

***Notations in passing* – uma tese visual por Nathan Lyons.**

Artigo inédito

Notations in passing – a visual thesis by Nathan Lyons.**palavras-chave:**Nathan Lyons; fotografia;
narrativa visual; livro de artista;
fotolivro

Este artigo parte da edição das fotografias do livro visual de autor *Notations in passing* (1974), considerado a tese visual do fotógrafo e curador americano Nathan Lyons, para discutir o que ele compreende serem os cinco níveis de construção do discurso no livro visual: o *contexto*, a *ordem*, a *juxtaposição*, os *símbolos* e as *características físicas*. Apresentando brevemente a influência da ideia de ‘alfabetização visual’ de Moholy-Nagy na teoria de Lyons, discute-se em que medida o autor trabalhou a prática fotográfica enquanto ferramenta disparadora de questões teóricas ou as questões teóricas enquanto ferramentas disparadoras de fotografias.

keywords:Nathan Lyons; photography;
visual narrative; artist’s book;
photobook

This paper stems from the sequencing of the photobookwork *Notations in passing* (1974), considered the visual thesis of the American photographer and curator Nathan Lyons, to discuss his comprehension of the five layers of meaning on the visual book: *context*, *order*, *juxtaposition*, *symbols* and *physic characteristics*. Briefly presenting the influence of Moholy-Nagy’s idea of ‘visual literacy’ on Lyons’ theory, it’s discussed in what terms Lyons has practiced either photography as a trigger tool for theoretical questions or theoretical questions as a trigger tool for photography practice.

* Universidade de São Paulo
[USP].

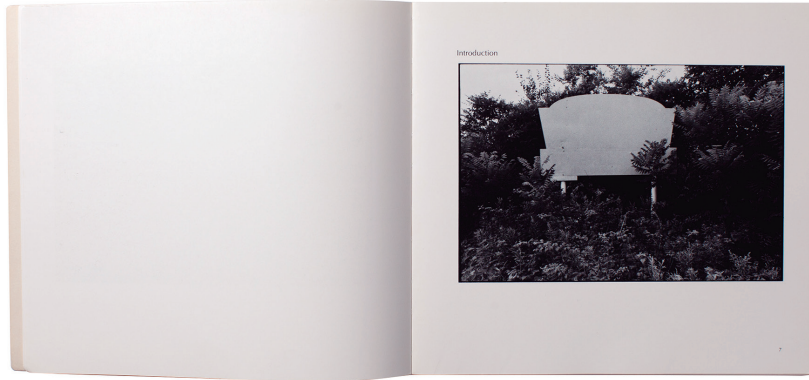


Fig. 1.

*Notations in passing*¹, livro publicado pelo fotógrafo, curador e professor americano Nathan Lyons é um contraexemplo a nossa ansiosa produção atual de fotolivros. Fruto de um processo de maturação de doze anos (1962-1974)², no qual prática fotográfica e pesquisa histórico-teórica se entrelaçaram progressivamente, o livro é construído a partir de uma minuciosa edição que articula as imagens de forma a construir, simultaneamente, experiências, significados e argumentos.

Apesar de ser capaz de intuir uma série de intenções e questões, o observador que se debruçar sobre *Notations in passing* – ainda que de forma lenta e curiosa – dificilmente será capaz de desvendar a quantidade e profundidade de questões trabalhadas por Lyons sem que antes se disponha a conhecer sua produção teórica.

Como curador e pesquisador, a partir da década de 1950, Lyons produziu uma série de livros, textos, conferências e exposições que o consolidaram como um dos mais importantes pensadores americanos da fotografia da segunda metade do século XX. Apesar disso, não é difícil afirmar que, para ele, certamente tais leituras não seriam consideradas pré-requisitos para se percorrer *Notations in passing*. Ao contrário, a intenção é de que a experiência se dê através da visualidade.

O livro não inclui praticamente nenhum elemento verbal – externo ao quadro³ – que poderia dirigir a interpretação das imagens, com exceção do título, créditos, informações técnicas no início e um pequeno agrupamento de palavras da editora no verso, separadas por hífen⁴. Em lugar de um texto histórico, analítico ou poético, a introdução se resume a uma imagem (fig. 1): um outdoor vazio em meio à vegetação.

1. LYONS, Nathan. **Notation in passing**. Cambridge: MIT Press / Light Impressions Corporation, 1974.

2. Mas cuja origem se relaciona diretamente à série *7 days a week*, de 1958.

3. Por outro lado, Lyons faz uso extenso de palavras no interior do quadro, palavras encontradas como marcas na paisagem, recorrentes em grande parte de sua obra. Lyons chegou a cursar Língua Inglesa na Alfred University em 1954, mas acabou se graduando em Artes. A aproximação de Lyons com a poesia e com a fotografia ocorreram concomitantemente, e embora a poesia tenha se configurado primeiramente para ele como um espaço para anotações sobre paisagens e sentimentos, esse método irá migrar e definir fortemente posteriormente sua prática fotográfica.

4. O pequeno texto parece ter sido um desejo do editor, mas mostra claras intervenções de Lyons, já que ao mesmo tempo que “vende” o livro e o autor, incorpora termos teóricos usados por ele: “snapshots - a series of images - cool - haunting - a modern iconography - a compendium of

images by the most significant teachers of visual arts a careful exploration in perception - a series with its own continuity and time relationships - commonplace juxtapositions - sequences - notations in passing - 96 photographs by Nathan Lyons - founder and director of Visual Studies Workshop - Rochester, New York - former Associate Director and Curator - George Eastman House - Professor - State University of New York Buffalo." LYONS, Nathan. Op. cit., 1974.

5. A Visual Studies Workshop foi fundada em 1969 por Nathan Lyons, em Rochester (NY) - cidade que tornou-se um importante polo da fotografia por ter sediado a fábrica da Kodak e o George Eastman House Museum, instalado este, como o nome indica, na casa do empresário. Nathan Lyons trabalhava no George Eastman House desde a década de 1950 e preparava um curso de pós-graduação que seria em pouco tempo aberto no museu. Subitamente, por razões ideológicas, Lyons decide abandonar seu cargo e convoca os alunos inscritos a comparecerem uma semana antes para ajudar a montar uma nova escola, que seria então aberta em um prédio alugado na vizinhança. Baseada em princípios de comunidade e coletividade, a escola viria a se tornar um efervescente centro de pesquisa, discussão e produção independentes durante as três décadas seguintes, com um programa

O fato de encontrarmos um painel de outdoor vazio como introdução – um suporte físico para disposição pública de imagens, em branco, vazio (aguardando para receber uma imagem?) – nos anuncia seu valor de síntese no livro. Nenhuma imagem – dentro da imagem – nos é apresentada fixada neste outdoor. E, à medida que folheamos as páginas, deparamo-nos, com alguma frequência, com novos outdoors vazios. Mas não nos adiantemos.

Em *Notations in passing*, cada elemento do discurso foi cuidadosamente disposto de forma a construir o todo. Tal prática é o resultado das investigações que Lyons realizou – desde 1956 – sobre as possibilidades de articulação das imagens no sentido da construção de discursos visuais mais complexos, para além da imagem isolada. Suas referências iniciais lhe foram apresentadas por John Wood, seu professor na Alfred University e mais tarde colaborador da VSW⁵, que lhe introduziu à ideia de quadro expandido, através dos trabalhos de Moholy-Nagy e Minor White⁶.

No texto de sua primeira exposição em 1958, “7 days a week”, na Gladden Gallery da Alfred University (e mais tarde exibida na George Eastman House), Lyons já demonstrava seu interesse pelo contexto e pelas relações entre as imagens:

A devida atenção em relação à forma como uma série de fotografias se apresenta é de importância primordial (...) não apenas pode criar a devida atmosfera da apresentação, mas é também uma extensão do fluxo visual proposto pelas imagens e suas relações.⁷

A partir da década de 1950, Lyons trabalhou na George Eastman House com Beaumont Newhall, então Diretor de Fotografia, que lhe ofereceu inicialmente a posição de Diretor de Informação e Assistente Editorial da *Image Magazine* (posição antes ocupada por Minor White, que viria a fundar a *Aperture*). Em 1960, foi promovido a Diretor Assistente e, em 1961, era ele quem conduzia a visão curatorial do museu – pois Newhall estava mais engajado com a pesquisa histórica.

Durante os anos 1960, em paralelo com John Szarkowski, então curador de fotografia do MoMA, Lyons teve papel fundamental na aceitação da fotografia como uma linguagem autônoma. Nesse momento, Lyons e Szarkowski evitavam defender o status

da fotografia como Arte e também em separá-la em campos tais como fotografia artística, comercial e vernacular. Lyons defendia a fotografia amadora *snapshot* como uma linguagem extremamente inventiva e expressiva no campo da cultura visual. Ambos trabalhavam no sentido de reforçar as características inerentes à linguagem fotográfica ao invés de impôr valores estéticos ou formais pré-determinados pela Arte⁸.

Rompidos os parâmetros artísticos na análise fotográfica e as barreiras entre fotografia amadora e profissional, o campo de pesquisa tornava-se muito mais aberto e receptivo. Assim, do ponto de vista curatorial, Lyons entendia que seu papel era descobrir ao invés de dirigir, já que qualquer processo sério e permanente de pesquisa visual poderia resultar em uma contribuição para as artes visuais⁹. A análise do trabalho deveria considerar não apenas a ‘qualidade’ da imagem isolada, mas também as diversas formas de contexto nos quais ela estaria inserida – como as outras imagens do trabalho, o suporte, a obra do fotógrafo e o contexto sociocultural em que estava envolvido. Essa postura o fez abrir espaço na George Eastman House para a produção contemporânea e para fotógrafos emergentes.

Em sua análise da obra do fotógrafo Mario Giacomelli¹⁰, Lyons enfatiza o fato de Giacomelli ter desenvolvido uma obra que carrega suas próprias evoluções e qualifica significados próprios, ao invés de produzir um trabalho acidental ou mimético com premissas sobre como uma fotografia deveria aparentar para ser aceita. Para Lyons, Giacomelli buscou constantemente novos temas e os expressou de forma direta e despreziosa numa visão consistente e contínua que unifica atmosfera e estrutura, e que possui uma qualidade de espontaneidade que reforça as características do *snapshot*. Tal natureza de trabalho – sério e espontâneo – sempre irá resultar em um conteúdo visual pessoal e por isso novo.

Dessa forma, Lyons entende que apesar de ser fundamental a compreensão do contexto e da totalidade da obra do autor, a análise final deveria sempre partir da imagem. Essa postura demonstra grande influência do pensamento que Moholy-Nagy produziu algumas décadas antes, voltado para o desenvolvimento de uma forma moderna de visualidade.

de pós-graduação, residências artísticas, exposições e debates. Em 1972, Joan Lyons – fotógrafa, produtora de livros de autor e esposa de Nathan Lyons – funda dentro da escola a VSW Press, editora voltada para o suporte, produção e publicação de livros de artista. Além de um caráter comunitário, de inclusão dos estudantes e ‘funcionários’ como parte da construção da instituição, um princípio fundamental da escola viria a ser a compreensão de que pessoas de diferentes áreas seriam bem-vindas a contribuir para a discussão e produção das artes visuais. Dividido em três eixos principais – fotografia, livro visual e vídeo – o curso de pós-graduação aceitava pessoas com ou sem experiência em artes visuais.

6. John Wood formou-se pelo Chicago Institute of Design, conhecido como a New Bauhaus (fundada por Moholy-Nagy, em 1937). Lyons frequentou rapidamente o grupo de estudos de Minor White em 1957, tendo considerado-o ‘desastroso’.

7. “7 days a week by Nathan Lyons” – Current Exhibition in the Contemporary Gallery of the George Eastman House. News release George Eastman House, 27 nov. 1958. In: MCDONALD, Jessica. **Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interview.** Austin: University of Texas Press, 2012, p. 9.

8. Ver FINKEL, Candida.

Photography as modern art: the influence of Nathan Lyons and John Szarkowski on the public's acceptance of photography as fine art [1981]. In: *Ibidem*, p. 200-208.

9. Nesse sentido, Lyons cita o escritor teatral Eugene Ionesco: "*The imagination is not arbitrary, it's revealing. Without the guarantee of total freedom, the dramatist will never be himself, he will say nothing except what has already been formulated*". LYONS, Nathan. Critic's choice: meaning must come from the picture itself (1965). In: *Ibidem*, p. 122-124.

10. LYONS, Nathan. Op. cit. (1965). In: *Ibidem*, p. 122-124.

11. Lazlo Moholy-Nagy construiu uma extensa e multidisciplinar reflexão sobre a produção e recepção de imagens na sociedade moderna, abrangendo expressões visuais como o design, a fotografia, o vídeo, o cinema e a televisão. O fotógrafo – e multiartista – lecionou na Bauhaus até 1933, quando esta foi fechada pelos nazistas. Tendo migrado para Chicago, ajudou a fundar e tornou-se o primeiro diretor do Instituto de Design do Illinois Institute of Technology, em 1937, conhecido como Nova Bauhaus. Nos Estados Unidos, como professor, artista e teórico, marcou decisivamente o pensamento sobre fotografia e cultura visual na primeira metade do século XX.

12. "*To reach this goal – to feel*

Moholy-Nagy¹¹ considerava que a tecnologia e a aceleração do tempo da vida no mundo moderno haviam produzido uma nova gama de sensações e experiências que a sociedade havia incorporado intelectualmente, mas não assimilado emocionalmente. Essa geração estaria vivendo uma condição pouco balanceada entre intelecto e sentimento, o que tornava necessária uma reeducação dos sentidos¹² de forma a superar um 'analfabetismo visual' crônico, ideia reiterada por ele em vários textos através da frase "Os analfabetos do futuro serão aqueles ignorantes do uso da câmera assim como da caneta"¹³.

Segundo ele, a sociedade deveria voltar a relacionar o "observar, o sentir e o pensar", deixando de tratá-los como fenômenos isolados. Essa "atualização das sensações" passaria por um trabalho pedagógico de reeducação visual através da produção e disseminação de novas imagens que rompessem com as concepções de perspectiva e composição provenientes de técnicas e contextos de produção de imagens de séculos anteriores. Assim, em *Telehor* (1939)¹⁴, Moholy-Nagy defende que a fotografia deveria desenvolver-se como uma linguagem artística autônoma, com características intrínsecas e independentes¹⁵, como iriam seguir defendendo Lyons e Szarkowski nas décadas de 1950 e 60.

A 'nova visão' que Moholy-Nagy apresentava em sua produção fotográfica e teórica, questionava o uso de parâmetros da Arte na prática e análise fotográfica, como a perspectiva renascentista – também intrínseca ao funcionamento do equipamento fotográfico quando usado de forma frontal –, e sugeria a experimentação com diversos tipos de câmeras e técnicas que funcionariam como próteses do olho humano: o fotograma, a fotomontagem, o microscópio, o telescópio, a fotografia aérea etc. Movimentos de câmera para cima ou para baixo, torções, intervenções na imagem, eram bem-vindos no sentido de retirar o espectador do lugar de conforto ao observar as imagens, colocando-o num lugar ativo de observação.

Da mesma forma, Moholy-Nagy entendia que a justaposição de imagens tinha o potencial de surtir esse mesmo efeito de desterritorialização e postura pró-ativa no espectador¹⁶. Em *Telehor*, os estudantes das artes visuais são estimulados a aproximarem-se das diferentes áreas do conhecimento, através do levantamento de questões a respeito da técnica da montagem no cinema e de um capítulo inteiro dedicado aos estudos de estruturas na música e na literatura. Apesar de dedicar apenas um pa-

rógrafo para aprofundar a questão da estrutura visual, Moholy-Nagy combate uma noção de imagem única proveniente da pintura, sugerindo que o caráter reprodutivo da imagem na modernidade reconstruiria seu espaço não como o todo do discurso, mas como uma parte de um todo maior:

(...) imagem sequência; série – Não há mais surpresa na naturalidade e organicidade da sequência, forma mais simples que a série fotográfica. Esse é o desenvolvimento lógico da fotografia – visão em movimento. A série já não é ‘imagem’ e o cânone da estética pictórica pode ser aplicada apenas como estado de transição (*mutatis mutans*). Nela a imagem única perde sua identidade individual e se torna parte do todo; ela se torna um elemento da estrutura do conjunto, que é a obra em si. Nesta sequência de partes separadas mas inseparáveis, a série fotográfica – quadrinhos fotográficos, panfletos, livros – pode ser tanto uma arma potente quanto tenra poesia. Antes, no entanto, deverá vir a consciência de que o conhecimento sobre a fotografia é tão importante quanto das letras do alfabeto. Os analfabetos do futuro serão aqueles que ignorem o uso da câmera tanto quanto da caneta.¹⁷

Lyons irá considerar que esse comentário de Moholy-Nagy era pouco claro e misturava dois conceitos – série e sequência – que ele opta por separar e clarificar na década de 1980, como veremos a seguir. Além disso, para ele, a questão do analfabetismo visual deveria ser compreendida neste contexto de relação entre as imagens, e não no contexto da imagem individual, como grande parte das interpretações teria entendido o termo.

Notations in passing e os cinco níveis de estrutura do livro visual

A prática de doze anos de edição de *Notations in passing* parece ter levantado uma série de questões de estrutura para Lyons já que, nos anos seguintes, ele irá publicar e expor vários trabalhos teóricos que trabalham essas questões na narrativa visual. Em palestra no ICP (International Center of Photography, de Nova Iorque), em 1975 – um ano após a publicação do livro –, ele apresenta o que considera serem os cinco níveis de “progressão associativa dos objetos” que constroem o discurso no livro visual: 1- o *contexto*, 2- a *ordem*, 3- a *justaposição*, 4- os *símbolos* e 5- as *características físicas*. Tentaremos entender como esses cinco níveis foram praticados em *Notations in passing*.

what we know and know what we feel – is one of the tasks of our generation.” MOHOLY-NAGY, Lazlo. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 10.

13. Livre tradução de: “*The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as of the pen*” (Ibidem, p. 208). Essa frase é citada também, sem crédito, em *Pequena história da fotografia* (1931), de Walter Benjamin.

14. Republicado como *Vision in motion*, em 1947.

15. Nas palavras dele: “*In the official history of art, photography was for a long time considered only a mechanical means of recording. Being mechanical it was argued, it could not produce art. And when any interpretation tried to elevate photography to art, it was with the aesthetic-philosophic concepts customary in the definition of painting. That is why photography with conscious ‘art’ ambitions has remained in rather rigid dependence upon the traditional forms of painting and has slowly passed through the successive stages of all the various ‘isms’. But fundamentally new discoveries cannot long be confined to the mentality of bygone periods. When that happens all productive activity is arrested.*” (MOHOLY-NAGY, Lazlo. Op. cit., p. 177).

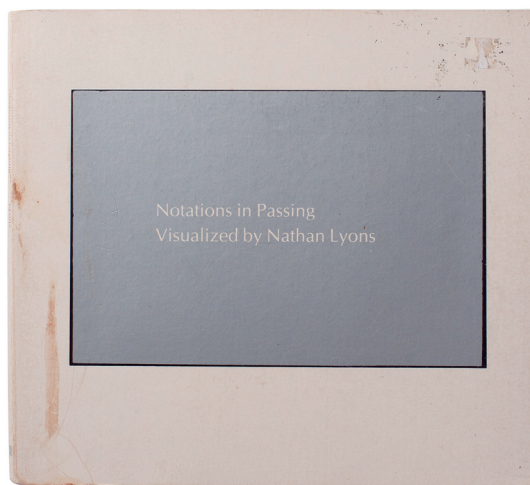


Fig. 2.

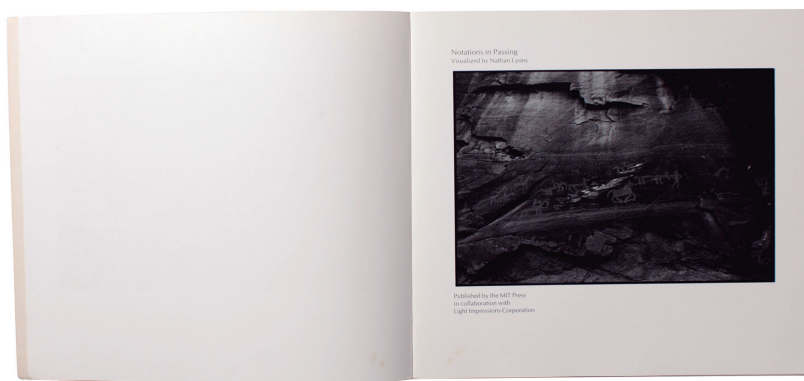


Fig. 3.

16. Ao analisar o livro *Painting photography and film* (1925), um dos primeiros livros teóricos sobre fotografia, Andrea Nelson argumenta que a construção do discurso visual utilizada por Moholy-Nagy estaria baseada no princípio da analogia, através da qual os elementos do discurso apresentados não são encadeados de forma linear mas a partir de lacunas, rupturas de continuidade, espaços deixados em aberto entre os elementos. Esses espaços, similares à natureza aberta da imagem, estimulariam diversas

Ao segurar *Notations in Passing* em mãos, percebemos se tratar de um livro discreto (fig. 2). Nem muito grande, nem muito pesado, nem muito colorido ou texturizado. Lyons se apropria – conscientemente e sem grandes experimentações – do código ocidental tradicional, formato usado desde o século IV. Levemente retangular e horizontal, o livro tem dimensões médias (22,5 x 20,5 cm), o que o torna fácil de carregar (apesar de não caber no bolso, pode ser levado por aí).

A capa e a contracapa são flexíveis – o que o deixa ainda mais leve e menos pretensioso – e totalmente brancas. O único elemento que reconhecemos na capa é um retângulo grande no interior do qual lemos “*Notations in passing*” e “*Visualized by Nathan Lyons*” na linha de baixo. Ambos os textos foram escritos com o mesmo tipo, tamanho e cor de fonte, e apesar de centralizados, também chamam pouca atenção.

Feita essa breve descrição, sigamos em frente, ansiosos por ver o interior e com a expectativa de que, após vermos mais algumas páginas do livro, esses elementos do discurso visual segundo Lyons se revelem com mais clareza para nós. De qualquer forma, está dado aqui o que Lyons considera ser o primeiro nível de estrutura do livro visual, o *contexto* [1] das imagens, ou seja, o invólucro que as contém, o objeto que é suporte mas que também é discurso – que não é neutro, ainda que se intencione bastante neutro – e que, por isso, dialoga diretamente com as imagens.

Abrimos a capa e nos deparamos com o que parece ser uma imagem-prólogo, já que a acompanham os créditos (fig. 3). Novamente lemos – com um tipo e tamanho de fonte ainda homogêneos e desprezíveis: “*Notations in Passing - Visualized by Nathan Lyons*” e, abaixo, créditos da editora e gráfica “*Published by the MIT Press - in collaboration with - Light Impression Corporation*”. Nessa imagem-prólogo, vemos a mais antiga forma conhecida de expressão visual, uma pintura rupestre. Uma imagem dentro da imagem. Não vemos apenas o desenho de bichos e homens, com suas referências simbólicas e cinéticas, mas também os desenhos formados pela textura e volume da pedra que toma todo o quadro e dialoga com ela, nos lembrando da forte dimensão material desta prática pictórica, que tem como suporte a rocha. Aqueles que acompanharam a trajetória profissional de Lyons, ou que tenham lido seus textos, possivelmente se lembrarão, ao ver esta imagem, de sua intenção de incluir a fotografia na história do que ele irá chamar de *mark-making*. Ao invés de conceber a fotografia como um fenômeno isolado ou parte da História da Arte, Lyons entendia que a invenção fotográfica teria trazido à tona essencialmente as mesmas questões já levantadas em linguagens visuais anteriores. Por isso, ele propõe localizá-la como parte de uma cultura visual mais ampla, tirando a ênfase da interpretação do objeto de um determinismo estético para um pré-linguístico. Sua intenção não seria negar uma interpretação estética, mas ampliar o espaço de debate do pensamento visual, por acreditar na possibilidade de se estudar os padrões de comportamento não verbal. Assim, a fotografia poderia ser estudada como sistema de signos, imagem que pode funcionar como documento e como ideia ao mesmo tempo (‘pictográfica’ e ‘ideográfica’), algo próximo do que se imagina que ocorria na pintura rupestre: a imagem é representação, mas também subjetividade e espiritualidade¹⁸.

interpretações: “*For Moholy-Nagy, issues of time and space are almost impossible to solve in a single image. He is interested in exploiting diverse photographic technologies in order to enhance human perception. To accomplish this, Moholy-Nagy uses analogy. He constructs a complex layering of sequences in Painting Photography and Film; the viewer reads a series of paired images, the photographs constituting the double-layout not only immediately interact with one another, but also relate to the additional sequential pairs that constitute the overall sequence. The reading of the sequence is conceptual; it is an argument. As an analogical process it inherently takes place across time but also disrupts the temporalization and narrativization of its sequence by referring back to previous information. This disruption of narrative progression transgressively circulates multiple narratives that work against positivistic constructions of history.*” NELSON, Andrea Jeannette.

Reading photobooks: Narrative montage and the construction of modern visual literacy. Tese de Doutorado em Filosofia, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, 2007, p. 77.

17. MOHOLY-NAGY, Lazlo. Op. cit., p. 208, tradução minha. Em inglês, no original: “[...] *image sequence; series - There is no more surprising yet, in its naturalness and organic sequence, simpler form than the photographic series*

This is the logical culmination of photography - vision in motion. The series is no longer 'picture' and the canon of pictorial aesthetics can only be applied to its mutatis mutants. Here the single picture loses its separate identity and becomes a part of the assembly; it becomes a structural element of the related whole which is the thing itself. In this sequence of separate but inseparable parts, a photographic series - photographic comics, pamphlets, books - can be either a potent weapon or tender poetry. But first come the realization that the knowledge of photography is just as important as that of the alphabet. The illiterate of the future will be the person ignorant of the use of the camera as well as of the pen."

18. Ver, nesse sentido, o filme *Caverna dos sonhos* (França, 2010), de Werner Herzog.

19. A *justaposição* também pode acontecer a partir de imagens que não se encontram necessariamente uma ao lado da outra, mas em páginas ímpares consecutivas, por exemplo. Esse tipo de relação depende da memória do observador para que se estabeleçam as relações de *justaposição*, já que as imagens não poderão nunca ser vistas ao mesmo tempo. Essas variações tendem a tornar mais difíceis relações visuais muito delicadas ou minuciosas.

20. Keith Smith, autor de mais de duzentos livros de artista, é considerado um dos pioneiros

Nos encontramos, então, de entrada, conectados à mais longínqua imagem conhecida produzida pela espécie humana e, quando viramos a página, após a pausa de uma página em branco, encontramos o outdoor vazio, a imagem-introdução comentada no início, o 'suporte físico para disposição pública de imagens' que, centralizado no quadro, não deixa dúvidas quanto a ser a informação principal. Apesar de não ser possível visualizá-las juntas, não podemos observar essa imagem sem nos lembrarmos daquela que nos foi apresentada logo antes.

Então temos: a caverna – suporte físico pré-histórico – com a pintura rupestre, e o outdoor – suporte físico moderno –, vazio. Além de estarmos diante de suportes de imagens, a vegetação que envolve o outdoor – e que poderia estar do lado de fora da caverna – parece conectar também os elementos. Seguimos e chegamos à primeira imagem do livro – excluídas a imagem-prólogo e a imagem-introdução – e descobrimos estar de fato no ambiente de uma floresta, onde vemos, em contraluz, o perfil de um menino.

A página dupla seguinte nos apresenta o primeiro díptico do livro. Aqui, duas imagens dispostas uma ao lado da outra acabam por construir espaços e significados resultantes não do conteúdo de cada uma individualmente, mas da composição das duas, o terceiro nível de estrutura reconhecido por Lyons, a *justaposição* [3]¹⁹. Na esquerda vemos a imagem de um espelho em meio – ainda – a uma 'floresta', através do qual se vê refletida uma casa e alguns objetos deixados na paisagem. Na direita, vemos uma vitrine, com automóveis dentro.

O artista Keith Smith²⁰ lê nesta dupla um comentário sobre a simultaneidade da natureza interior (o espelho) e exterior (a vitrine) da fotografia, visão que Lyons defendeu de forma pioneira desde a década de 1960²¹. Apesar de reconhecer o valor de registro da fotografia, Lyons considerava que a linguagem fotográfica tinha a característica – e o potencial – de refletir "*as realidades interiores em correspondência com o mundo exterior*", ou seja, refletir a experiência do fotógrafo no mundo. Ele entendia que a linguagem era mais do que um registro, mas também não a reduzia a uma ficção, já que teria sido descoberta, sentida e produzida no contexto da realidade concreta. A interpretação da imagem deveria, portanto, necessariamente passar pela compreensão do processo do fotógrafo, já que ele de alguma forma consciente a descobriu, sentiu e registrou.

Para Candida Finkel²², a compreensão de Lyons sobre a linguagem fotográfica foi influenciada ao mesmo tempo por Minor White e por Beumont Newhall – diretor da George Eastman House de 1947 a 1961. Enquanto Newhall tinha uma visão da fotografia como registro do mundo real, Minor White desenvolveu um modelo literário de interpretação da linguagem fotográfica, no qual não apenas técnica e design eram considerados como parte do fazer fotográfico – como acreditava Beaumont – mas também os sentimentos. Sua intenção era encontrar significado para além da superfície, a fotografia como expressão da espiritualidade.

Lyons compreendeu a linguagem fotográfica como uma relação dialética entre o mundo expressivo e o mundo objetivo, como demonstra o título de seu texto *Vision and expression* (1969)²³, no qual ‘*vision*’ seria o mundo objetivo, e ‘*expression*’, o subjetivo. Ele acreditava que o intelecto, utilizado de forma isolada, sem considerar os sentidos, representaria um estado humano frágil, pois “os olhos e a câmera veem mais do que a consciência”²⁴.

Apesar disso, Lyons reconhecia o potencial de uso da fotografia como ferramenta de registro, já que ele entendia que os fotógrafos poderiam desenvolver duas formas de expressar suas experiências: através de uma aproximação visual literal, trabalhando com os símbolos conhecidos e aceitos, e consequentemente produzindo imagens que qualquer um é capaz de compreender; ou através de uma aproximação visual não literal, criando novos símbolos e novos tipos de correspondências que, ao invés de informação, apresentam sentimentos e questões estéticas. Para ele, os dois processos têm importância e trabalham de forma dialética no sentido de ampliar e qualificar a experiência visual na sociedade.

Voltemos um pouco (Lyons sugeriria essa liberdade de ir e vir ao jogar com as páginas), pois nesse momento talvez já tenhamos percebido que o retângulo presente na capa do livro na verdade nos apresenta uma projeção do espaço ocupado pelas imagens nas páginas ímpares – característica do *contexto* que não teríamos percebido antes de abrir o livro. Vemos as margens do negativo fotográfico, também presente nas outras imagens, mas seu interior está vazio. O vazio, novamente, nos lembra do suporte, nesse caso a gelatina de prata, que Lyons reitera ao pintar seu interior de prateado. Como o outdoor, a gelatina aguarda as imagens que estão por vir.

da produção e pesquisa de livros visuais. Ele estudou na The School of the Art Institute of Chicago e, em 1964-65, através de seu professor Kenneth Josephson, teve seu primeiro contato com as ideias de sequência de Minor White e Nathan Lyons. Ele considera que sua compreensão concreta do sequenciamento veio não a partir dos ensinamentos teóricos de Josephson, mas de suas tentativas práticas de ordenação das imagens. “Falar sobre a produção das imagens pode inspirar, mas produzir imagens traz visão”. SMITH, Keith A. *Structure of the visual book*. Rochester: Keith Smith Books, 2010, p. 31.

21. Segundo Anne Tucker, no final dos anos 1960 Lyons já trabalhava com a ideia de uma fotografia que poderia ser simultaneamente documental e autoral (espelho e janela), postura que Szarkowski assumiria apenas no final da década de 1970. Cf. TUCKER, Anne. Lyons, Szarkowski and the perception of photography (2007). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 220-223.

22. Ver FINKEL, Candida (1981). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit.

23. LYONS, Nathan. **Vision and expression**. Contemporary photographers series. New York: Horizon Press/George Eastman House, 1969.

24. FINKEL, Candida (1981). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 204, tradução minha.

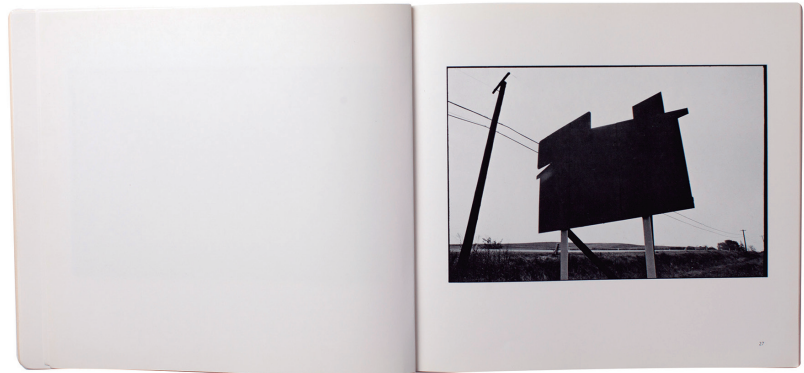


Fig. 4.

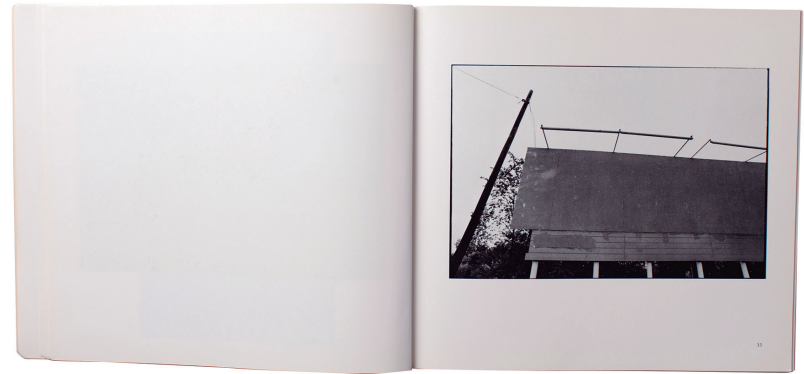


Fig. 5.



Fig. 6.

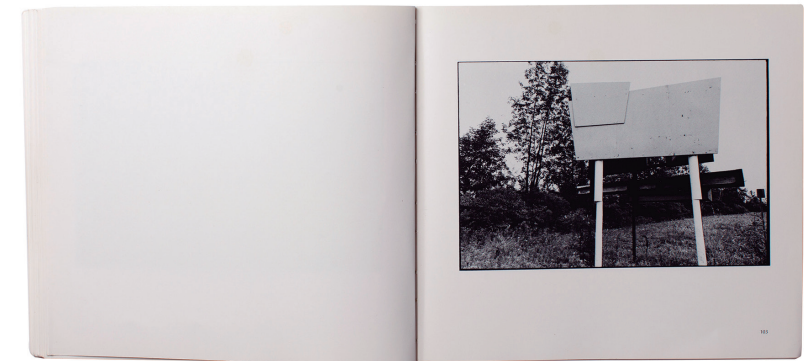


Fig. 7.

Lyons se apropria da simbologia desses suportes de imagens e, através de sua repetição constante ao longo do livro, transforma-os em motivos. Sua importância simbólica fica reforçada não apenas pela presença na introdução, mas pela forma como as imagens de outdoors aparecem com bastante frequência isoladas e na página da direita, parecendo indicar o início de ‘partes’ ou ‘capítulos’. Enquanto na primeira ‘metade’ do livro eles aparecem vazios, na segunda praticamente todos (que abrem ‘partes’) aparecem com imagens (fig. 4 a 7).

Esta quarta camada de estrutura do livro visual, os motivos ou *símbolos* [4], seriam construídos e internalizados por nós, tornados convencionais mas também modificados progressivamente. Robert Frank se utiliza desse artifício em *The Americans* (1958), ao apropriar-se da simbologia da bandeira americana, muito presente no cotidiano dos americanos, com um sentido nacionalista e heroico – como se vê na fotografia de Joe Rosenthal, *Flag raising of Iwo Jima* (1945) (fig. 8) –, para transformá-la em um forte elemento de crítica ao suposto desenvolvimento e progresso que o país estaria vivendo após a Segunda Guerra. A primeira imagem do livro reforça essa simbologia, já que a bandeira – símbolo do nacionalismo – é o elemento que inebria ao cobrir a visão das pessoas na janela (fig. 9). Usando portanto a mesma ferramenta, mas em sentido inverso, Frank se apropria e reforça o sentido de simbologias que Walker Evans já havia utilizado em *American photographs* (1948), como o automóvel. Lyons também recupera e amplia/transforma esse motivo em uma sequência de três páginas duplas (p. 56 a 59) de *Notations in passing*. Referências a cavalos, motos, carros e foguetes indicam o olhar de Lyons para uma contextualização histórica do automóvel como parte do desenvolvimento tecnológico dos transportes, o desejo humano de deslocar-se pelo ambiente de forma cada vez mais rápida (fig. 10 e 11).



Fig. 8 e 9.

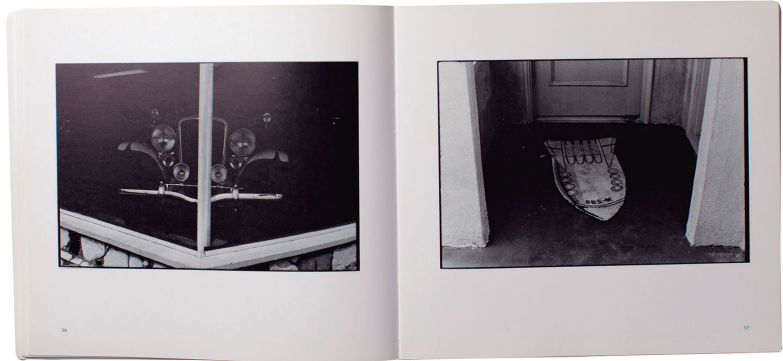


Fig. 10.

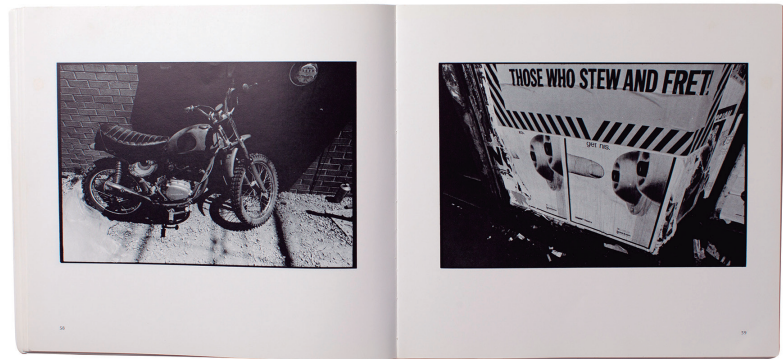


Fig. 11.

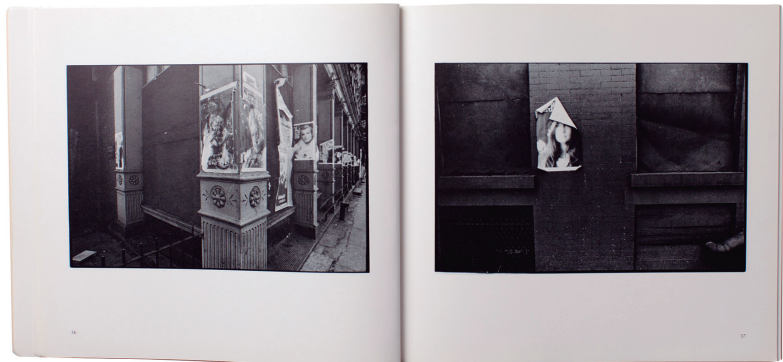


Fig. 12.

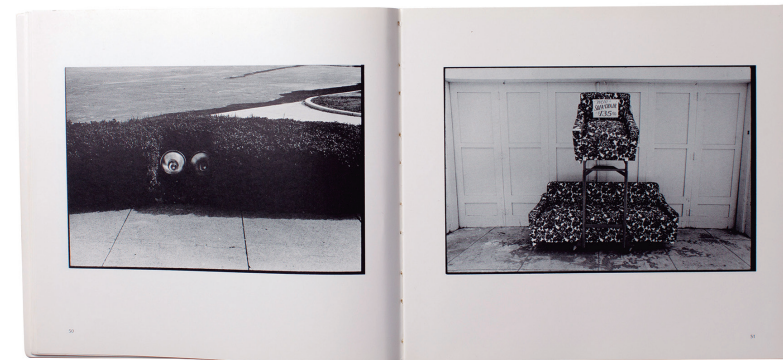


Fig. 13.

Cartazes, lambe-lambes, pichações nos muros, pinturas, televisões e vitrines compõe uma série de ‘marcas’ visuais na paisagem que Lyons coleciona e organiza ao longo das páginas, imagens de imagens e de objetos dispostos publicamente. Vemos objetos que foram abandonados, ou esquecidos, cuidadosamente dispostos para chamarem a atenção para si, ou cuidadosamente dispostos para ficarem o mais escondidos possível (fig. 12 e 13).

Percebemos que as imagens, todas em preto e branco, compõem um conjunto que conforma um *fluxo visual* sem grandes rupturas, embora haja marcações claras em alguns momentos. Em uma das ‘partes’, vemos uma série de cinco imagens cujo enquadramento para o céu faz com que o quadro seja praticamente preenchido apenas pelo branco, com algumas marcações de outdoors-objetos na base inferior; essa série se destaca bastante das outras imagens do livro, cujo tom perpassa tons de cinza mais escuros (fig. 14). Este seria o quinto nível de estrutura do livro visual, as *características físicas* [5], que se referem não à fisicalidade do objeto – parte do *contexto* [1] – mas ao ritmo de ‘progressões tonais’ e ‘qualidades gráficas interconectadas’ no interior do quadro e entre as imagens, e ao ‘ritmo da escala das imagens’ nas páginas. Em *Notations in passing*, Lyons abre mão de jogar com a escala das imagens, optando por deixá-las todas do mesmo tamanho – majoritariamente em formato paisagem – e dispostas no mesmo espaço de página, mas jogando com as páginas pares e ímpares para criar justaposições e pausas, ao contrário de *American photographs* e *The Americans*, livros que dispõem as imagens apenas na página ímpar deixando a par em branco.

A repetição de apenas uma imagem no conjunto nos chama a atenção (fig. 15 e 16) – um tecido grande e retangular pendurado em meio a uma (reincidente) ‘floresta’, que nos lembra o outdoor vazio da introdução – e voltamos várias páginas para reencontrá-la. Depois de mover algumas vezes o bloco de páginas entre elas, percebemos tratar-se, na verdade, de duas fotografias tiradas com alguns segundos de diferença, o que notamos pelo sutil deslocamento do tecido. Além de introduzir um claro elemento temporal, Lyons parece querer nos lembrar que duas imagens, distantes várias páginas uma da outra, podem estar estreitamente relacionadas no livro visual, e que devemos estar atentos a todas essas possibilidades. Ao

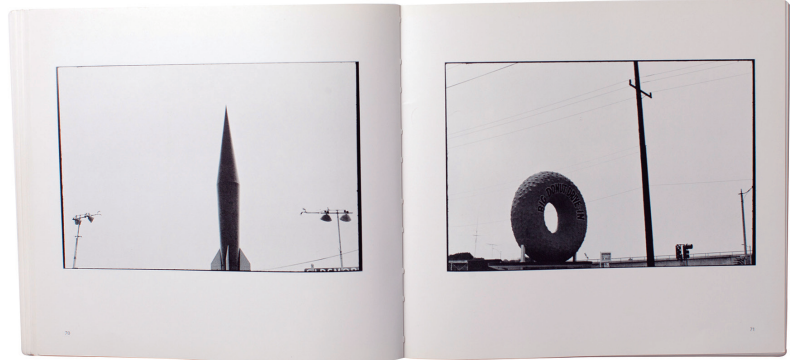


Fig. 14.

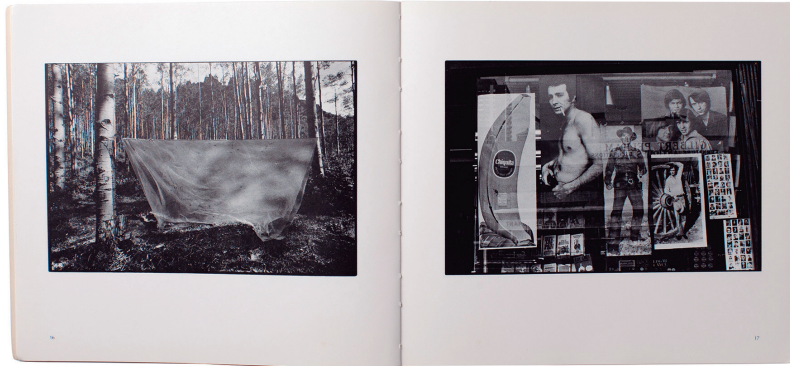


Fig. 15.



Fig. 16.

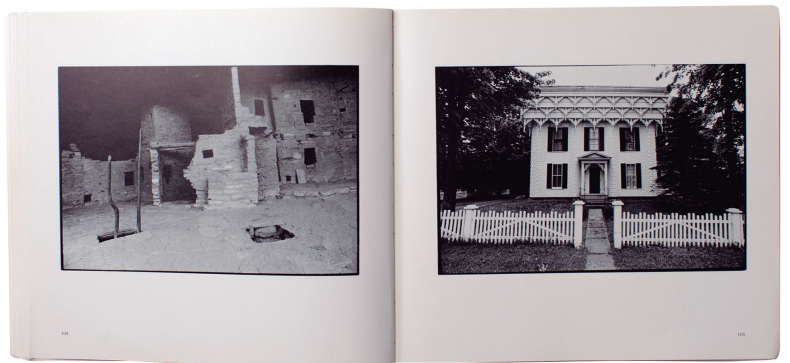


Fig. 17.

mesmo tempo, ao vermos a – quase – mesma imagem justaposta a duas imagens diferentes, percebemos como seu sentido se altera em cada um dos casos.

Assim, Lyons constrói uma organização do conjunto das imagens que não é sistemática, ou seja, não há um único princípio que estrutura a relação espaço-temporal entre as imagens, uma lógica linear, uma progressão aritmética. Segundo a diferenciação dos termos *série* e *sequência*, que Lyons realiza a partir do parágrafo de Moholy-Nagy em *Telehor*, a utilização deste princípio único de organização espaço-temporal seria característico da série. Na *sequência*, estrutura utilizada por Lyons em *Notations in passing*, a articulação entre as imagens se daria não de forma linear, mas progressiva: cada nova imagem articulada no todo transforma o significado das anteriores, construindo novos sentidos. Por isso, apenas depois de percorrer o conjunto das imagens, a sequência completa do livro, seria possível compreender o todo do discurso²⁵. Assim, a *ordem* [2] utilizada por Lyons em *Notations in passing* é sequencial e não serial.

Além de *justaposições* [3] que nos lembram constantemente a amplitude histórica com a qual Lyons pretende construir seu discurso – como as ruínas de uma casa antiga justaposta a uma casa moderna, a última imagem do livro (um totem indígena em meio à floresta) faz referência direta à primeira (a pintura rupestre), reforçando um discurso que trata das marcas – imagens, objetos – deixados propositalmente ou não pelo ser humano nos ambientes habitados por ele nos últimos 30 ou 40 mil anos de sua existência enquanto espécie.

Lyons constrói um discurso que, me parece, se fecha ciclicamente através da forte relação entre a primeira e a última imagem – ou entre as primeiras e as últimas imagens –, mas também através das pausas e divisões, dos motivos, das imagens-chave, que marcam momentos de referência – como a imagem-prólogo, a imagem-introdução e as imagens que abrem ‘capítulos’ –, além das diversas relações que podemos encontrar entre uma e todas as outras imagens do livro.

Fechamos o livro e voltamos à capa. Agora temos mais clareza para analisar o *contexto* [1] das imagens – e ainda mais se estivermos na segunda ou terceira passada. Percebemos que Lyons

25. “Séries geralmente estão relacionadas ou conectadas entre si por uma temática, enquanto as sequências se baseiam em relações disjuntivas”. LYONS, Nathan. The photographic sequence (1980). In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 199, tradução minha.

26. Cf. Photobookworks: the critical Realist Tradition. In: LYONS, Joan (org.) **Artists book: a critical anthology**. Rochester: VSW Press, 1985, p. 187.

27. LYONS, Nathan. Notations in passing, 1970: Photographs by Nathan Lyons from the collection of the National Gallery of Canada, Ottawa. Catálogo de Exposição. Ottawa: National Gallery of Canada, James Borcoman (ed.), 1971. p. 2-3. In: MCDONALD, Jessica. Op. cit., p. 42.

28. Lyons fundamenta sua compreensão de pensamento visual no livro *The psychology of invention in the mathematical field*, de Jacques Hadamard, no qual este matemático investiga o pensamento criativo na ciência. O trecho citado (e traduzido livremente) é do filósofo alemão Arthur Schopenhauer, mas o acompanham relatos de outros cientistas como Albert Einstein: “the words or the language, as they are written or spoken, do not seem to play any role in my mechanism of thought. The entities which seem to serve as elements in thought are certain signs and more or less clear images which can be ‘voluntarily’ reproduced and combined.” (...) “conventional words or other signs have to be sought for laboriously only in a secondary stage, when the mentioned associative play is sufficient established and can be reproduced at will.” LYONS, Nathan. The photographic sequence (1980). In: *Ibidem*, p. 197.

opta pela simplicidade do livro enquanto objeto, utilizando de um formato padrão de códice mecanicamente reproduzível, assim como Evans e Frank. É impressionante perceber a semelhança dos projetos gráficos de *American photographs* e *Notations in passing*: o tamanho, a proporção – só que invertida – e a gramatura da capa são praticamente os mesmos; as capas não têm cores – com exceção do retângulo prateado de Lyons –, nem imagens, destacando-se a tipografia. A referência, como vimos, certamente não é em vão, há um diálogo claro entre os três livros, que o historiador Alex Sweetman chamou de “tradição crítico-realista”²⁶.

O texto no interior do retângulo prateado diz: “*Notations in Passing - Visualized by Nathan Lyons*”. Depois de observar todo o livro, percebemos que o termo ‘visualized’ em lugar de ‘by’ parece querer afastar uma carga de criação artística das imagens para reforçar a qualidade das imagens enquanto *notas de passagem*, marcas produzidas por Lyons assim como as marcas na paisagem fotografadas por ele em viagens através do território americano – “o *snapshot* não como produto mas como processo. Despretensioso, mas ainda assim importante, aspirando a ser nada mais que uma anotação de passagem”²⁷. Daí a forte analogia entre o retângulo prateado e o outdoor vazio da introdução.

Enfatizando mais a natureza simbólica do que pictórica da imagem – ou ainda a narrativa –, mas sem abandoná-la, Lyons pesquisa em *Notations in passing* as possibilidades de desenvolver um pensamento visual que construa conhecimento a partir da apropriação da imagem enquanto ‘sistema de signos’; pensamento que amplia-se e transforma-se através de um diálogo histórico com os demais padrões de comportamento não verbais existentes, sem a necessidade de transcrevê-los verbalmente, pois parte do princípio que o “pensamento morre no momento em que é corporificado em palavras”²⁸. Dessa forma, a natureza aberta da imagem se daria através das diferentes possibilidades de combinações e associações simbólicas e sensíveis com outras imagens que estão no mundo.

Lyons define *Notations in passing* como uma tese sobre *sequência*²⁹. Ele, entretanto, define sequência como uma estrutura por camadas, na qual os significados e sensações se revelam gradualmente à medida que observamos o discurso visual diversas vezes, negando assim um pensamento linear e fechado que

caracterizaria um formato de tese. O longo processo de produção do livro – pautado numa dinâmica pendular, em que a produção intuitiva de fotografias levava à reflexão, que levava novamente à produção de fotografias – revela que no processo artístico de Lyons a fotografia funcionou como ferramenta de descoberta das questões antes de ser ferramenta para expressar questões previamente formuladas: “*This is a photograph that was made in about 1965. I had no understanding why I made it. I just knew that I was strongly attached to it and in some way I would understand what it was about*”³⁰.

Assim, o pensamento visual, para Lyons, parte da afetividade e subjetividade na relação com as imagens para então, pouco a pouco (se tivermos paciência) revelar questões de fundo, que estão em nós e não sabemos antes de fotografá-las.

29. “[...] *the total work is a kind of positional paper on sequential imagery at one level. This is one segment.*” LYONS, Nathan. *Sequential considerations* (1975). In: *Ibidem*, p. 189.

30. *Ibidem*.

Bibliografia

Caverna dos sonhos (2010). Dir. Werner Herzog, França.

LYONS, Nathan. **Notation in passing**. Cambridge: MIT Press / Light Impressions Corporation, 1974.

_____. **Vision and expression**. Contemporary photographers series. New York: Horizon Press/George Eastman House, 1969.

MCDONALD, Jessica. **Nathan Lyons: selected essays, lectures, and interview**. Austin: University of Texas Press, 2012, p. 189.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. **Vision in motion**. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 10.

NELSON, Andrea Jeannette. **Reading photobooks: Narrative montage and the construction of modern visual literacy**. Tese de Doutorado em Filosofia, Faculty of the Graduate School, University of Minnesota, 2007.

ARS SMITH, Keith A. **Structure of the visual book**. Rochester: Keith
ano 16 Smith Books, 2010.

n. 33

SWEETMAN, Alex. **Photobookworks: the critical Realist Tradition**.
In: LYONS, Joan (org.) **Artists book: a critical anthology**. Roches-
ter: VSW Press, 1985, p. 187.

Inês Pereira Coelho Bonduki é doutoranda do curso de Artes Visuais (Poéticas Visuais) da Universidade de São Paulo, possui Mestrado (2016) pela mesma instituição e graduação em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP (2010). Integra o Grupo de Pesquisa em Impressão Fotográfica (CAP-USP), coordenado por João Musa. Recebeu o Prêmio Conrado Wessel de Arte em 2015 (ensaio Linha Vermelha) e o Prêmio Foto em Pauta 2016 (livro Linha Vermelha). Foi professora orientadora da Pós-Graduação *latosensu* do Madalena Centro de Estudos da Imagem em 2016-17, e professora convidada no curso de Fotografia Autoral no IMS-Poços de Caldas em 2017. Foi Editora de Fotografia da Revista São Paulo (2012-13). Desenvolve pesquisa nas áreas de narrativa visual, edição fotográfica, livro de artista e fotografia. Trabalha como fotógrafa, editora, pesquisadora e professora.