ABSTRACT: *This text presents Jochen Dietrich's ideas on the picture, in a wide way, on the picture produced with the machine Pinhole in a private way. In its reflection, him reproduce its itinerary while photographer, researcher and educator, indicating the work process in itself and its repercussions in the visual arts, in the aesthetics and in the education. Jochen Dietrich presents an art conception that includes the importance of the reflection, of the thought and of the action.*

KEY WORDS: Picture. Obscure camera - Pinhole. Contemporary Art.

RESUMO: *Este texto apresenta as idéias de Jochen Dietrich sobre a fotografia, de modo amplo, sobre a fotografia produzida com a máquina "pinhole" de modo particular. Em sua reflexão, ele retrata o seu trajeto enquanto fotógrafo, pesquisador e educador, indicando o processo de trabalho em si e suas repercussões nas artes visuais, na estética e na educação. Jochen Dietrich apresenta uma concepção de arte que inclui a importância da reflexão, do pensamento e da ação.*

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Câmara Obscura - "Pinhole". Arte contemporânea.

JOCHEN DIETRICH

Câmara obscura

ALGUMAS IDÉIAS SOBRE A FOTOGRAFIA "PINHOLE" - NAS ARTES, NA ESTÉTICA, NA EDUCAÇÃO

Máquinas fotográficas são instrumentos ou dispositivos; eles são meios de percepção. Como aparelhos técnicos opõem-se aos aparelhos de percepção naturais, principalmente aos nossos olhos. Por um lado, são artefatos humanos, produtos nos quais o homem pode encontrar a si mesmo, como num espelho. Nesse sentido são parecidos a nós. De outro lado, o olhar humano - sendo o modelo para a construção de todas as máquinas fotográficas à venda nas lojas - não é mais que um caso muito especial no campo vasto e quase ilimitado de olhares *estranhos*, os quais são teoricamente imagináveis e praticamente realizáveis. Deste ponto de vista, máquinas fotográficas são realizações de subjetividades possíveis ou virtuais.

Na fotografia em geral - e ainda mais na fotografia com câmara obscura (com máquinas tipo caixa, sem lentes, mas sim com diafragmas, buracos, ou, como dizem os americanos, *pinholes*) subjetividade e objetividade são transformados em entidades/complexos a serem trabalhados ou manipulados dentro de um sistema experimental. Assim visto, e supondo uma divisão

(algo rude) do campo da fotografia em três subsistemas - fotografia científica (positivista, documental, descritiva...), fotografia política (incluindo publicidade e outras formas de *tomar partido*) e fotografia artística, a proposta da fotografia deixa de ser positivista: "Assim é o mundo". Também deixa de ser política: "Assim é como o mundo tem que ser!". A proposta torna-se pergunta: "Como é o mundo, visto *deste* olho? E como é, visto mediante do outro? E do outro? (*ad infinitum*)". Aqui, penso eu, entra a câmara obscura, porque neste sistema não apenas escolhe-se o tipo de *olho* (uma máquina 135mm, uma media-format, uma polaroid, etc.), mas constrói-se a máquina, assim transgredindo muitos dos limites da fotografia corrente.

Desde 1989 trabalho com máquinas pinhole. Como todos, comecei com um aparelho bastante simples, uma caixa retangular de cerca de 20 x 30 x 30cm, com um diafragma só e um suporte para folhas de papel fotográfico p/b. Depois desta, fiz várias outras máquinas, não me lembro quantas foram, mas certamente mais de 30: redondas, triangulares, hexagonais com diafragmas múltiplos ou variáveis, e para todos os tipos de material fotográfico - papel e película p/b, negativos de cor ou slides, polaroid, cibachrome, etc. Entre os meus projetos recorro o caminhão que - junto com um outro viciado do pinhole, o meu amigo Thomas Kellner -

transformei numa máquina fotográfica motorizada de 2 x 3m de formato. Recordo os relógios despertadores mecânicos, que transformei em câmaras para fazer automaticamente 12 tiragens durante uma hora. Recordo as várias caixas que fiz para os meus projetos de fotografia de arquitetura,¹ e recordo as 120 caixinhas que mandei como mensagens na garrafa, jogando-as no Atlântico na costa de Portugal, numa tentativa de reler o mito do Infante Dom Henrique, o Navegador. Na carta que acompanha essas caixas, peço para a pessoa que encontrar uma delas, de tirar uma foto e mandar a caixa (sem abri-la!) para minha casa; já voltaram três, e dentro delas imagens de Portugal, da Itália e da África do Sul.

Dentro do pensamento sobre a fotografia, a câmara obscura até hoje costuma de ser considerada algo inferior da fotografia *verdadeira*, feita com máquinas sofisticadas das grandes marcas, produtos duma tradição artesanal e industrial venerável. O máximo valor que a ela é atribuído é uma certa utilidade propedêutica: aprender o básico, para logo depois seguir para a fotografia propriamente dita. Mas isto não é a minha experiência. Eu acho a câmara obscura muito mais rica, ao nível artístico tal como ao nível teórico. Para mostrar de onde é que vem essa minha confiança nela, quero, no momento seguinte, juntar algumas das características desse meio/dispositivo muito peculiar.

SIMPLICIDADE

A máquina pinhole é o instrumento mais simples para provocar ou evocar uma representação. Ela produz imagens técnicas que - considerando a genesis - dos quais têm que ser diferenciadas das imagens obtidas através de máquinas de lentes, porque, em termos de física, a sua produção segue leis e regras diferentes. Nesta diferença quase nunca foi prestado atenção por parte da teoria estética, com exceção de um fenômeno efêmero, o pre-pictorialismo anglo-americano, no fim do século 19, quando a câmara obscura foi considerada uma câmara natural.² Outro exemplo historicamente cedo são as experiências fotográficas do escritor e dramaturgo suéco August Strindberg que, na sua busca de retratos *verdadeiros*, só confiou nas pinholes. Neles, ele constata no seu diário,³ não tem vidro nem outro material entre o objeto e a chapa de filme. Nas suas tentativas de fotografar a personalidade, até a alma das pessoas, Strindberg julgou indispensável a possibilidade da matéria caminhar/peregrinar livremente entre a pessoa e a chapa fotográfica. Que idéia emocionante de uma sessão de retrato: um *fluidum* de luz, energia e matéria, uma trindade de relações intensas entre o aparelho, o fotógrafo e o retratado - intensas e demoradas, pois o significado dos prolongados tempos de exposição também havia

sido descoberto por Strindberg. Vamos falar disso depois.

CAPACIDADE DE REPRESENTAÇÃO

No sistema de câmara obscura, o problema da distância focal não existe, nem dentro da máquina, nem fora. A câmara obscura é um *espaço (pre)enchido de imagens*,⁴ fato que facilita a construção e a manipulação do aparelho, facilitando também a invenção de novos tipos, formas e esquemas de máquinas. Como a representação no interior da máquina está mais ou menos nítida em qualquer lugar, em qualquer distância do diafragma, a tela pode ser redonda, inclinada, curvada, etc. A máquina até pode ter várias telas, assim gravando imagens anamórficas.

(AUTO-) CONSTRUÇÃO

Tão simples o sistema, que já uma criança é capaz de fazer uma máquina em muito pouco tempo. Esta possibilidade do próprio fotógrafo ser o seu construtor, assim incluindo a construção no processo da produção do imaginário, para mim é a grande vantagem da câmara obscura, muito mais importante que a sua capacidade de representação, que - articulando-se numa linguagem às vezes delicada e de nitidez reduzida - muitas vezes foi mal usada para pro-

duzir Kitsch. A fotografia com câmara obscura é um processo de invenção de olhares técnicos, de construção e reconstrução de modelos de percepção.

TRANSFORMAÇÃO

Tudo o que for oco pode se transformar numa máquina fotográfica. Não se começa sempre no ponto *zero*, construindo uma máquina de chapas de cartão, etc. Não se faz primeiro a construção do *edifício*, que depois é equipado de filme, diafragma, stop, etc.; basta *invadir* um edifício já existente. Quase tudo pode se transformar numa CO, isto é, num olho: um depósito de lixo, um sapato, um ovo, um quarto, um caracol, um despertador, uma casca de côco...

Assim a câmara obscura propõe uma dimensão de recursividade à realidade, que está completamente fora do alcance da fotografia corrente: um objeto da vida cotidiana pode olhar para outro. Câmaras normais fingem ser instrumentos sem características próprias. Quem trabalha com elas, não olha *para* a máquina, mas *pela* máquina (pelo visor - aquela janelinha para apontar, para pre-ver a imagem chama-se visor, não é?). No sistema da câmara obscura fazem-se máquinas usando coisas que já são outra coisa, que trazem a sua própria semântica. O mundo dos objetos entra num diálogo entre si, ou seja, um

jogo de troca de posições: o que é um objeto, e o que é um sujeito? A posição do fotógrafo nesse diálogo das coisas torna-se difícil.

PERSPECTIVA E ESPAÇO

Como é baseado nos princípios da ótica geométrica, a câmara obscura realiza de uma maneira mais pura que todas as outras máquinas o sistema da perspectiva central de um ponto de fuga. Por outro lado, nenhuma outra máquina tem mais potência de criticar e perturbar este sistema clássico, servindo-se de diafragmas múltiplos e planos curvados e torcidos. No ato de fotografar, não só o espaço exterior é projetado para dentro da máquina, mas também o espaço interior reestrutura o espaço fotografado. A câmara não é neutra. Nem é feminina, como alguns teóricos já disseram, enfocando a diferença entre a máquina comum, que *bate* fotos, que *dispara*, que parece uma arma - e a atitude suave, inofensiva, passiva da câmara obscura. Mas deixando fora esses psicologismos e pensando sobre a relação da câmara obscura com o espaço, temos que constatar que ela parece ativa e passiva ao mesmo tempo: recebendo algo, e juntando outro.

A contradição entre o olhar da máquina e do próprio olhar pode ser o núcleo de uma nova maneira de ver o mundo.

TEMPO

Voltamos ao Strindberg: o diafragma de uma câmara obscura normalmente não deixa entrar muita luz. Isto significa que a máquina trabalha muito devagar, que precisa de muito tempo de exposição. O autor sueco gostou disso, porque retratos, pensava ele, não se fazem num instante. Ele aproveitou esse tempo para contar histórias para a pessoa em frente da máquina. Histórias muito peculiares que ele havia escrito propriamente com o fim de comover os retratados, desde a plena alegria até a tristeza mais profunda, assim lidando a pessoa por todos os altos e baixos e captando a alma em toda a sua capacidade. Infelizmente, perderam-se os contos, bem como as fotografias.

É sobretudo o prolongamento do ato da tiragem que põe o foco da atenção do fotógrafo na diferença entre o seu próprio olhar e o olhar tecnicista da máquina, diferença que as máquinas correntes ocultam, mediante sua construção, mediante o gesto da tiragem, a sua cor preta (qual outra razão para pintar preto um objeto que tem material fotográfico no seu interior? É para esconder!) e mediante o tempo da exposição. O *click* não parece indicar uma atividade da máquina, mas do fotógrafo - é ele quem aperta o botão, não é?⁵

O tempo de exposição da câmara obscura obriga o fotógrafo a tomar conta do fato de que a formação da representação é um processo quase independente do sujeito, do indivíduo, de si mesmo. Sim, foi ele quem construiu a máquina, abriu-a, escolheu o local, etc., mas exatamente a partir do momento de tirar a fita que tapa o diafragma, o fotógrafo encontra-se fora do acontecimento. A máquina é que produz a imagem (ou, por que não: a imagem penetra a máquina. Ou - numa tentativa de evitar mais confusão sobre o *ativo* e o *passivo* na atividade fotográfica - digamos: Dá-se a representação).

Isto provoca uma pergunta: Entretanto, o que é que o fotógrafo faz?

Ele tem pausa.

AUTORIA

A pausa é importante, porque impede a atividade ou a desvia. Pausas na atividade de uma pessoa tentando resolver um problema (no laboratório de um psicólogo), são sintomas de uma atividade interna de reestruturar a consciência - isto é, da atividade de aprendizagem. Eu acho que, visto do contrário, a situação de impedimento resultando do tempo de exposição pode manifestar-se como núcleo dessa atividade, assim contribuindo para o desenvolvimento de novos conhecimentos.

O fotógrafo Ulrich Timmermann descreveu exatamente esta experiência, que, às vezes, parece uma epifania.

Colocamos a nossa máquina, uma estrutura firme de madeira para negativos de 50 x 60cm, ao lado dum gasômetro abandonado, em Gelsenkirchen. Céu escuro, nuvens pesadas, chuvisco (garoa). Tiramos o obturador; exposição; durante doze minutos a máquina chupa (aspira) o mundo lá fora, pouco iluminado. Fotografa-se um guindaste e, pendurado do braço dele, uma bala de demolição enorme de aço, pesando umas toneladas. Ela encontra-se no chão, no meio da imagem. Nos fundos, ao lado direito, a antiga casa de caldeirão, já estripada (no sentido de vazio, depois de terem tirado todas as máquinas); cortes/pedaços de tubos, cabos de cobre da espessura do meu braço, tudo coberto de cinzas e fuligem. Doze minutos fico ajoelhado no chão, ao lado da máquina, olhando a cena, calado/silencioso. Passado algum tempo, ela me parece uma esfera que se abaula/arquea sobre a máquina, que por si define o centro dessa esfera. Com o meu corpo sinto como ela aspira a luz. (...)

Lembro-me dessa situação como se tivesse sido ontem. Está tudo presente, tudo o que ficou guardado no negativo, mas também o que estava fora do ângulo da máquina. O ato da tiragem deu-me uma medida: doze minutos, durante os quais o processo cru da ex-

*posição foi catalisado numa melange/mistura de meditação e performance.*⁶

Experiências como essa comovem a autoconcepção do indivíduo como autor, ou seja, a origem do imaginário, assim transformando o problema teórico da autoria da fotografia num paradoxo individualmente e pessoalmente sofrido. Depois de safar-se do estado de ignorância e menoridade (estado ideal do consumidor, visto da posição da indústria fotográfica, que pensa que seus clientes são idiotas, pois vende máquinas *idiot-proof*), o autor-construtor não encontra o seu triunfo, mas a sua destruição. Aqui surge a necessidade de estabelecer uma nova concepção do que é um autor, tarefa na qual a fotografia com câmara obscura pode contribuir muito, porque nela podem-se inventar atividades que não se limitam a relações sujeito-aparelho/meio-realidade. Isto é, por exemplo, o caso dos autorretratos de Thomas Bachler,⁷ os quais ele fotografou em frente de um espelho, com pedaços de película na boca, servindo-se da sua própria boca como máquina e dos lábios como diafragma. Na realidade a câmara pode-se caracterizar como *objet trouvé*, por exemplo, transformando as minas abandonadas da minha terra em câmaras, simplesmente colocando material fotográfico lá dentro - gravando as imagens que a terra vê...

No sistema câmara obscura o autor é confrontado com imagens que ele

antes não previu. As fotografias exigem uma decisão: "Esta foto é a minha, ou então não é?".

A decisão manifesta-se num ato de integração. A imagem é um modelo de percepção que não necessariamente é coerente com os modelos de percepção de seu autor. Ao mesmo tempo é, através do processo de sua criação, o produto dele. A contradição entre a imagem técnica e o ponto de vista de seu autor domina a reação dele. Ele pode:

- rejeitar o seu produto, o que não é fácil, porque a imagem - mesmo estranha - ainda contém muito do autor: dedicação, suor, imaginação...

- aceitar o olhar da C.O. Um exemplo que reflete bem a dificuldade dessa reação é o chapéu-câmara-obscura do artista austríaco Alfons Schilling. É um chapéu preto enorme, que troca a percepção normal do seu portador por um sistema de diafragmas montados na aba do chapéu;

- tentar integrar a experiência do pinhole na sua percepção, no seu olhar, assim tornando-se o seu autor num ato de aceitação.

CO - fotógrafos não *fazem* as suas fotos, mas sim adaptam-nas.

CÂMARA OBSCURA E EDUCAÇÃO

O ato de adaptação, eu acho, significa uma atividade de aprendizagem. A

contradição entre o olhar da máquina e do próprio olhar pode ser o núcleo duma nova maneira de ver o mundo - e essa a experiência que Timmermann descreveu. Além dessas contribuições importantes para uma educação em e por artes, a câmara obscura também pode contribuir para o pensamento sobre educação, e as minhas pesquisas na Alemanha e no Brasil têm este fim. Alguns problemas principais quero mencionar brevemente:

Sendo a fotografia C.O. uma atividade de caráter processual de construção e desconstrução de imagens e representações da realidade, exige um novo conceito de apropriação, e pode contribuir ao desenvolvimento deste conceito?

- Pode a fotografia C.O. servir de modelo de outras atividades de apropriação e de assimilação da realidade, ou em geral como modelo de atividade de aprendizagem? O que é que pode contribuir ao conceito do expansivo (ver Engestroem, Fichtner, ed.al.)?⁸

- A fotografia C.O. é capaz de esclarecer (mais) o papel de contradições e conflitos para o desenvolvimento de processos de aprendizagem? Qual é a relação destes conflitos com o conceito de *double bind* de Gregory Bateson?⁹

- É a fotografia câmara obscura um meio universal, que ostenta o seu po-

tencial independentemente do contexto sociocultural, ou existe, ao contrário (e segundo Cole/Scribner) um forte impacto de um contexto sociocultural à concretização de uma prática de mídia, ou em geral, de uma atividade de aprendizagem?

Considerando a metodologia da minha pesquisa em Porto Alegre e Siegen, o conceito mais importante é o da atividade, desenvolvido na escola histórico-cultural soviética, seguindo os trabalhos

básicos de Vigotski¹⁰ e Leont'ev. Este conceito não limita-se ao nível do processo a descrever, mas inclui também o nível da própria descrição. A fotografia câmara obscura como

A fotografia câmara obscura como atividade caracteriza-se como meio de (re-)organização da percepção.

atividade caracteriza-se (na linguagem da escola histórico-cultural) como meio de (re-) organização da percepção. Serve para construir um artefato. Este artefato é um modelo, não só da realidade, como também da percepção da realidade. A atividade da fotografia pinhole é um pensamento de/com modelos, que tem a si próprio como objetivo - e esta qualidade de "meta" qualifica-a como atividade artística. Apresento aqui uma concepção de arte que inclui uma grande importância de reflexão/pensamento. Mas com a câmara obscura o pensamento é, até certo ponto, acessível ao discurso, isto é, à comunicação e à consciência.

Porque máquinas fotográficas são, de fato, modelos de percepção, é difícil imaginar uma outra atividade além da fotografia pinhole, seja essa atividade artística ou científica, que tem esta força de juntar a realidade externa dos senti-

dos e da prática estética ao “mundo interno”. Isto agradece-se à capacidade desta mídia de relacionar uma extrema simplicidade e “manipularidade” prática à uma complexidade invulgar ao nível teórico e mental.

*Cine Teatro Avenida.
Tiragem pinhole,
da série Cine-Teatros de Portugal.
1997.*

*Jogando Câmaras no Atlântico
na Costa de Sagres, Portugal,
no Dia 1 de Outubro de 1966.*

*Do projeto: Dom Henrique,
o Navegador.*

*Fotografia Pinhole,
de Jochen Dietrich,
realizada com uma clock camera,
1996.*

*Relógios obscuros. Despertadores
Transformados em Máquinas Fotográficas.
Fotografia pinhole, 1996.*

NOTAS

- ¹ Por exemplo: J.D.: *Cine-teatros de Portugal*. Ed. Museu da Imagem, Leiria (P), 1998.
- ² Um sumário dessa discussão encontra-se em: PAGE, Stanley. *The History of pinhole photography and its application in education*, Diss., Indiana State University, 1985.
- ³ Essas informações foram-me concebidas do fotógrafo e pesquisador alemão Thomas Bachler, pois li os originais dos diários de Strindberg, em Stockholm. Muito do material até hoje não foi publicado, e as poucas fotografias de Strindberg que sobreviveram, encontram-se em péssimo estado de conservação.
- ⁴ Königs, Jürgen: Anmerkungen zur Lochkamera. em: J. D. et al (edit): *Zwischenzeit*. Stuttgart, 1993.
- ⁵ "O olho escolhe o seu *sujet* (...), e depois o aparelho não tem nada que fazer mas o seu dever: gravar a decisão do olho na chapa de película." De: CARTIER-BRESSON, Henri. *O momento decisivo*, Paris, 1952 (tradução do autor, J.D.).
- ⁶ TIMMERMAN, Ulrich: Grußwort aus dem Dunkel. Em: *Zwischenzeit* (tradução do autor, J.D.).
- ⁷ Em: Renner, Eric: *Pinhole Photography - rediscovering a historic technique*, Focal Press, Boston/London 1995, p.69.
- ⁸ Engeström, Yrjö: Learning by expanding. Helsinki 1989; Fichtner, Bernd: Lernen und Lerntätigkeit. Marburg, 1996.
- ⁹ Bateson, Gregory: Vorstudien zu einer Theorie der Schizophrenie. Em: *Ökologie des Geistes*. Frankfurt, 1994, p.270.
- ¹⁰ VYGOTSKI, L.S. *Linguagem, desenvolvimento e aprendizagem*. São Paulo, 1989.

JOCHEN DIETRICH: Nasceu em Weidenau (Alemanha) em 1965.

Formado em Filosofia e Belas Artes desde maio de 1966.

É doutorando com bolsa do Graduiertenkolleg Intermedialität na Universidade de Siegen.