

A prática do processo fotográfico

FERNANDO SCAVONE
CTR/ECA - USP

Resumo

Os instrumentos de captação de imagens como as câmaras fotográficas são por vezes considerados como extensões do olhar do operador.

Como acontece com qualquer ferramenta, a operação desses dispositivos depende das soluções construtivas adotadas pelos fabricantes.

Este trabalho procura estabelecer algumas relações entre essas características dos equipamentos e o processo de produção das imagens.

Palavras-chave

captação de imagens, dispositivos e produção de imagens.

Abstract

Instruments devised for image recording, such as photographic cameras, are sometimes considered a kind of extension of the photographer's eye. As with any kind of tool, the handling of these devices depend on the technical solutions chosen by their developers. This paper tries to establish some relations between these solutions and the process of image production.

Key words

photographic images, reproduction and production of images.

Edmon Couchot, em “A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual”, se refere a Leon Battista Alberti, autor da obra “De Pictura” (1435), citando o “intersector” dispositivo constituído por um véu de fios muito finos montados sobre um quadro de madeira. Não é difícil perceber nisso a origem do vidro despolido, posteriormente utilizado nas câmaras fotográficas.



Couchot descreve então o processo estabelecido por Alberti, para quem:

“...o quadro é o resultado de uma série de operações bem hierarquizadas. A mais elementar consiste em delimitar as pequenas superfícies componentes dos objetos. Graças ao intersector, o pintor capta – “mede” – com precisão os contornos dos objetos, ele os desenha,

ou como diz Alberti, ele os circunscribe. Neste trabalho de circunscrição, pelo qual começa a pintura, a mão e o olho constituem com o intersector uma máquina simples, mas poderosa, que automatiza uma parte importante do processo pictórico. Entretanto, as superfícies devem ser reunidas entre si para formar os membros, os quais formarão, por sua vez, os corpos. Alberti chama este trabalho de composição. Quanto ao encaixe final dos corpos, este é regulado pelo que ele nomeia a história, “último degrau de acabamento da obra do pintor” (COUCHOT, 2003:29)

Importa aqui destacar a idéia de que a produção de imagens é fruto de uma seqüência hierarquizada de operações, e que essa hierarquia determina relações de inter dependência entre as diversas etapas do processo.

Couchot prossegue em sua análise dizendo que

A história é para Alberti bem mais do que a mensagem do quadro. É graças a ela que o agenciamento dos corpos figurados retém e emociona os olhos e a alma dos espectadores. “A história, diz ele ainda, é a função mais importante do pintor.” O método perspectivista exige então um duplo trabalho do pintor. Por um lado o trabalho mecânico (...) durante o qual o instaurador da imagem faz corpo com um aparelho ótico e geométrico. (...) A segunda operação exige do mesmo sujeito que ele se diferencie dos outros pintores na maneira de ser e de ver e que afirme sua singularidade. Ela reclama uma atitude rebelde à automação. (id)

Para Couchot,

“A fotografia marcou uma etapa suplementar e decisiva na automação da representação. Com ela, o conjunto do trabalho executado pela dupla olho-mão na

perspectiva através do intersector é totalmente desempenhado pelo aparelho fotográfico. “É o modelo que faz seu próprio retrato”, dizia Ken ou “É a luz que pinta, que desenha” dizia Disdéri.” (COUCHOT, 2003:32)

Continuando, afirma que:

“A placa fotográfica funciona oticamente como o véu de Alberti, um véu que inscreveria automaticamente na sua superfície a imagem das coisas vistas da realidade visível e enquadrada.

O tempo reservado à composição, (...), se reduz desde então ao tempo mecanizado da pose, encurtado ao instantâneo (as poses muito longas deixam escapar os objetos em movimento).” (id)

Na visão de Couchot não existe, por exemplo, a questão da focalização, que é uma etapa específica do processo de registro das imagens. As questões de tempo e movimento são consideradas apenas sob seu aspecto técnico, como um problema a ser resolvido e não como um recurso de linguagem. Couchot, enfim se mostra tão ocupado com a teoria do processo que parece esquecer que as imagens são feitas ao longo de seqüências de operações práticas, que são dependentes das características dos equipamentos e da forma como o fotógrafo se relaciona com eles.

