

1 Ana Cândida Avelar é professora de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília (UnB). Endereço: Universidade de Brasília (UnB), Asa Norte, 70910900 - Brasília, DF. E-mail: anacandidaavelar@gmail.com. Lattes:<http://lattes.cnpq.br/0622635664462350>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7026-7160>.

Uma exposição dedicada a José Oiticica Filho realizada na galeria Raquel Arnaud em São Paulo, em 2016¹, mostrou lado a lado as pinturas e fotografias do artista, desfazendo hierarquias entre os suportes e assim permitindo uma compreensão melhor – e inédita – do processo de trabalho de Oiticica Filho. No texto de divulgação, Ricardo Sardenberg, um dos curadores da exposição, pontuava que o objetivo era demonstrar como o artista havia contribuído “de forma profunda para a renovação e experimentação que tomava conta do meio artístico” sem restringir-se a “dogmas estéticos”².

Entretanto, na exposição, se, de um lado as pinturas eram acompanhadas pelas fotos, de outro, foram colocadas ao lado de obras construtivas de Hélio Oiticica e Ivan Serpa, uma opção da curadoria que as conectava claramente com o universo construtivo-concreto brasileiro, em particular, do grupo Frente e do Neoconcretismo.

Embora a proposta tendesse a desestabilizar um lugar comum dedicado ao artista, esse que o colocava entre neoconcretos, a solução expográfica não seguia nessa direção. Tais pinturas poderiam, por exemplo, estarem acompanhadas das experiências abstrato-expressivas de artistas associados aos construtivismos localmente, mas que experimentaram com uma abstração mais orgânica e/ou gestual, como é o caso tanto do próprio Serpa, como de Maria Leontina e Judith Lauand, entre outros.

Diante disso, notamos como as experiências de Oiticica Filho com fotografia e pintura se conectaram com diversas tendências e procedimentos. Parece-nos mesmo que a própria nomeação do trabalho como “arte fotográfica” visava uma separação das diretrizes do campo fotográfico e buscava caminhos poéticos e procedimentais alternativos.

Essa escolha de um terceiro caminho por parte de Oiticica Filho teve uma recepção incômoda por parte de certa historiografia, que por vezes frisou apenas as imagens de caráter construtivo em detrimento daquelas mais gestuais e/ou abstrato-orgânicas e mesmo da presença das pinturas como assunto das fotos.

1 “José Oiticica Filho - JOF”. Mostra na galeria Raquel Arnaud, entre 18 de fevereiro e 26 de março de 2016, em São Paulo, com curadoria de Ricardo Sardenberg e Cesar Oiticica Filho.

2 “José Oiticica Filho - JOF”. Galeria Raquel Arnaud. Disponível no site: <<http://raquelarnaud.com.br/evento/jose-oiticica-filho-jof>>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

Neste artigo, examinarei as séries *Recriações* e *Ouopretenses*, no primeiro caso, produzidas por Oiticica Filho a partir de pinturas; no segundo, captadas por sua lente, à luz de aproximações com obras e o pensamento de fotógrafos e da crítica estadunidense da mesma época. Como mencionado, são trabalhos raramente tratados se comparados às análises mais detidas dedicadas a comentar as fotografias de visualidade mais próxima à concretista – estas inclusive lidas em comparação com a série das celebradas *Fotoformas*, de Geraldo de Barros³.

Nesse sentido, será possível demonstrar como o artista não restringia suas experiências às especificidades do meio fotográfico ou mesmo aos construtivismos⁴ e, ao mesmo tempo, destacar os diálogos entre essas séries e a visualidade expressionista abstrata, particularmente veiculada por fotógrafos estadunidenses que produziram numa mesma chave atenta à mancha, ao gesto e ao informe. Como salientam Helouise Costa e Renato Rodrigues, se a produção de Oiticica Filho for observada a partir das artes visuais é “uma contribuição valiosa, assumindo ora características expressionistas, ora construtivistas. Ao fotografar pinceladas em alto contraste ele dá origem a uma imagem de grande densidade dramática, na qual a utilização do preto e do branco intensifica a expressão do gesto” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.88.).

3 Ver, por exemplo: Etcheverry, Carolina Martins. *Fotografia e arte: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964)*. Porto Alegre, 2012. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS.

4 André Pitol aponta exatamente o lugar de José Oiticica Filho na historiografia local, realizando um levantamento das publicações sobre o artista. Segundo o autor, o fotógrafo é visto como precursor da “fotografia construtiva, cuja prática experimental expandiu os limites da arte fotográfica tradicional”. Ele alerta ainda para “o imprescindível trabalho José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50, exposição coordenada por Nadja Fonsêca Peregrino em 1983 na Galeria da Funarte, no Rio de Janeiro, e cujo catálogo contou com um texto de Paulo Herkenhoff. Esta mostra é consensualmente tida como o momento inicial de retomada de interesse sobre a produção de JOF”. (PITOL, André. “Fotografia se faz no laboratório”: arte e ciência e trocas transnacionais nas produções fotográficas de Alair Gomes e José Oiticica Filho”. In: Tatiane De Oliveira Elias / Fernando Scherer (Ed.). *Arte y política en América Latina durante y después de la Guerra Fría*. Berlin: Epubli, 2020).

Recriações e Ouropretenses

A série “Recriações”, de José Oiticica Filho produzida entre 1958 e 1964, é composta por fotografias experimentais obtidas por meio da combinação de positivos e negativos. Tais imagens, resultantes desse processo, assemelham-se visualmente tanto às pinturas construtivas brasileiras, em suas versões concreta e neoconcreta dado o uso de módulos repetidos, quanto à produção expressionista abstrata e/ou informalista, apresentando manchas e formas orgânicas.

Na década de 1940, Oiticica Filho, que era entomologista, destacou-se na fotografia, interesse que havia sido despertado justamente pelo ofício científico⁵. Juntou-se ao Foto Cine Clube Bandeirante, compartilhando ideias com Geraldo de Barros, Germán Lorca e Thomas Farkas, entre outros. Na década de 1950, produziu fotos abstratas, frequentemente comparadas às obras de seu filho, Hélio Oiticica⁶.

Em 1958, o crítico Ferreira Gullar, que viria a ser idealizador do Manifesto Neoconcreto no ano seguinte, entrevistou-o. O artigo “Recriação – ou a fotografia concreta” foi o resultado desse encontro, publicado na página de Artes Plásticas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e ilustrado com imagens de teor geométrico, alinhadas aos concretismos. Na entrevista, Oiticica Filho chama atenção para o fato de produzir pinturas e, depois, fotografá-las.

Antes de *Recriações*, em 1955, Oiticica Filho havia produzido uma série de fotos de recortes de paredes na cidade de Ouro Preto, chamada, por sua localização, *Ouropretenses*. Ambas séries resultam visualmente muito próximas da produção de fotógrafos estadunidenses da época, como Aaron

5 É uma hipótese plausível associar a profissão de Oiticica Filho a seu interesse pela abstração e, em especial, àquela captada no seu entorno natural. Entretanto, dado o interesse que muitos artistas nutriam por uma abstração orgânica no período, tanto produzida como captada, não nos parece esse ser o fator determinante para seu olhar especial em relação a esse tema. De todo modo, é necessário estabelecer essa vinculação, embora ela não garanta que o olhar profissional resulte obrigatoriamente nas escolhas artísticas.

6 Ver, por exemplo: FATORELLI, Antonio. “José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira”. Lugar Comum (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, 2000, p. 141-158, e VALENTIN, Andreas. “Nas asas da mariposa: a ciência e a fotografia de José Oiticica Filho”. ARS, São Paulo, vol.13, n.25 (2015), 35. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.105521>. Acesso em 20 jan. 2021.

Siskind, Harry Callahan e Nathan Lyons. Tais artistas são comumente associados ao universo do Expressionismo Abstrato, dado o ambiente no qual atuavam e a visualidade com a qual operavam.

Algumas das *Recriações* apresentando uma fatura expressiva evidente no registro do gesto das pinceladas; enquanto que as *ouro-pretenses* se voltam à abstração informe, quando recortadas de respingos em muros, ou orgânica, quando retiradas de fragmentos de caules de plantas. É mesmo complexo definir essas imagens gestuais ou orgânico-abstratas, uma vez que derivam, algumas, de um processo que parte de uma produção prévia de pinturas, comentando o efeito das pinceladas; enquanto outras captam abstrações do mundo que são manipuladas depois no laboratório.

É curioso o fato desses trabalhos de Oiticica Filho serem menos endereçados do que os propriamente geométricos. Porém, talvez dificulte sua compreensão um ponto de partida localizado nos concretismos. Se alterarmos esse ponto inicial para um lugar das abstrações expressivas, bastante visibilizadas nesse momento, talvez faça sentido o movimento de Oiticica Filho na direção da mancha e do informe. Assim sendo, parece improvável que o fotógrafo brasileiro não tivesse conhecimento da visualidade expressionista abstrata ou abstrato-gestual, mesmo que via citações de outros artistas. Não apenas a circulação internacional dessa tendência foi excepcionalmente ampla (como se sabe, os artistas estadunidenses contavam com o apoio do Estado na promoção de suas produções), mas também sua presença na Bienal de São Paulo foi contínua e diversificada, desde a primeira edição e até meados dos anos 1960⁷. Oiticica Filho levou os filhos para algumas bienais. Mantinha em casa uma vasta biblioteca, composta de livros de arte contemporânea e assinaturas de revistas.

Não apenas o debate via Bienal pode ter impactado Oiticica Filho, mas sua presença nos Estados Unidos, entre 1947 e 1950, quando recebeu uma bolsa de estudos da Fundação Guggenheim na área de Biologia, certamente trouxe o assunto a seu conhecimento. Segundo ele próprio conta em uma das “Cartas de Washington”, publicadas durante sua viagem no Boletim do

7 Para um aprofundamento sobre essa Bienal e o debate crítico em torno dela, ver: AVELAR. Ana Cândida de. *A Raiz Emocional: arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda, 2014.

Foto Cine Clube Bandeirante, dedicou-se a circular em espaços de fotografia em Nova York e Washington sempre que teve a oportunidade, conhecendo agentes desse meio e entrando em contato com as questões discutidas localmente⁸.

Energia do gesto

A partir de uma classificação do próprio Oiticica Filho, suas fotografias estariam divididas entre os seguintes grupos: *Formas*, *Derivações* (dentro das quais está presente a série *Ouopretenses*) e *Recriações*. A série *Ouopretenses* é um exemplo de “derivação” fotográfica. Já as *Recriações* partem do objeto produzido pelo próprio artista⁹.

O curador Paulo Herkenhoff comenta o processo de fatura das *Recriações*:

Desenha em papel, ao qual é sobreposto vidro corrugado, que evita reflexos, dilui as formas e fornece uma outra textura à imagem. Realiza desenhos ou pinturas que são fotografados, o negativo é ampliado para produzir um positivo transparente, os desenhos são sobrepostos e copiados, resultando uma nova transparência e assim sucessivamente. Obtém imagens que são formas em expansão e apresentam grande dinamismo, nomeando-as *Recriações*. *Recriação 38 A/64* (1964), por exemplo, apresenta pinceladas largas, em vários sentidos, fotografadas em alto-contraste. Nesta obra, o autor explora as texturas das pinceladas, a sugestão de dinamismo e a energia do gesto.

Nesse sentido, as imagens com mais características visuais expressionistas-abstratas das *Recriações* são aquelas produzidas em 1964. Note-se como a frase final com a qual Herkenhoff descreve a visualidade apresentada por Oiticica Filho – “Nesta obra, o autor explora as texturas das pinceladas, a sugestão de dinamismo e a *energia do gesto*” –, aproxima-as da descrição de uma pintura expressionista abstrata ou informalista. Seria possível, por exemplo, descrever assim as pinturas de Frans Kline, Elaine e

8 OITICICA FILHO, José. “Cartas de Washington”. Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo, n.46, fev. 1950, vol. 4, p.6.

9 “A construção de abstrações passa tanto pela elaboração do referente quanto pela manipulação da fotografia (em laboratório ou no próprio ato fotográfico). As abstrações encontradas, tal qual *objets trouvés*, são aquelas em que não há manipulação, apenas um enquadramento (e, em alguns casos, um uso da luz) que desloca o entendimento do referente. É o caso das *Ouopretenses* e das fotografias de texturas, que vimos acima”. (Etcheverry, 2012, p.193)

Willem de Kooning, bem como de muitos outros expressionistas abstratos. Como explica o pesquisador David Anfam, a crítica sobre as pinturas gestuais salientava a exploração propriamente física do meio e dos materiais, colocando uma ênfase nesse aspecto como algo original dessa produção¹⁰.

Já sobre a série *Ouopretenses* com os efeitos de respingos sobre muros e cortes de caules, ambos fazendo notar as marcas do tempo, Antônio Fatorelli observa seu caráter abstrato, no sentido de que não guardarem “nenhum acontecimento pontual” ou “modo documental” (FATORELLI, 2000, p.148.).

Pictorialismos

A seguinte declaração de Oiticica Filho sobre seu processo de trabalho pode ter contribuído para uma aproximação proposta por certos intérpretes sobre a relação entre os trabalhos mencionados e o Pictorialismo:

Há evidentemente as diferenças do meio empregado que influem no resultado. Na fotografia uso sempre o preto e o branco sem meios tons, sem cinzas. Na pintura uso a cor e, se julgo conveniente, faço modificações na forma conseguida fotograficamente. (OITICICA *apud* ETCHEVERRY, 2012, p.270.)

Annateresa Fabris critica duramente o que concebe como uma falta de diferenciação que Oiticica Filho propõe entre os meios da pintura e da fotografia, entendendo que o artista está propondo um *pictorialismo* fotográfico atualizado. Para a historiadora, é preocupante que o artista “foge, as mais das vezes, da questão do específico fotográfico para postular uma fotografia que negue a fotografia, sem parecer dar se conta de que mesmo o recurso ao simulacro não o livrava do enfrentamento com o instante” (FABRIS *apud* ETCHEVERRY, 2012, p.169.).

Em outras palavras, Oiticica não estaria explorando as especificidades do meio fotográfico, mas substituindo-as por procedimentos específicos da pintura¹¹. Nesse sentido, o artista negaria a câmera em nome de um suporte

10 Anfam comenta esse aspecto a partir de diversos pintores, como Pollock, Clifford Still, Robert Motherwell, Franz Kline, Willem de Kooning, entre outros. Ele soma ao grupo o fotógrafo Aaron Siskind, cuja fotografia passaria a incorporar “sombras, impressões, explosões e outros efeitos in-dexicais” (ANFAM, 2002, p.108).

11 Vanessa Sobrino Lenzini chama atenção a ausência de uma oposição entre fotografia moderna e pictorialismo no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, comentando inclusive artigos que

consagrado. Assim, o trabalho de Oiticica Filho tornar-se-ia uma “reatualização da ideologia do fotopictorialismo”, significando a realização de uma fotografia que tenta negar-se enquanto fotografia. Diante disso, evidenciar-se-ia ainda um anacronismo por parte do artista, tendo em vista que o movimento pictorialista não tinha mais espaço no debate de sua época.

Se, por um lado, Oiticica Filho realmente havia defendido o pictorialismo no contexto fotoclubista carioca, por outro, participou do interesse por um pictorialismo atualizado a partir do debate contemporâneo, quando esteve nos EUA. Segundo conta na Carta de Washington, publicada em fevereiro de 1950, os salões estadunidenses daquele momento incentivavam a aplicação manual da cor à fotografia, entre outros procedimentos de manipulação, o que para ele era “sinal de progresso e de libertação da Arte Fotográfica”¹².

Diante disso, a visão de Herkenhoff em relação à mesma questão parece ganhar corpo. Para ele, o sentido da produção de Oiticica Filho era negar “a separação entre a pintura e a fotografia para se afirmar um campo comum das artes visuais ou plásticas” (HERKENHOFF, 1983, p. 17.). Em outras palavras, o artista não estaria preocupado com especificidades do meio empregado, mas interessado no experimentalismo permitido por um processo que poderia operar a câmera e a abstração ao mesmo tempo. O próprio artista parece corroborar essa visão:

A recriação fotográfica é, a meu ver, um método interessantíssimo para estudos e pesquisas em artes visuais, sob um ponto de vista geral, e não apenas fotográfico. Com os exemplos que ilustram a presente reportagem é fácil ver até que ponto um negativo fotográfico contém em si, em estado potencial, um mundo de novas combinações, de novos problemas, não apenas visuais, mas estético-visuais (OITICICA FILHO, 1958, p.3.).

debateram aspectos do pintoralismos publicados no próprio Boletim. Maria Teresa Bandeira de Mello historia ainda a permanência da tradição pictorialista no ambiente do Foto Clube Brasileiro. Interessava aqui, sobretudo, a defesa do fotógrafo como artista. Ver: LENZINI, Vanessa Sobrino. Noções de moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

12 OITICICA FILHO, José. “Cartas de Washington”. Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo, fev.1950, n. 46, vol.4.

Antonio Fatorelli expressa a mesma defesa de figura de Oiticica Filho como um pesquisador das linguagens, afirmando que transitou por várias tendências e “mais do que exercícios formais” sua opção por adotar “diferentes soluções visuais decorreu de questionamentos estéticos e existenciais profundos” (FATORELLI, 2000, p.145.).

Abstrações

Fatorelli salienta uma sintonia formal entre a série *Ouopretenses*, de Oiticica Filho, e o trabalho de fotógrafos abstratos estadunidenses. Considera-os representantes do sistema artístico da costa oeste dos EUA chamados de “simbolistas” na década de 1950, como Minor White, Paul Caponigro, Nathan Lyons e Carl Chiarenza. Segundo ele, produções “diretamente alinhadas com o projeto expressionista empreendido por [Alfred] Stieglitz” (FATORELLI, 2000, p.145.).

O termo “simbolistas” empregado para definir esses fotógrafos não é consensual entre comentadores. Entretanto, interessam as relações que os conectavam, tanto aquelas resultantes de encontros pessoais, como outras derivadas da visão dos críticos. Beaumont Newhall, por exemplo, reuniria Minor White e Aaron Siskind a Walker Evans e Paul Strand entendendo-os como fotógrafos que estavam preocupados com a técnica em lugar do social e enfatizando a expressão criativa e individual.

Para além desse e de outros aspectos compartilhados pelos fotógrafos, a visão de que se tratassem de “simbolistas” pode ter derivado do fato de Minor White ter promovido uma investigação filosófica sobre a fotografia, desenvolvendo experiências subjetivas¹³, muitas das quais pautavam também a pintura nesse momento e divulgando-as na revista *Aperture*, onde foi editor entre 1952 e 1967 (PASTERNAK, 2020, p.112). Nesse sentido, suas ideias compunham com aquelas de Aaron Siskind e Harry Callahan, entre outros, um entendimento da potência da fotografia como meio de expressão artística.

13 É possível traçar aqui uma aproximação de ideias e visualidades com aquelas relativas à “fotografia subjetiva”, movimento alemão do segundo pós-guerra que valorizava a subjetividade do artista e a foto como fruto da expressão individual. (GUIMARÃES, C. “A fotografia subjetiva e a moderna fotografia”. *Studium*, [S. l.], n. 31, p. 81–97, 2010. Disponível no site: <<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/12455>>. Acesso em 17 set. 2021.

[White] promoveu a leitura de imagens para além do reconhecimento superficial de seu assunto no sentido de ver a possibilidade da imagem como uma fonte de relevância e, finalmente, como uma ponte para a expressão através das palavras. Tal plataforma encorajava a experimentação relacionada à descoberta de justaposições e características surpreendentes de beleza abstrata no ambiente, que poderiam então atuar como metáfora poética (PERES, 2007, p.231. Tradução do autor.).

Por essa razão, Nathan Lyons e Carl Chiarenza teriam se interessado por seu trabalho e se aproximado dele. Paul Caponigro havia sido aluno de White. Chiarenza, Lyons e, é claro, o próprio White produziram interpretações sobre a fotografia estadunidense entendidas até hoje como fundamentais contribuições para os estudos na área. Nesse sentido, Chiarenza foi autor de um dos estudos mais aclamados sobre a obra de Siskind, a biografia crítica *Pleasures and Terrors*, publicada em 1982.

Oiticica Filho teria justamente passado a explorar a experimentação abstrata após sua estadia nos Estados Unidos. “As suas imagens dos muros de Ouro Preto não guardam vestígio de nenhum acontecimento pontual, de nada que possa ser apreendido de modo documental”, pontua Fatorelli (PERES, 2007, p.148. Tradução do autor.). Seguindo no comentário, o autor destaca ainda uma “aversão” por parte do fotógrafo em relação ao figurativismo, desse modo indicando como Oiticica Filho estava de fato imerso no entusiasmo generalizado pela abstração na década de 1950.

O caso Aaron Siskind

Visando apoiar o argumento de Fatorelli, é possível lançar mão da fortuna crítica de Aaron Siskind, fotógrafo da cena nova-iorquina associado ao Expressionismo Abstrato, cuja visualidade se aproxima daquilo que Oiticica Filho nos apresenta¹⁴.

Nos anos 1940, Siskind fotografa texturas e padrões encontrados na paisagem cotidiana a partir de uma certa proximidade física dos objetos retratados. Interessavam-lhe as qualidades abstratas das superfícies, nome-

14 A fortuna crítica de Aaron Siskind seguidamente pontua sua presença em exposições expressionistas abstratas e nas galerias que mais fomentavam essa tendência. Ver, na bibliografia, o trabalho de Christine Mehring. Vale notar ainda que Nathan Lyons, um dos nomes mencionados por Fatorelli pela proximidade de sua poética com as séries de Oiticica Filho aqui discutidas, publicou um livro sobre Siskind em 1965. Siskind, como Oiticica Filho, também foi premiado com a concorrida bolsa da Fundação Guggenheim, em 1966, porém na área de Fotografia.

adamente do asfalto, de outdoors e muros, muitos dos quais sofrendo os efeitos das intempéries. Sua produção abstrata não obteve imediatamente a aprovação de seus pares fotógrafos, mas estava profundamente associada àquela dos expressionistas abstratos, com quem convivia e expunha, tendo sido reiteradas vezes citado entre os pintores pela imprensa e crítica¹⁵.

Clement Greenberg, o porta-voz dos expressionistas abstratos, teria reprovado a primeira mostra de Siskind em 1948, que apresentava ainda obras de Robert Rauschenberg e Willem De Kooning¹⁶. Sua posição dizia respeito à compreensão de que a fotografia deveria ter uma necessidade anedótica, sendo assim voltada para si mesma. Da mesma maneira, defendia a especialidade da pintura, assunto sobre o qual escreveu o célebre texto de 1960, no qual estabelece sua abordagem, mais tarde conhecida como formalismo de especificidade do meio. Num texto crítico sobre o trabalho de Edward Weston, cujo tom repreensivo evocava aquele dedicado a Siskind, Greenberg teria afirmado que a fotografia “atinge seu efeito máximo por meio do naturalismo”, assim como deveria dedicar “toda a ênfase em um assunto, anedota ou mensagem explícita”. Desse modo, copiar “os arranjos abstratos ou impessoais da pintura moderna” corromperia a fidelidade que a fotografia devia a si mesma¹⁷. Em outra oportunidade, Greenberg afirmaria:

Acerca da fotografia abstrata, acho que quase sempre é ruim porque um fotógrafo abstrato se engana. Acho que o que ele está fazendo é pintar com luz em uma superfície sensível à luz, e isso é uma espécie de besteira. Ele tem que ser tão bom quanto um pintor, sejam eles tão bons fotógrafos quanto Aaron Siskind [sic] ou Man Ray. Mas, quando se tornam abstratos, precisam ser tão bons quanto um pintor. Não digo que não possam ser – você pode fazer uma fotografia abstrata tão boa quanto uma pintura abstrata – mas até agora não vi isso acontecer. (GREENBERG *apud* MEHRING, p.92. Tradução do autor.).

15 Segundo Christine Mehring, Siskind realizou cinco mostras individuais na galeria Charles Egan, na qual expunham diversos expressionistas abstratos, entre 1947 e 1954. Ela também relata detalhes sobre o convívio entre Siskind, Barnett Newman, Franz Kline, Willem de Kooning, entre outros (MEHRING, Christine. “Siskind’s Challenge: Action Painting and a Newer Laocoon, Photographically Speaking”. *Yale University Art Gallery Bulletin*. Disponível no site: <http://www.jstor.org/stable/40514663>. Acesso em 20 jan. 2020).

16 Siskind expunha não apenas com pintores expressionistas abstratos, mas também realizava individuais nas mesmas galerias que estes (ANFAM, 2002, p.105).

17 Schaefer, William. “The Lives of Form: From Zhang kin to Aaron Siskind”. *ASAP/Journal*, Volume 1, Number 3, September 2016, pp.461-486. John Hopkins University Press. Disponível no site: <https://muse.jhu.edu/article/631543>.

Não apenas a falta de especificidade da fotografia de Siskind teria sido um problema para Greenberg, mas ainda o biomorfismo presente nas imagens do fotógrafo. Siskind descrevia seu trabalho como contendo tanto o elemento formal como o orgânico que se fundiriam no plano.

Siskind escreveu sobre seu processo de trabalho em 1945, no momento em que se deparava com a abstração em formas naturais e ambientais, durante uma viagem para Martha's Vineyard, uma ilha conhecida por sua preservada riqueza natural nos Estados Unidos:

Essas fotos são informadas pelo animismo - não tanto que esses objetos inanimados se assemelhem às criaturas do mundo animal (como de fato costumam fazer), mas sim sugerem a energia que normalmente associamos a eles. Esteticamente, eles pretendem resolver essas forças ora ferozes, ora suaves, mas sempre conflitantes.

Em todos os sentidos as fotos de Siskind fugiam à especificidade do meio com base em suas propriedades intrínsecas, defendida por Greenberg para cada uma das linguagens artísticas.

Entretanto, o trabalho de Siskind também tensionava a interpretação de outro grande comentarista do Expressionismo Abstrato: Harold Rosenberg. Mesmo assim, Rosenberg aceitou escrever sobre a obra de Siskind quando este lhe encomendou um prefácio e acabou enviando ainda um artigo à *Arts News* em 1959 sobre o artista.

Nele, o crítico admite a semelhança entre as fotos de Siskind e a reprodução de pinturas expressionistas abstratas – as fotos são pinturas na página do livro, afirma. Nelas observa os mesmos

planos pictóricos duais, a caligrafia, os equilíbrios pós-cubistas, os traços livres e as perspectivas aéreas, as paisagens acidentais, as galáxias insinuadas em manchas, meia dúzia de estilos de vanguarda (...) imagens de telas possíveis como se alguém tivesse a engenhosidade de pintá-las. (ROSENBERG *apud* MEHRING, s.d., p.97. Tradução do autor.)

As fotos de Siskind contradiziam pressupostos estabelecidos por Rosenberg em seu “The American Action Painters”, 1952, e na continuação, “The concept of action in painting”, 1969, nos quais estabelecia que arte era um processo de se criar algo a partir do “vazio visual” de nosso entorno. Seguindo os pressupostos de Rosenberg, as fotografias de Siskind não poderiam ser consideradas arte, uma vez que eram captadas de seu entorno.

Porém, nesses textos sobre Siskind, Rosenberg faria malabarismos teóricos, defendendo, por exemplo, que a escolha dos objetos por parte do artista faria com que víssemos o mundo por meio de seus olhos “revivendo uma ação” que reproduzia o diálogo entre o pintor e a tela. Segundo Mehring, um envolvimento do corpo como “ação” envolvido no ato fotográfico não fosse visto por Rosenberg da mesma maneira que a ação pictórica, o gesto estava endereçado no tema das mãos – fossem estas na forma de impressões digitais e manchas – seguidamente registradas por Siskind. Não coincidentemente, talvez, o mesmo registro gestual apareceu em telas expressionistas abstratas.

Segundo o pesquisador William Shaefer, Siskind compartilhava com os expressionistas abstratos a noção de que a tela seria “uma arena sobre a qual agir”, citando a famosa frase de Rosenberg. Nesse sentido, para Siskind, era justamente esse o lugar de se posicionar politicamente.

Estou em contato com o mundo do meu jeito, mas para fazer contato com esse mundo enquanto estou trabalhando, tenho que me retirar do mundo dos acontecimentos. Quando você está fazendo uma imagem, você tem que estar sozinho com [as coisas] que está usando para fazer a imagem. Você está conversando com essas coisas, entende? (SISKIND *apud* SCHAEFER, s.d., p.469. Tradução do autor.)

O que me interessa é a forma e a dinâmica do plano

Ao refletir sobre o próprio trabalho, Oiticica Filho o concebia em termos de “arte fotográfica”, buscando diferenciá-la de acepções técnicas associadas à fotografia, como mencionado. A pesquisadora Carolina Martins Etcheverry estabelece dois principais posicionamentos de Oiticica Filho em relação à sua própria produção: 1) se a “coisa fotografada” seria resultado de sua criação e entendendo e que suas “derivações fotográficas” resultavam da interferência na captação; ele afirma: “claro que obtenho novas imagens, novas criações, mas partindo de algo que não foi minha criação. Tenho várias derivações que me deram interessantes resultados pictóricos” (OITICICA FILHO *apud* ETCHEVERRY, 2011, p.94.). Nesse sentido, a série *Ouopretenses* seria exemplar dessa “derivação”; 2) As “recriações” seriam produzidas a partir de uma “criação” do fotógrafo partindo da combinação de positivos e negativos. Segundo a pesquisadora, a “arte fotográfica”, entendida pelo artista, estaria relacionada à expressão do autor e em oposição à reportagem fotográfica.

É ainda Gullar, na entrevista com Oiticica Filho, que anota como o fotógrafo eliminava o que há de específico no meio fotográfico, os meio-tons, levando

seu trabalho a ser compreendido como desenho. A esse comentário o artista responde bruscamente – não é de seu interesse se suas fotografias não são entendidas como tal.

Entretanto, o comentário do crítico ecoa evidentemente as preocupações formalistas externalizadas por Greenberg em relação à obra de Siskind, condenando o procedimento do fotógrafo por ser inadequado ao meio fotográfico. Como observa Shaefer, “longe de ser um mero acólito de Greenberg, Siskind sistematicamente recita e, então, viola completamente e mistura os termos de Greenberg para rejeitar tanto a forma orgânica quanto a abstração fotográfica” (SCHAEFER, 2016, p.474.).

Nesse momento, o comentário do próprio Oiticica Filho parece encontrar aquele de Siskind:

Se não uso cinzas é porque o que me interessa é a *forma* e a dinâmica do *plano*, o que só se pode conseguir pela impressão, sem meias luzes, do preto sobre o branco. Não tenho culpa de que, por usar o preto-e-branco, confundam minhas recriações com desenho que, em geral, é em preto-e-branco também. (Oiticica Filho *apud* Gullar, 1958, p. 3.).

Como Siskind, Oiticica Filho também fugia do documental, encontrando nas abstrações um lugar mais adequado à fotografia experimental. Etcheverry explica esse caminho como sendo de uma “desnaturalização” da ideia, estabelecida no século XIX e reforçada pelo fotojornalismo, de que a fotografia teria “a capacidade de representar realisticamente o mundo e seus acontecimentos” (ETCHEVERRY, 2012, p.193).

Mas, nem toda crítica estava alinhada com a agenda formalista de Greenberg. Em 1951, Elaine de Kooning, que exercia a crítica além da pintura, descreveu Siskind como “o fotógrafo do pintor”:

ele rejeita completamente esferas inteiras de possibilidades fotográficas (...) para buscar formas tão pessoais quanto aquelas que um pintor poderia inventar. (...) suas fotos apresentam um sentido de ‘pincelada’ evocativo de diferentes estilos de pintura (...) e ao percorrer as composições brilhantemente variadas, pode-se até mesmo comparar o desenho em suas abstrações com o trabalho de pintores específicos (DE KOONING *apud* KAO, s.d., p.59. Tradução do autor.)

Em outras palavras, de Kooning defendia que a obra do fotógrafo estava

mais relacionada à pintura contemporânea do que às tendências da fotografia naquele momento. Para ela, esse era um dado a ser notado e descrito.

Visualidades em sintonia

Se as ideias de Oiticica Filho sobre a “arte fotográfica” iam ao encontro daquelas veiculadas por Aaron Siskind – que afirmou “Minha principal preocupação tem sido com a prática de fotografia como arte, distante da ilustração e da representação, uma concentração do mundo dentro da moldura da foto” (SISKIND *apud* KAO s.d., p.63.) –, também suas produções evidenciam como havia um compartilhamento do interesse pela investigação de formas abstratas coletadas no real que evocavam as poéticas pictóricas da mancha, do inacabado, da gestualidade, caras ao Expressionismo Abstrato.

Terracotta (Ill) 13 (nomeada pelo Getty Museum) ou *Terracotta, Illinois* (nome conferido pelo MoMA), 1960, (gelatin silver print, 50.1 × 39.0 cm)¹⁸, de Siskind é descrita pelo Getty Museum como “abstração em close-up de um objeto semelhante a um osso estendendo-se para baixo na imagem do centro superior com um fundo escuro com textura de favo de mel”. Em nenhum dos acervos as informações sobre a obra revelam seus referentes, atentando apenas para imagem abstrata. De fato, as texturas onduladas se destacam em suas diferentes direções e na contraposição com a textura áspera de um fragmento de objeto aparentemente orgânico que revela diversas manchas e grafismos.

Se analisado ao lado de *Ouopretense 8*, 1956, de Oiticica Filho, parece habitar um universo formal comum, dadas as ondulações desenhadas por luz e sombra. Da mesma maneira, evoca-se um ambiente orgânico notável em seus grafismos, familiar e estranho aos nossos olhos.

Circulando entre fotógrafos que desenvolveram visualidades aparentadas com o Expressionismo Abstrato em meados dos anos 1950, poderíamos ainda elencar Nathan Lyons, já citado como autor de uma publicação sobre Siskind, fotógrafo e teórico da fotografia. *Untitled*, 1958 (MoMA), capta

18 Todas as imagens referidas pertencentes aos acervos do Getty Museum e do MoMA estão disponíveis online em seus respectivos sites: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/47064/aaron-siskind-terracotta-ill-13-american-1960> e <https://www.moma.org/collection/works/49448>.

respingos em muros, que se evidenciam como manchas sobre um plano. Na mesma linha, Oiticica Filho apresenta *Ouopretense, Muro, Ouro Preto* (1956), na qual o desgaste e os acúmulos de matéria sobre o plano evocam, da mesma maneira que no trabalho de Lyons, a mancha, o vestígio, as formas orgânicas das abstrações. Somar-se-ia ainda *Chicago*, 1949, de Harry Callahan¹⁹ – grande amigo e colega de Siskind no Institute of Design de Chicago e com quem deu cursos no Black Mountain College em 1951 –, ao grupo, outra dessas investigações da mancha sobre o plano, neste caso remetendo até mesmo ao *dripping* característico de inúmeras pinturas do período e encarnada na figura performática de Jackson Pollock.

Figura 1

José Oiticica Filho.
Ouopretense, Muro,
Ouro Preto, s.d., 1956,
40 x 50 cm, Projeto
HO/Carcara



19 Disponível no site: <https://www.moma.org/collection/works/124469>

Nessa evocação da pintura como efeito de pincelada sobre o suporte, quando Oiticica pintava e fotografava suas próprias pinturas, também seria possível aproximar seus trabalhos daqueles de Paul Caponigro e Minor White, que captavam o registro do gesto sobre o plano²⁰. Embora pareça a dúvida se estes planos repletos de pinceladas largas, teriam sido captados ou produzidos por eles mesmos.

Figura 2

José Oiticica Filho. Re-criação 36, 1964, s.d., Projeto HO/Carcara



²⁰ Exemplos interessantes podem ser consultados no site do Moma, como Untitled, 1959, de Caponigro. (https://www.moma.org/collection/works/53482?artist_id=961&page=1&sov_referrer=artist); e Untitled, 1958, de Lyons (https://www.moma.org/collection/works/54176?artist_id=3652&page=1&sov_referrer=artist).

Estas são apenas algumas das aproximações possíveis entre as *Recriações* e as *Ouopretenses* e imagens produzidas por fotógrafos estadunidenses em atividade no período em que Oiticica Filho desenvolve seus trabalhos. Como ele, Siskind, Lyons, Callahan, entre outros, estavam à procura das possibilidades experimentais da fotografia, aliando-as à compreensão de que havia nessa experimentação uma expressão de suas subjetividades.

Se Siskind não manipulava em laboratório suas imagens, embora acompanhasse os processos finais, e Oiticica o fazia, controlando e produzindo resultados, em termos da visualidade a ser apresentada ao público, as imagens acabavam por compor um todo coeso (embora providas de diferentes processos resultavam em formas semelhantes). Revistas da época perceberam essa possibilidade de reprodução de um universo de imagens da mancha, da impressão do gesto e do informe, apresentada pelas fotos e pinturas de teor expressionista abstrato, e publicaram ensaios visuais reunindo esses trabalhos²¹.

Considerações finais

Como visto, Herkenhoff e Fatorelli defendem o lugar de Oiticica Filho como um artista experimental. Ele “opera uma inversão que se tornará paradigmática, transitando da condição de fotógrafo que aspira ao reconhecimento artístico para a de artista que fotografa em determinadas circunstâncias” (Fatorelli, 2000, p.150.). Assim sendo, seu trânsito entre tendências e linguagens denota a inquietação de sua pesquisa artística.

Diante disso, é possível compreender que Oiticica Filho, como tantos outros e outras artistas de meados do século XX no Brasil, não tenha escolhido trilhar um caminho específico e único das abstrações, optando por pesquisar

21 “A revista *Life*, em sua edição de novembro de 1959, justapôs reproduções de pinturas expressionistas abstratas de Kline, Rothko, Clifford Still e Willem de Kooning, com fotografias evidentemente parecidas com motivos variados (...); e poucos meses depois, a arte abstrata, por ocasião da exposição Documenta 2 (...), foi popularizada pela revista alemã (...) Magnum em uma série de comparações de obras de Jackson Pollock, Wassily Kandinsky, Wols, entre outros, com fotografias em preto e branco de motivos reconhecíveis análogos”. (Mehring, s.d., p.100). Tradução do autor. Em tempos atuais, o próprio MoMA realizou a exposição “Abstract Expressionism at The Museum of Modern Art”, em 2010, na qual retomava associação entre expressionistas abstratos e os fotógrafos Aaron Siskind, Nathan Lyons e Paul Caponigro, entre outros. (Ver: Avelar, 2014).

resultados visuais na utilização de meios pelo seu avesso e em consonância com pesquisas que estavam ocorrendo no campo da pintura.

Para além disso, a ambivalência dessas imagens, que ora são captadas, ora são produzidas, demonstra sua exploração da mancha e do informe, algo que seus pares estadunidenses também vinham desenvolvendo.

Embora não se tenham encontrado evidências de encontros diretos entre Oiticica Filho e os fotógrafos mencionados, é pouco provável que o fotógrafo desconhecesse, de fato, essas produções. Vale lembrar que o próprio Foto Cine Clube Bandeirante fez circular experiências visuais orientadas nessa direção. Como salienta Etcheverry, muitos fotógrafos já exploravam texturas e superfícies, incluídos aí membros como Thomaz Farkas e Roberto Yoshida.

Sem dúvida esse tipo de estratégia criativa está disseminada pela fotografia internacionalmente durante o período em questão, entretanto, interessa perceber as trocas visuais e conceituais realizadas entre Oiticica Filho e fotógrafos estadunidenses que se aproximaram do Expressionismo Abstrato, compreendendo como essa vertente da produção experimental de Oiticica Filho revela a extensão e diversidade de sua pesquisa artística. Nota-se que a presença da fotografia entre os expressionistas abstratos constava também como técnica de reprodução para ampliar esboços ao transferi-los para telas de grandes dimensões, contrariando visões do espontâneo na interpretação desses trabalhos.

A pesquisa de Oiticica Filho segue longe de ter sido suficientemente estudada, porém comentadores atentos a uma movimentação internacional de época, que fomentava o encontro entre a fotografia e a pintura, indicaram que as escolhas do artista estavam em consonância com diversas outras vozes.

Assim, a proximidade entre o pensamento de Oiticica Filho e aquele de Siskind também revela a preocupação desses fotógrafos em estabelecer um lugar para a fotografia como poética expressiva. Oiticica Filho deixa claro seu ponto de vista:

Daí a minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo, o mais possível, com meu Eu interior (OITICICA FILHO *apud* SATAKE, 2010, p.193.).

Siskind diria algo próximo, em termos de teor expressivo, em seu texto “Credo”, escrito em 1950, uma espécie de *artist statement*: “O que tenho consciência e o que sinto é a imagem que estou fazendo, a relação dessa imagem com outras que fiz e, de modo mais geral, sua relação com outras que experimentei” (SISKIND *apud* KAO, s.d., p.59. Tradução do autor).

Por fim, tanto Siskind como Oiticica exploraram as regiões limítrofes entre a fotografia e a pintura, mesmo que muitas vezes enfrentando desafios diante de uma crítica que se esforçava por conformá-los na especificidade dos meios. Siskind tornou-se professor e seu pensamento ecoou nas gerações de artistas formados por ele, deixando inclusive registros em inúmeros relatos, entrevistas, artigos e publicações. Oiticica não teve a mesma sorte morrendo jovem, no auge de sua carreira científica e artística. Por isso mesmo, é necessário olhar de novo a extensão de seu trabalho e as várias direções para as quais pode vir a ter apontado.

Referências bibliográficas

ANFAM, David. *Abstract Expressionism*. London: Thames and Hudson, 2002. World of Art.

AVELAR, Ana Cândida de. “As imagens cruzadas de Lourival Gomes Machado: leituras formais, fotografia e gestualidade expressiva”, em: *Boletim n.7*, Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia, CAP, ECA-USP, 2014.

COSTA, Helouise e Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ/ IPHAN / Funarte, 1995.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. *Fotografia e arte: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho (1950-1964)*. Porto Alegre, 2012. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Pós-Graduação em História, PUCRS.

FATORELLI, Antonio. “José Oiticica Filho e o avatar da fotografia brasileira”. *Lugar Comum* (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 11, 2000, p. 141-158.

HERKENHOFF, Paulo. “A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto cons-

trutivo". In: *José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

José Oiticica Filho - JOF". Galeria Raquel Arnaud. Disponível no site: <<http://raquelarnaud.com.br/evento/jose-oiticica-filho-jof>>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

MEHRING, Christine. "Siskind's Challenge: Action Painting and a Newer Laocoon, Photographically Speaking". *Yale University Art Gallery Bulletin*. Disponível no site: <http://www.jstor.org/stable/40514663>. Acesso em 20 jan. 2020

KAO, Deborah Martin; MEYER Chales A. *Aaron Siskind: Toward a personal vision 1935-1955*. Chesnut Hill: Boston College Museum of Art, s.d.

OITICICA FILHO, José. "Cartas de Washington". *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, São Paulo, n.46, fev. 1950, vol. 4.

PASTERNAK, Gil. *The Handbook of Photography Studies*. London/ New York: Routledge, 2020.

PERES, Michael R. *Focal Encyclopedia of Photography. Digital Imaging, Theory and Applications, History and Science*. Burlington, USA / Oxford, UK: Elsevier, 2007.

PITOL, André. "Fotografia se faz no laboratório": arte e ciência e trocas transnacionais nas produções fotográficas de Alair Gomes e José Oiticica Filho". In: Tatiane De Oliveira Elias / Fernando Scherer (Ed.). *Arte y política en América Latina durante y después de la Guerra Fría*. Berlin: Epubli, 2020.

SATAKE, Fernanda Mitsue. "Derivações e recriações na obra de José Oiticica Filho", *Anais do VI EHA - Encontro de História da Arte – UNICAMP*, 2010. Disponível no site: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/fernanda_mitsue_satake.pdf. Acesso em 20 jan. 2021.

SCHAEFER, William. "The Lives of Form: From Zhang kin to Aaron Siskind". *ASAP/Journal*, vol. 1, n. 3, September 2016, pp.461-486. Disponível no site: <https://muse.jhu.edu/article/631543>. Acesso 20 jan. 2021.

VALENTIN, Andreas. "Nas asas da mariposa: a ciência e a fotografia de José

Oiticica Filho”. *ARS*, São Paulo, vol.13, n.25 (2015), 35. Disponível no site: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2015.105521>. Acesso em 20 jan. 2021.

VALENTIN, Andreas. “Light and Form: Brazilian and German Photography in the 1950s”. *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, n.85:2, p.159-180. Disponível no site: <http://dx.doi.org/10.1080/00233609.2015.1136354>. Acesso em 18 set. 2021.

Artigo recebido em 26 de fevereiro de 2021 e aceito em 23 de novembro de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons