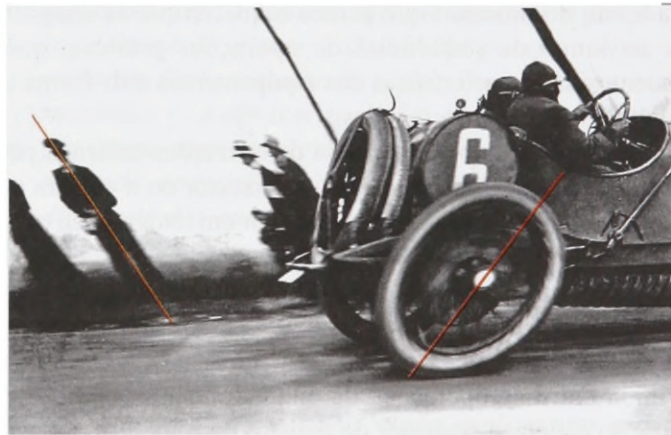
É evidente que a hierarquia de operações utilizada por um pintor ao fazer um quadro usando o intersector ou a câmara escura seria totalmente diferente daquela usada por um fotógrafo ao trabalhar com uma câmara de formato grande, usando chapas de filmes. Mas o fato é que existiria uma hierarquia relativamente rígida, ditada pelas características do equipamento. Qualquer pessoa que tenha operado equipamentos desse tipo sabe que existe uma separação muito clara e definida entre as operações de enquadramento, composição e focalização e a etapa posterior de registro da foto, após a qual leva algum tempo para que o equipamento esteja pronto para iniciar outro ciclo.

Isso leva a um modo de operação em que grande parte das decisões se toma algum tempo antes do momento do registro. No momento de acionar o disparador praticamente tudo já está decidido.

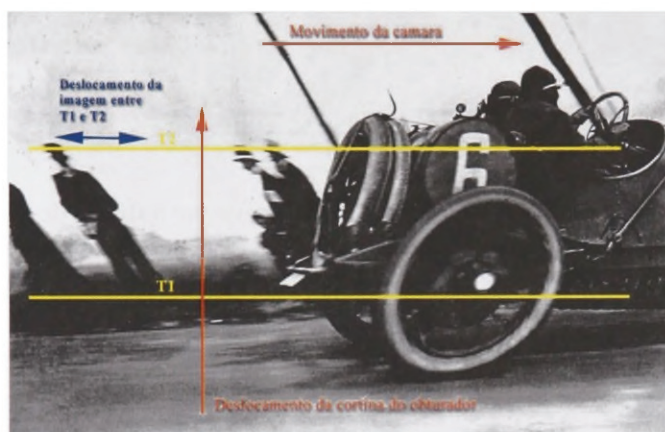
Mesmo sem contar com um Alberti para codificar o procedimento a ser adotado, a experiência cotidiano acaba mostrando qual a seqüência que funciona melhor ou ao menos aquela que seja mais lógica em termos de economia de tempo e/ou de materiais.

O tamanho da câmara e o uso de filmes em chapas são então determinantes de um modo de operação, ou como diria Crwqford, estabelecem um limite sintático no registro de imagens nessas condições.

Maurício Lissovsky, no ensaio “o tempo e a originalidade da fotografia moderna” cita trabalhos como as imagens de corridas de automóveis feitas por Jacques Henri Lartigue em 1912 para as assim chamadas “anamorfoses” como fotos feitas para registrar o movimento, numa época em que os recursos técnicos já teriam permitido um adequado “congelamento” Independente da questão do tempo, a imagem abaixo mostra claramente como as características técnicas dos equipamentos determinam alterações profundas na formação e registro das imagens.

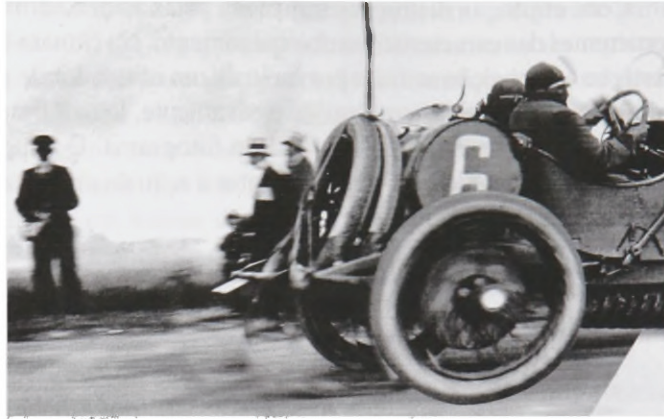


Com efeito, as distorções indicadas pelas linhas vermelhas são decorrentes das características do equipamento. Na câmara usada por Lartigue a exposição se fazia por meio de um obturador de plano focal em que duas cortinas corriam sucessivamente, logo à frente da película, ao longo da dimensão vertical do fotograma. O tempo de exposição é determinado pelo intervalo entre a ação da primeira e da segunda cortina.



Tempos de exposição curtos fazem com que essa diferença entre o corrimento das duas cortinas seja bastante pequena. Na prática a exposição se dá através de uma fenda estreita que atravessa o fotograma. Ou seja, não há um momento em que a área total do fotograma esteja sendo exposta simultaneamente. Mesmo sendo o tempo de exposição curto, caracterizando o “instantâneo”, o instante da parte superior da imagem é diferente do instante da parte inferior.

Neste caso particular, a câmara estava dentro de um carro em movimento. Os elementos de imagem estáticos se mostram deslocados para a esquerda enquanto que, um outro veículo, em velocidade maior do que aquele em que estava a câmara, mostra inclinação em sentido oposto.



A imagem acima passou por um pequeno trabalho de edição, procurando compensar as distorções citadas e parece evidente que muito da força da imagem original, que se perdeu na imagem corrigida, se devia justamente a elas.

A solução de engenharia adotada no projeto do obturador dessa câmara teve influência na aparência da imagem produzida. Não quer dizer que todas as imagens feitas com esa câmara saiam com essa distorção que só isso só aparece ao registrar cenas com objetos em movimento rápido. Na maior parte dos casos o obturador cumpre sua função sem deixar vestígios. Do ponto de vista da imagem, se poderia hoje dizer que na grande maioria das cenas seu funcionamento é “transparente” e ironicamente o termo se mostra apropriado pelo fato de que ele permite que a luz passe através dele. Sempre de forma controlada, é claro.

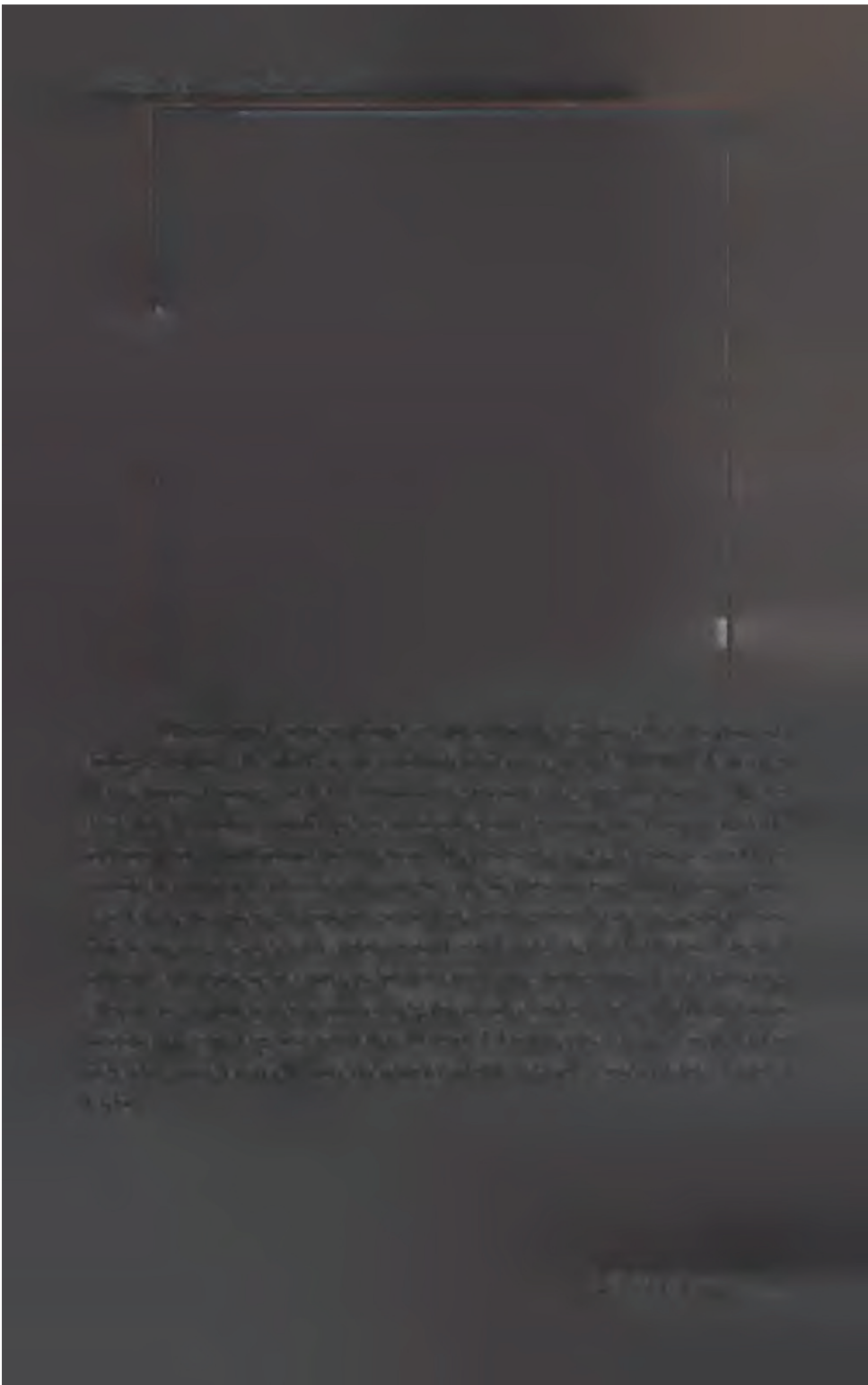
A influência neste caso é de ordem mecânica, mas outras influências físicas podem surgir em decorrência das soluções empregadas no projeto dos equipamentos. A famosa câmara Rolleiflex com duas objetivas é um desses casos.



Essa câmara tem dois visores e pode ser usada tanto no nível do olho como na altura da cintura, olhando por cima para fazer o enquadramento. O projeto ergonômico foi pensado levando em conta o uso predominante na posição mostrada acima, usando o visor principal que forma a imagem usando a objetiva superior. Nessa situação, a imagem exibida no visor aparece invertida lateralmente, como se pode ver abaixo.



A imagem do visor não é usada apenas para fazer o enquadramento, vendo o que vai sair na foto, mas também e principalmente para estabelecer a composição, avaliando “como” vai sair a foto. Essa inversão da imagem pode ter influência nessa avaliação.





É interessante observar que a técnica de ampliar negativos invertidos lateralmente sempre foi velha conhecida de fotógrafos retratistas como solução para atender clientes insatisfeitos com os resultados, pois as novas cópias mostravam a pessoa cliente da forma como ela estava acostumada a se ver no espelho. Tisseron ou Lacan provavelmente não teriam imaginado solução tão simples.



O fotógrafo Otto Stupakoff publicou em um livro de fotografias a imagem acima (Auto retrato com Ian, New York, 1966). É possível que este tenha sido mais um caso em que a inversão lateral da imagem no visor da câmara surpreendeu o autor. Seja como for, a publicação da imagem demonstra que a interação com o equipamento foi incorporada como elemento de linguagem.

Parece demasiado óbvio afirmar que as características do equipamento têm influência nas imagens, mas a obviedade se refere em geral ao tamanho da imagem ou à qualidade das lentes. Influências mais sutis podem passar despercebidas.

A indústria fotográfica vem ao longo das décadas se empenhando em desenvolver soluções técnicas para facilitar o uso dos equipamentos pelos fotógrafos. Essas modificações além da facilidade foram trazendo consigo alterações no modo de operação

dos sistemas que por sua vez determinaram mudanças inclusive na linguagem fotográfica.

Nas primeiras câmaras que usavam filmes em rolo, o transporte do filme se fazia por meio de um botão ou uma alça dobrável conhecida como “borboleta”. A operação de carregamento do obturador era independente do transporte do filme. Era bastante comum esquecer de avançar o filme e assim perder não uma, mas duas fotos que saíam sobrepostas. A solução para resolver o problema foi acoplar os dois sistemas fazendo com que o carregamento do obturador fosse feito junto com o transporte do filme. Mais tarde surgiu a idéia da alavanca de transporte, substituindo o botão giratório no transporte do filme. Isso permitiu que o fotógrafo operasse o equipamento sem tirar o olho do visor como era necessário com o botão giratório. Influências desse tipo quase nunca foram consideradas nos trabalhos críticos que se concentram, em geral, nas imagens como produto acabado, não levando em conta o processo como um todo.

Dissemos no início deste trabalho que a prática profissional mostrava uma relação inversa entre o formato dos filmes e a quantidade de imagens produzidas. Indo além das óbvias razões econômicas, podemos encontrar explicações para isso dentro do próprio modelo sintático formulado na dissertação de mestrado que apresentei em 1988, “*Sintaxe Fotográfica: proposta para um curso*”

No ensaio anteriormente citado, Lissowsky procura mostrar como ocorre esse processo de transformação, pelo qual o tempo se condensa em instante, analisando as obras de alguns fotógrafos, entre eles August Sander e Henri Cartier-Bresson sendo este último uma escolha quase inevitável quando se considera que, além da vasta obra que se estendeu durante grande parte do século XX, estabeleceu um conceito importante que também se relaciona com o tempo e o instante que é a idéia do “*MOMENTO DECISIVO*”

“Fotografar é reconhecer, num mesmo instante e numa fração de segundo, um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato” (CARTIER-BRESSON, in LISSOWSKY: 2003:142s)

Para Lissowsky, nas obra de Sander e Cartier-Bresson a espera assume formas passivas, se bem que diferenciadas e quanto a Cartier Bresson, afirma que:

ele também acredita na espontaneidade do instante, mas comparou-se a si mesmo não a um fazendeiro que vê o capim crescer espontaneamente, mas ao arqueiro-zen. A atitude é passiva, uma vez que sua deambulação em busca da imagem não é um rastreamento do espaço, mas o favorecimento de um curto-circuito entre o fotógrafo e sua meta. Este curto-circuito (a configuração fotografável) surge ao acaso, em meio a uma evolução fortuita da forma do mundo. Não é por outro motivo que Cartier-Bresson achava “intolerável” tentar obter a mesma foto “uma segunda vez” (LISSOVSKY, 2003:142)

A parte final da citação acima apresenta uma ambigüidade sutil que é importante analisar. A palavra “foto” pode, por um lado, ser entendida como a imagem única, obtida ao disparar o obturador da câmara. Neste caso, cada fotograma é uma foto e as imagens que foram produzidas antes depois não são instâncias diversas da mesma foto, mas sim outras fotos, independentes.

Mas é também possível entender a palavra “foto” como se referindo ao conjunto de imagens produzidas em uma determinada situação. Neste caso, a espera adquire uma atitude muito menos passiva na qual podemos pensar o processo de produção de forma interativa, sendo cada imagem resultante de uma etapa de síntese temporal-espacial seguida de uma etapa de análise que irá influir na síntese da imagem seguinte.

Para compreender esta abordagem precisamos considerar as características dos equipamentos utilizados na produção das imagens. A produção fotográfica de Cartier-Bresson se dá utilizando o formato 35 mm e particularmente as câmaras Leica, inicialmente nos modelos II e III e depois, a partir de 1954, os modelos da linha M.

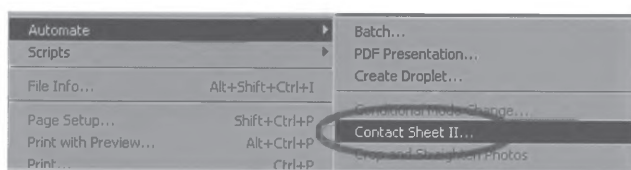
O filme 35 mm oferece autonomia para 36 imagens sucessivas, antes de ser preciso recarregar a câmara. Consta que

Cartier-Bresson produzia algo como 5 rolos de filme por dia, cerca de 180 imagens. Não consegui ainda confirmar esta informação, mas parece razoável supor que sua tendência tenha sido semelhante à da maioria dos fotógrafos que usam formatos pequenos, que optam por produzir material de forma abundante durante a etapa de captação, com subsequente depuração na fase de pós-produção. Mesmo com a apologia do instante, parece evidente que existe uma etapa de pós-produção e mesmo que ela se restrinja a selecionar a “melhor” imagem dentro de um conjunto, considerando a fotografia como um processo, fica difícil aceitar que o ato fotográfico esteja completo no momento de acionamento do disparador.

Parece claro então que existem dois momentos de decisão, um na fase de captação e outra na de pós-produção. Ambas definem o que será o produto final fotográfico. Até os amadores se acostumaram, a fazer mais de uma foto da cena, ao menos para se garantir de algum acidente no laboratório ou dispor de uma alternativa para uma eventual foto tremida. Com os profissionais a produção de muitas fotos de uma mesma cena assume o caráter de um processo de busca da melhor imagem. Inclui, é claro, a idéia de garantia que leva o amador a “fazer mais uma foto”, mas vai muito além. Com efeito, a seqüência continuada de operações de enquadrar, fotografar, enquadrar, fotografar, cria um processo de realimentação em que, a cada disparo do obturador a situação é reavaliada em busca de algum aperfeiçoamento com relação ao que se fez até aquele momento.

Após a revelação, é preciso fazer a análise dessas fotos para avaliar os resultados e escolher a foto que apresenta melhor resultado. Para facilitar esse trabalho normalmente se faz uma cópia de prova. Isso tradicionalmente se fazia colocando os negativos sobre uma folha de papel fotográfico, com uma placa de vidro em cima para manter os filmes prensados sobre a folha, que era conhecida como “prova de contato” ou apenas “contato”. Essas provas evitavam o perigo de danificar os negativos ao manipulá-los durante as operações de análise e seleção. Se bem que, ironicamente, muitos riscos e danos surgiam por vezes exatamente durante a produção de produção das provas.

Muitas discussões entre fotógrafos e laboratórios surgiam a partir de situações nas quais negativos danificados se contrapunham a folhas de contatos que mostravam as imagens sem riscos, evidenciando que os mesmos haviam surgido dentro laboratório, se bem que depois da produção das folhas de contato, fazendo com que essas provas passassem a sem também incriminatórias mostrando o desleixo do laboratório.



A imagem acima, de um dos menus do editor Photoshop, mostra que a denominação continua sendo usada, mesmo para provas feitas a partir de imagens digitais que não têm, evidentemente, qualquer contato físico com a folha impressa.

Os fotógrafos, na maior parte dos casos, olham as folhas com a atenção voltada para cada imagem individualmente, procurando aquela que mostre o melhor resultado. É claro que isso exige uma avaliação comparativa entre as diversas imagens, mas a preocupação com o conjunto das imagens não é em geral dominante.

Essas folhas foram quase sempre consideradas apenas cópias de serviço, sem maior importância. Nos laboratórios de jornais, onde a pressa impera, muitas vezes nem eram lavadas adequadamente, já que seriam descartadas dentro de poucas horas.

Assim, não é de estranhar que grande parte das análises críticas tenha dado pouca ou nenhuma importância para esse tipo de material, já que esses trabalhos estão voltados apenas para a imagem, não se preocupando com seu processo de produção. E, por outro lado, é significativo que o interesse surja justamente nas análises que consideram a imagem fotográfica pronta como parte de um “ato fotográfico” mais complexo, no qual essa imagem por vezes, não é sequer a última etapa.



de imagens pequenas e na maioria das vezes não completamente satisfatórias, que se apresentavam um tanto claras ou escuras demais e, no caso das fotos coloridas, quase sempre fora do balanço cromático correto, como decorrência inevitável da forma como eram feitas, já que a folha de papel fotográfico recebia uma mesma exposição e revelação em toda sua área, que representava solução média de compromisso entre os negativos mais claros e mais escuros do filme. E havia ainda um problema mais sério: a necessidade de tomar decisões, que a maioria dos amadores sempre preferiu evitar.

A idéia de revelar e copiar todas as fotos não foi propriamente uma novidade dos tempos da fotografia colorida, pois as primeiras câmaras vendidas pela Kodak para amadores, ofereciam autonomia para fazer até 100 fotos antes de serem devolvidas ao laboratório do fabricante para revelação e copiagem. O fotógrafo recebia cópias de todas as fotos feitas, ficando por conta de sua avaliação decidir quais mereciam ser guardadas, e quais seriam descartadas. A diferença é que nessa época o formato dos negativos era bem maior e as cópias, em preto e branco, se faziam por contato, copiando o rolo de negativos sobre uma fita de papel fotográfico também em rolo.

O processamento manual de cópias coloridas era bastante caro o que tendia a complicar a situação. Com o advento de equipamentos automatizados de revelação e copiagem, os laboratórios começaram a oferecer uma opção que era bastante atraente para os amadores e que consistia em revelar o filme e copiar todas as imagens por um preço fixo. Não havia a despesa da prova de contato e não era preciso decidir quais fotos deixariam de ser ampliadas. Ficava mais fácil selecionar as cópias em tamanho maior, normalmente 9 x 12 cm ou 10 x 15 cm e já ajustadas individualmente, se bem que forma um tanto grosseira pelos equipamentos automáticos de então. No fim das contas, acabava até ficando mais barato do que pagar a prova de contato e ampliar apenas uma parte dos negativos. E não havia a dolorosa tarefa de tomar decisões. Afinal, as imagens ruins, nem precisavam ser jogadas no lixo, pelo menos não na época em que foram feitas, sempre havendo um pequeno espaço em alguma gaveta que permitia deixar isso para depois.

A opção já existia anteriormente para fotos em preto e branco, mas o preço do serviço era calculado a partir de um valor

unitário por cada foto feita. Tinha lógica, pois as operações eram quase sempre feitas manualmente, mas isso fazia com que não fosse economicamente interessante. A novidade era o preço fixo, que posteriormente alguns laboratórios transformaram em preço máximo, do qual se subtraía um valor unitário para cada cópia muito clara ou escura, ou ainda pouco nítida, que o cliente considerasse como insatisfatória. Indo além da concorrência comercial entre os laboratórios, a existência de tal proposta evidencia que as empresas contavam com um grau de exigência não muito elevado por parte dos amadores e também com o fato de que a maioria preferia pagar para ficar com a foto do que receber o desconto mas ter que assistir à cena de ver a foto da namorada ou do filho, mesmo não muito boa, ser rasgada e jogada no lixo.

Essa operação de revelação e extração de ampliações automáticas de todos os negativos, pensada basicamente para uso dos amadores, acabou sendo usada por diversos profissionais que achavam mais cômodo examinar as cópias em tamanho maior para selecionar quais seriam ampliadas. Isso era particularmente útil quando o processo de seleção envolvia outras pessoas além do fotógrafo, como no caso de fotos de casamentos ou eventos comerciais.

O conjunto das cópias soltas formava uma espécie de baralho e a organização cronológica das imagens rapidamente se perdia. Os laboratórios começaram a incluir no serviço um pequeno álbum com folhas transparentes para manter as fotos de forma organizada, servindo ainda como proteção contra mãos nem sempre muito limpas.

Fugindo do arranjo cronológico linear, as fotos espalhadas em cima de uma mesa podiam lembrar também uma grande folha de provas.



David Hockney usou imagens feitas câmaras tipo Polaroid para fazer suas primeiras fotomontagens, mas a maior parte de seus trabalhos desse tipo mostra que logo ele acabou optando pelo formato 35mm e cópias comuns sobre papel feitas em máquinas automáticas de laboratórios comerciais de foto acabamento.



Essas montagens mostram uma representação fragmentada do espaço de inegável influência cubista, completamente diferente da linearidade das folhas de contato, e isso se deve, é evidente, não apenas ao arranjo espacial, mas principalmente às decisões do autor em termos de enquadramento e composição. Mesmo assim, deixam claro que o trabalho com um conjunto de provas ou uma folha de contatos pode ir muito além de apenas escolher algumas e descartar outras.

Tisseron, mostra interesse por essa questão, quando comenta que

“Os fotógrafos profissionais escolhem determinadas imagens de suas folhas de contatos, mas isso não os leva a destruir as outras. Sabem muito bem que seus “fracassos” de hoje podem vir a ser os “sucessos” de amanhã, quando seu olhar ou a expectativa do público possam ter mudado. Sua seleção obedece não tanto a

uma opinião definitiva mas antes ao desejo de salientar uma continuidade em sua obra.” (Tisseron, 2000:132)

Recentemente o fotógrafo Jim Marshall publicou um livro chamado Proof em que mostra folhas de contatos de seus trabalhos ao lado da foto selecionada em tamanho maior. É um trabalho interessante que permite vislumbrar como ocorre esse processo de busca e amostragem da cena durante a captação e a posterior reorganização em busca da síntese visual.

Fotógrafos que operam com câmaras de chapas podem usar desenvolver sofisticados procedimentos como o “Zone System” para controle da escala tonal, imaginado por Ansel Adams e pelo qual após análise das características tonais de uma cena, se definem padrões de exposição e processamento para obter determinada resposta tonal desejada.

Isso exige condições particulares de exposição e processamento para cada cena, o que inviabiliza seu uso com rolos de filmes já que é praticamente impossível processar de forma diferenciada cada imagem registrada sobre um rolo de filme.

Eleanor Lewis editou em 1977 um livro chamado Darkroom. Nesse livro ela entrevista vários fotógrafos sobre os procedimentos de finalização das imagens que produziam. Nesse trabalho ela pode constatar que alguns fotógrafos gostavam do trabalho de laboratório enquanto outros o detestavam. Outros ainda pareciam não mostrar muito interesse pelo assunto, entregando simplesmente seus filmes para algum laboratório processar e copiar.

Entre os não gostavam aparece a figura de Eugene Smith que declara:

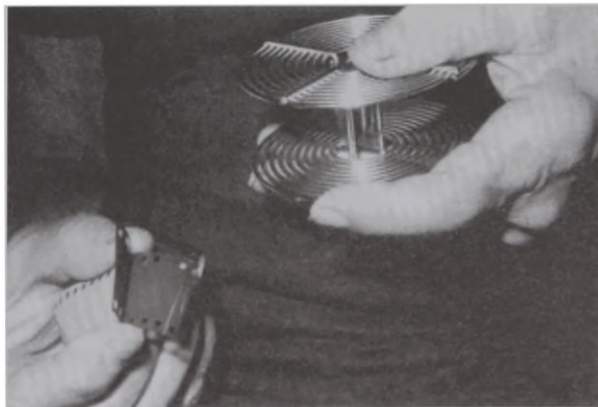
“Não há nada na fotografia que eu odeie mais do que a disciplina do laboratório, e mesmo assim, eu passei todos esses anos fazendo cópias. O motivo (reason) é muito simples. Eu quero que as malditas imagens digam o que eu quero que elas digam. Eu quero atenuar as coisas que não tem importância para a afirmação da imagem e quero ter certeza de que as coisas importantes vão estar límpidas, claras e diretas. Fazer as minhas próprias

cópias é a única forma de completar o que eu vi quando fiz a foto.” (SMITH in LEWIS, 1977:145)

Não sem ironia, a autora aproveita para reforçar a declaração colocando a fotografia abaixo, de Smith em seu laboratório.

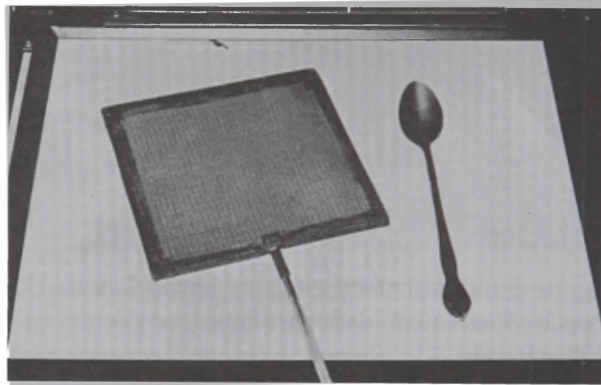


Eugene Smith trabalhou também com o formato 35 mm e produzia negativos em quantidade para causar problemas na hora da revelação dos filmes. Ele chegou a desenvolver uma técnica de carregar dois filmes simultaneamente em cada suporte espiral, para poder agilizar o trabalho, como se vê na imagem abaixo.



É importante observar que esse procedimento assume razoável risco de dano em algumas imagens o que não parecia preocupar Smith. A partir disso, parece razoável supor que ele considerava aceitável a eventual perda de alguns fotogramas, considerando a produção pelo conjunto dos negativos mais do que por cada imagem particularmente.

Lewis descreve as etapas do trabalho de Smith e algumas fotos ilustram os instrumentos e procedimentos que o fotógrafo faz questão de usar pessoalmente para garantir o resultado desejado nas imagens que produz.



Instrumentos para controle da luz durante a ampliação



Retoque químico para clarear sombras

ERROR: undefined
OFFENDING COMMAND: o~

STACK: