

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

FERNANDO ARTUR DE SOUZA

**A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA FOTOGRAFIA
COMO DISCURSO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2013

FERNANDO ARTUR DE SOUZA

**A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA FOTOGRAFIA
COMO DISCURSO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia da Universidade Tecnológica Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do título "Mestre em Tecnologia" - Área de Concentração: Mediações e Culturas.

Orientadora: Prof. Dra. Luciana Martha Silveira

CURITIBA

2013

TERMO DE APROVAÇÃO

AGRADECIMENTOS

Aos meus amigos e colegas de trabalho na Coordenação Nacional da Pastoral da Criança e aos meus amigos e colegas professores da Universidade Tuiuti do Paraná. Especialmente à professora Josélia Schwanka Salomé, à época coordenadora do curso de Artes Visuais, que me deu a oportunidade profissional e o apoio para que eu desse início à minha trajetória acadêmica.

À todos os professores e colegas da PPGTE, das disciplinas de salas repletas àquelas disciplinas e grupos de estudo em tom intimista, agradeço por ter entrado em contato com tanto conhecimento e espero ter podido absorver nem que seja um pouco.

À Universidade Tecnológica Federal do Paraná e seus servidores, pela agilidade e excelência dos serviços prestados sempre que precisei, pelo apoio quando participei do IV SNPACV, na Universidade Federal de Goiás, e por fornecer um ensino público gratuito de alta qualidade, como o que tive a oportunidade de vivenciar nestes últimos dois anos.

À Luis, Fernando e Marilda, membros da banca que aceitaram o convite, se debruçaram sobre meu trabalho e contribuíram imensamente com os caminhos aqui apresentados.

Aos meus irmãos Jefferson e Luciano. À minha irmã Nara e ao meu sobrinho Adrian e ao meu irmão "gêmeo" e melhor amigo, Juliano. Aos meus pais, Irma e Getúlio, que nos criaram tendo a educação no mais alto grau, muito obrigado.

Aos amigos de perto, que acompanharam as alegrias e dificuldades deste caminho com interesse e apoio, em especial a Anderson e Camila, pela parceria de sempre.

À Luciana, pela bondade, pelo diálogo, pela acolhida, pelo apoio, pela referência, pela inspiração, pela paciência e por sempre acreditar, por me fazer acreditar e por encarar qualquer questão da melhor maneira possível. Minha gratidão eterna.

À Carol, minha Carú, companheira, amiga, esposa e conselheira. Caminhamos o caminho um do outro e dedico este passo à você.

Para que as artes mecânicas possam dar visibilidade às massas ou, antes, ao indivíduo anônimo, precisam primeiro ser reconhecidas como artes. Isto é, devem primeiro ser praticadas e reconhecidas como outra coisa, e não como técnicas de reprodução e difusão. O mesmo princípio, portanto, confere visibilidade a *qualquer um* e faz com que a fotografia e o cinema possam ser artes. Pode-se até inverter a fórmula: porque o anônimo tornou-se um tema artístico, sua gravação pode ser uma arte. Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes das artes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível. (RANCIÈRE, Jaques, 2005)

RESUMO

SOUZA, Fernando Artur de. A construção cultural da fotografia como discurso na arte contemporânea. 2013. 106 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2013.

Este trabalho apresenta uma discussão acerca de relações estabelecidas entre a fotografia e a arte contemporânea, a partir de um viés em que a produção artística dialoga com a produção fotográfica de âmbito familiar. A fotografia é assumida como um processo mediador culturalmente construído, levando em conta aspectos de sua conformação tecnológica, bem como de seus usos sociais, ambas dimensões consideradas preponderantes para a produção de significado para estas imagens. Para estabelecer estas relações através de uma perspectiva interdisciplinar, o texto busca integrar pontos de vista de áreas do conhecimento que contribuíram para um entendimento mais complexo da fotografia em seu diálogo com a sociedade, com a tecnologia, com a história e com as artes visuais. Finalmente, elencamos algumas obras dos artistas contemporâneos Nan Goldin, Rosângela Rennó e Sascha Pohflepp que evidenciam estas relações entre as artes visuais e os instantâneos do cotidiano familiar, seja através da imagem fotográfica, da materialidade da fotografia ou dos novos circuitos de circulação e novas práticas oriundas das tecnologias digitais.

Palavras-chave: fotografia, tecnologia, arte contemporânea.

ABSTRACT

SOUZA, Fernando Artur de. The cultural construction of photography as discourse in contemporary art. 2013. 106 f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2013.

This work presents a discussion of relations between photography and contemporary art, where the artistic production dialogue with the photography in the family field. The photograph is assumed as a mediating process culturally constructed, taking into account its technological aspects, as well as their social uses, both dimensions considered preponderant for the production of meaning to these images. To establish these relationships through an interdisciplinary perspective, the text seeks to integrate views of areas of knowledge that contributed towards a more complex comprehension of photography in his dialogue with society, with the technology, with the history and the visual arts. Finally, we list some works of contemporary artists Nan Goldin, Rosângela Rennó and Sascha Pohflepp that demonstrate these relationships between the visual arts and snapshots of daily family life, either through the photographic image, the materiality of the photograph or the new circuits and new practices coming of digital technologies.

Keywords: photography, technology, contemporary art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 01: The Hug. Nan Goldin. 1980..... | 17 |
| Figura 02: Cerimônia do adeus. Rosângela Rennó. 1997/2003..... | 18 |
| Figura 03: Peddler. Autoria desconhecida. ca 1840-60..... | 30 |
| Figura 04: Newhaven fisherboy. David Octavius Hill. 1845 | 32 |
| Figura 05: Artista fazendo o desenho de perspectiva da uma mulher reclinada. Albrecht Dürer. 1600..... | 34 |
| Figura 06: Nu, Campden Hill, Londres. Bill Brandt. 1949 | 36 |
| Figura 07: The Rehearsal of the Ballet Onstage. Edgar Degas, 1874..... | 40 |
| Figura 08: Placa XXIX do álbum de Delacroix. Eugène Delacroix. 1854 | 42 |
| Figura 09: Odalisque. Eugène Delacroix. 1857 | 42 |
| Figura 10: Respigadeiras. Jean-François Millet. 1857 | 44 |
| Figura 11: La reconte ou Bonjour M. Courbet. Gustave Courbet. 1845 | 45 |
| Figura 12: A refugee from Eritrea, carrying his dying son, arrives at Wad Sherifai camp. Sudan. Sebastião Salgado. 1985..... | 57 |
| Figura 13: Mourning a brother killed by a Taliban rocket. Afghanistan. James Nachtwey. 1996 | 57 |
| Figura 14: Nan and Brian in Bed, NYC. Nan Goldin. 1983 | 68 |
| Figura 15: Nan One Month After Being Battered. Nan Goldin. 1984 | 74 |
| Figura 16: French Chris on the convertible, NYC. Nan Goldin. 1979 | 74 |
| Figura 17: Vivienne in the green dress, NYC. Nan Goldin. 1980 | 75 |
| Figura 18: Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey. Nan Goldin. 1980 | 76 |
| Figura 19: Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday, NYC. Nan Goldin. 1981..... | 76 |
| Figura 20: Mulheres iluminadas. Rosângela Rennó. 1988 | 79 |
| Figura 21: Estado de exceção. Rosângela Rennó. 1988..... | 85 |
| Figura 22: A mulher que perdeu a memória. Rosângela Rennó. 1988..... | 86 |
| Figura 23: As afinidades eletivas. Rosângela Rennó. 1990 | 87 |
| Figura 24: As afinidades eletivas ou as relações perigosas. Rosângela Rennó. 1990..... | 88 |
| Figura 25: Vista do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006..... | 91 |
| Figura 26: Vista interna do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006 | 92 |
| Figura 27: Detalhe do botão disparador do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006 | 94 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 10 |
| CAPÍTULO I - OS CÓDIGOS QUE ANTECEDEM A FOTOGRAFIA | 21 |
| 1.1 FOTOGRAFIA, TECNOLOGIA E DETERMINISMO TECNOLÓGICO | 25 |
| 1.2 DIMENSÃO TECNOLÓGICA DA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA..... | 33 |
| 1.3 FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE | 38 |
| CAPÍTULO II - MODOS DE COMPREENSÃO E USOS SOCIAIS DA FOTOGRAFIA | 47 |
| 2.1 POSIÇÕES ONTOLÓGICAS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA..... | 48 |
| 2.1.1 Breve apresentação da semiótica | 48 |
| 2.1.2 A ontologia em Dubois | 50 |
| 2.1.3 Novas propostas teóricas..... | 52 |
| 2.2 A FOTOGRAFIA E SEUS USOS SOCIAIS..... | 55 |
| CAPÍTULO III - CONSTRUÇÃO TECNOLÓGICA E SOCIAL DA FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA..... | 61 |
| 3.1 FOTOGRAFIA E ARTE CONTEMPORÂNEA..... | 62 |
| 3.1.1 Contexto da arte contemporânea..... | 62 |
| 3.1.2 Linguagem e cultura | 64 |
| 3.2 O COTIDIANO COMO LINGUAGEM: NAN GOLDIN | 67 |
| 3.2.1 Aspectos culturais | 68 |
| 3.2.2 Contraponto ao álbum de família | 71 |
| 3.3 MATERIALIDADE DA FOTOGRAFIA AMADORA: ROSÂNGELA RENNÓ ... | 77 |
| 3.3.1 Materialidades da fotografia | 77 |
| 3.3.2 Apropriação como estratégia | 78 |
| 3.3.3 Rennó e a fotografia de família | 82 |
| 3.4 NOVOS CIRCUITOS DE CIRCULAÇÃO: SASCHA POHFLEPP | 89 |
| 3.4.1 O aparelho como obra..... | 90 |
| 3.4.2 A intervenção na caixa preta..... | 94 |
| 3.4.3 Interatividade..... | 96 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 99 |
| REFERÊNCIAS | 102 |

INTRODUÇÃO

A fotografia é um modelo de representação realista, cuja imagem é construída a partir do desenvolvimento técnico e científico de várias áreas do conhecimento, bem como dos usos sociais aos quais esta imagem foi direcionada ao longo do tempo.

Esta afirmação que pode soar lógica (ou até óbvia) para alguns, ainda está envolta em uma nebulosa cortina de fumaça para a grande maioria, uma vez que a fotografia tende a ser percebida, de maneira geral, como um recorte congelado de um tempo passado em um determinado espaço, que nos permite entrar em contato com uma realidade anterior, com algo que de fato aconteceu.

O teórico da imagem Phillippe Dubois, em sua obra *O ato fotográfico*, traduz esse sentimento em torno da fotografia da seguinte maneira:

Algo de singular, que a diferencia (a fotografia) dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram na sua elaboração. (DUBOIS, 1993, p. 26, grifo do autor)

Por meio deste pequeno trecho, o autor expõe sua postura teórica com relação à imagem fotográfica, que considera, como pudemos perceber, dentro de uma forte relação entre a imagem produzida e seu referente, por mais que se reconheça a codificação desta imagem.

A mesma problemática perpassa o texto *Discutindo a imagem fotográfica*, de Annateresa Fabris, onde a autora, no intuito de relativizar algumas destas concepções teóricas, também aponta para este modelo de percepção que parece ser generalizado quando tratamos da imagem fotográfica:

Se a questão da presença do referente na fotografia é fonte de disputas teóricas, a percepção da problemática pelo imaginário social desperta outro tipo de indagação. Apesar da existência de um sem número de estudos que analisam todas as manipulações a que uma fotografia pode ser submetida, ela continua sendo vista como uma prova irrefutável de verdade, da veracidade de um acontecimento, pela maioria das pessoas. (FABRIS, 2007, p. 4)

Colocado nestes termos, a autora desloca a problemática da representação realista da imagem fotográfica como algo exclusivamente intrínseco à fotografia para a dimensão da percepção social desta imagem. Fica-nos então a questão do por que a imagem fotográfica é percebida pelo imaginário social desta maneira.

Victor Burgin nos apresenta uma forma de compreender esta relação em seu texto *Olhando fotografias*¹ onde, ao considerar a representação fotográfica como um sistema formado por um *ponto de vista*, dado pela posição ocupada pela câmera no espaço, e por uma *moldura*, que organiza o mundo visual dentro de um quadro coerente e condizente com a tradição pictórica ocidental, faz a seguinte afirmação:

As características do aparato fotográfico posicionam o sujeito de tal modo que o objeto fotografado serve para ocultar a textualidade da própria fotografia - substituindo a leitura (crítica) ativa pela receptividade passiva. (BURGIN, 2006, p. 394)

Para o autor, esta dualidade entre sujeito observador e objeto fotografado, mediados pelo aparato tecnológico "câmera fotográfica" e pelas imagens que este aparato produz, tendem a colocar o observador em uma posição de recepção passiva. Burgin (2006, p. 394) nos dá como exemplo o fato de que, quando observamos uma fotografia que não se deixa perceber de imediato (como imagens de objetos familiares tomadas de ângulos não-familiares), operamos no sentido de fornecer àquela imagem informações que a própria imagem não contém, até que possamos ali reconhecer o objeto retratado, onde investiremos uma "identidade plena".

Entretanto, para a maior parte das fotografias, onde podemos situar estas imagens fotográficas que se deixam perceber no momento em que são observadas, Burgin afirma que:

essa codificação e essa *investidura* ocorrem instantaneamente, inconscientemente, "naturalmente"; mas ocorrem, a totalidade, a coerência, a identidade que atribuímos à cena retratada são uma projeção, uma recusa de uma realidade empobrecida em favor de uma plenitude imaginária. O objeto imaginário, no entanto, não é aqui "imaginário", no sentido usual da palavra; ele é *visto*, ele projetou uma imagem. (BURGIN, 2006, p. 394-395, grifo do autor)

¹ Publicado originalmente sob o título *Looking at photographs*, na revista *Screen Education* 24, no ano de 1977.

E é justamente esta instantaneidade e esta "naturalidade" perceptiva no momento da decodificação da imagem fotográfica, bem como o fato de o "imaginário" ser concretizado em uma visualidade identificável, os fatores que corroboram a característica de que as fotografias, ao circularem na sociedade, são recebidas de maneira mais passiva e menos crítica por muitos espectadores.

Ao ressaltar estas características do processo de percepção da imagem fotográfica, Burgin reafirma o caráter de construção social e de codificação da linguagem fotográfica, "desnaturalizando-a" e apontando a possibilidade da leitura crítica e ativa deste tipo de imagem. E é a partir deste viés que a fotografia será observada dentro deste trabalho.

É, portanto, o objetivo desta dissertação, compreender os processos de construção tecnológico e social da fotografia que podem ser utilizados como parâmetros de evidenciação de linguagem da produção fotográfica dentro do universo da arte contemporânea, considerando a relação que este universo estabelece com a produção de fotografia no âmbito familiar.

Partimos então do pressuposto apresentado, que nos diz que a fotografia é uma linguagem construída a partir de condicionantes tecnológicos como, por exemplo, o aparato fotográfico e seus acessórios, e também através dos usos sociais imputados à fotografia desde sua origem, ainda no século XIX, que conectam fortemente a fotografia à representação da realidade. Estas duas condicionantes atuam de maneira integrada para a construção deste modelo de representação que, apesar de ser fortemente atrelado à representação da uma "realidade", será observada aqui como uma linguagem socialmente construída e codificada.

A construção e a codificação da imagem fotográfica a partir de condicionantes tecnológicos e sociais se tornam visíveis quando analisados em suas especificidades como, no caso da fotografia amadora, de que forma as objetivas baratas de câmeras acessíveis, os filmes ou sensores digitais de baixa qualidade, a iluminação desajustada e frontal dos *flashes* embutidos contribuem na constituição estética de fotografias que prontamente reconhecemos como amadoras. Podemos pensar nesta construção também a partir de uma série de temas que são constantes neste tipo de produção fotográfica, como os eventos e comemorações familiares, as ocasiões

especiais, os indivíduos mais próximos do círculo social, as viagens realizadas, entre outras.

E estas construções pelas quais a fotografia passa para se instaurar como uma linguagem visual que dialoga com as tecnologias de sua conformação e com a sociedade da qual é produto, são exploradas e evidenciadas por artistas contemporâneos que lançam mão da fotografia e a discutem em seus trabalhos. Pelo fato de a arte contemporânea se colocar como um universo extremamente amplo, complexo e multifacetado, concentraremos nossa atenção em um processo de produção artística que materializa, através da imagem fotográfica, um intenso diálogo com os usos sociais e fazeres familiares da fotografia nesse contexto. Buscamos por meio deste recorte, deixar claro uma forma pela qual a construção tecnológica e social da fotografia pode servir como produtora de sentido na relação entre a imagem fotográfica realizada no âmbito familiar e a produção de arte contemporânea.

Para isso, traçaremos um caminho acerca da constituição e do desenvolvimento da fotografia, sem o intuito de apenas apresentarmos uma linha genealógica que se limita a contar a história de seu surgimento, seus personagens e de sua posterior expansão, mas sim, buscando como foco central deste percurso, contextualizar a maneira pela qual a tecnologia de seus artefatos e os usos sociais aos quais foram destinados a fotografia, foram preponderantes para definir, primeiramente, o lugar desta nova imagem durante o século XIX, bem como quais foram os antecedentes históricos na busca por modelos de representação realista que culminaram com a imagem fotográfica e, ainda, sua conformação após a popularização desta imagem no início do século XX, com vistas a aprofundar, por um lado, o papel exercido pela fotografia dentro daquela sociedade industrial e, por outro lado, o papel da tecnologia e dos usos sociais na construção daquela nova imagem que surgia.

Esta análise que preza por uma contextualização das condições tecnológicas e sociais de produção e consumo da fotografia tem o intuito de, também, buscar uma compreensão dos modelos teóricos de entendimento da imagem fotográfica que surgem juntamente com esta imagem, como o entendimento inicial que tinha na fotografia um "espelho do real", e seus

desdobramentos para a compreensão da fotografia como "transformação do real" e, posteriormente, como "traço do real", conforme a proposta de Phillippe Dubois (1993, p. 26-27). Este percurso será atualizado por propostas mais recentes que buscam relativizar modelos rígidos de compreensão da fotografia, especialmente a partir das considerações desenvolvidas por Annateresa Fabris, André Rouillé e Victor Burgin.

Por conta de seu aspecto e da forma como era tomada, através da mediação de um artefato tecnológico, as formas iniciais de compreensão da fotografia tenderam a atrelar "fotografia e realidade" de maneira muito intensa e, apesar dos mais de 170 anos que nos separam da divulgação daquele extraordinário invento, tanto pela Academia Francesa de Ciência quanto pela Academia Francesa de Artes, esta conexão entre fotografia e realidade parece permanecer bastante forte no imaginário popular.

Nem todas as denúncias ideológicas e de codificação por parte de teóricos que buscavam desconstruir o aspecto da realidade na fotografia no campo acadêmico, especialmente a partir dos anos 1960, nem mesmo todas as denúncias de manipulação e construção de imagens possíveis na fotografia, desde seu surgimento até sua quase completa migração para sistemas digitais como observamos nos dias de hoje, foram capazes de dissolver esta conexão. Isto faz com que a fotografia seja constituída como um código imagético que, ainda com suas particularidades e especificidades, se constrói em sua relação com diversos outros códigos visuais, desde a pintura até outros meios mecânicos de produção de imagem como o cinema e o vídeo.

Da mesma maneira, os meios que demandavam imagens realistas e passaram a lançar mão da fotografia no período do seu surgimento, como forma de substituir as ilustrações e as gravuras "realistas", também vão reforçar esta noção que se estabelece acerca relação entre fotografia e realidade. Assim, a força da imagem fotográfica, os meios de circulação dessa imagem, bem como sua conformação tecnológica vão atuar em conjunto no desenvolvimento de sua linguagem.

Estas especificidades inerentes à imagem e ao processo de produção fotográficos (uma representação realista do mundo gerada automaticamente por um aparato tecnológico), pareceram definir a vocação inicial da fotografia

como uma forma de representação realista e, por sua vez, direcionaram seus usos para meios que demandavam este tipo de representação como, por exemplo, os retratos familiares e o jornalismo.

Entretanto, estas mesmas especificidades de produção e linguagem acabaram por limitar o uso da imagem fotográfica em outras áreas, como as artes visuais e, apesar de ainda no século XIX artistas lançarem mão da fotografia em suas produções e também de seu uso por diversos autores ligados à diversas vanguardas artísticas do século XX, é apenas na segunda metade deste século que a fotografia parece ganhar sua autonomia dentro do mundo da arte, discursando, inclusive, sobre suas próprias especificidades enquanto código visual.

Por se tratar de um meio bastante versátil em suas possibilidades de produção e expressão, com uma infinidade de usos e aplicações que vão do comercial ao artístico, do familiar ao científico, entre tantas outras, faz-se necessário definir de maneira pontual, a serem consideradas neste trabalho, duas instâncias da produção fotográfica que parecem ser, em um primeiro momento, diametralmente opostas dentro deste enorme universo: a fotografia produzida em um âmbito familiar e a fotografia produzida como arte contemporânea:

- a primeira instância, quase exclusivamente dominada por fotografias despretensiosas, que intentam o registro de locais, momentos e pessoas relevantes para quem as produz, e geralmente realizada de maneira alinhada com os usos previstos por estas câmeras, como na definição que Flusser (2011) desenvolve acerca do conceito de funcionário, em que a partir de uma visão distópica da relação entre humanos e a tecnologia, vê como “funcionários” aqueles que tendem a se adequar inteiramente aos imperativos do aparato tecnológico a fim de alcançar seus objetivos, no caso, registros fotográficos realistas (FLUSSER, 2011).
- já a segunda instância a ser observada diz respeito à produção específica e especializada de fotografias artísticas que, a partir de uma série de estratégias, passa a discursar, entre outras coisas, também sobre si mesma em um processo de metalinguagem, e vem ao mundo a partir da produção de artistas informados sobre a cultura visual do

mundo contemporâneo cada vez mais ansioso por imagens, bem como sobre as discussões acerca do estatuto da imagem fotográfica e sua desconstrução enquanto ícone representativo de uma realidade tangível.

Porém, apesar de todas as diferenças possíveis de serem apontadas entre estas duas instâncias de produção fotográfica, elas se aproximam à medida em que artistas visuais e fotógrafos, discutindo através de suas obras os estatutos e as especificidades desta imagem, especialmente a partir dos anos 1970, passam a utilizar códigos gerados por essa fotografia instantânea produzida no âmbito familiar, como no caso das imagens realizadas pela fotógrafa norte americana Nan Goldin (Figura 01). Códigos estes gerados não apenas pela conformação tecnológica de câmeras, objetivas, filmes e sensores digitais de equipamentos mais simples ou acessíveis, mas também pelos usos sociais que foram perpetuados pela fotografia amadora durante o século XX, bem como por seus modos de circulação.

Desta forma, a produção fotográfica inserida no contexto contemporâneo da arte passa a utilizar não apenas referências visuais e temáticas da própria arte, ou da mídia que se relaciona com a fotografia, como acontecia até então, mas também lança mão de uma referência visual que surge do uso estritamente amador da fotografia, uso este que constitui um vasto universo visual dentro da história da fotografia e que, até então, era muito pouco explorado seja pela sua visualidade, seja pelas possibilidades teóricas de seu estudo.



Figura 01: The Hug. Nan Goldin. 1980.
Fonte: Metropolitan Museum, 2013.

André Rouillé (2009, p. 34) nos coloca que "a medida em que a fotografia se afasta do âmbito da produção familiar, menor tende a ser a percepção de exatidão desta fotografia". E se esta produção de âmbito familiar nos dá a percepção de reconhecimento, de familiaridade ou até mesmo de exatidão da coisa retratada, a produção da fotografia no âmbito da

arte parece ser o extremo oposto desta concepção, onde a necessidade da percepção de exatidão se encontra diluída em poéticas e fazeres artísticos que lançarão mão desta mesma exatidão incorporada pela fotografia familiar, tendo a possibilidade de gerar significado ao trabalho artístico, como faz Rosângela Rennó em uma de suas obras (Figura 02) onde a artista se apropria, justapõe e recontextualiza fotografias descartadas de casamento e, ao agrupá-las, evidencia a existência de uma cena padronizada para o registro fotográfico em neste determinado evento social: o adeus dos noivos dentro do automóvel que os levará para as núpcias.



Figura 02: Cerimônia do Adeus. Rosângela Rennó. 1997/2003.
Fonte: Rosângela Rennó, 2013.

Com a finalidade de evidenciar a construção tecnológica e social da imagem fotográfica através dos aparatos técnicos e dos usos sociais da fotografia, relacionando o fazer amador da fotografia como linguagem na produção fotográfica de arte contemporânea, esta dissertação ficará estruturada da seguinte forma:

O primeiro capítulo deste texto buscará apresentar códigos visuais instaurados por ordem tecnológica e sociocultural, que antecederam o surgimento da fotografia em meados do século XIX e contribuíram para a sua conformação. Este retorno à história da fotografia também tem o intuito de propor uma reflexão crítica acerca da tecnologia, buscando desmistificar discursos deterministas que por vezes permeiam as discussões sobre fotografia. Este capítulo tem o objetivo de contextualizar a fotografia historicamente não apenas pela sua genealogia tecnológica, mas também por responder a uma constante demanda sociocultural por imagens que representem o cotidiano, dialogando assim com o objetivo deste trabalho.

O segundo capítulo apresentará as mudanças e contradições das posturas e modelos teóricos de entendimento da imagem fotográfica desde sua gênese até os dias de hoje. Além disso, estabeleceremos de que forma estes modelos de compreensão influenciaram e foram influenciados pelos usos sociais aos quais a fotografia sempre foi direcionada. O objetivo aqui é compreender de que forma as concepções teóricas e os usos práticos da fotografia se influenciam mutuamente, permitindo aproximações entre linguagens aparentemente tão distintas da fotografia, como a produzida em âmbito familiar e a que é realizada como obra na arte contemporânea.

Finalmente, o terceiro capítulo desta dissertação se debruçará sobre a relação que a fotografia estabelece com a arte contemporânea. O foco principal será a produção contemporânea de fotografia que dialoga e busca referências no imenso espectro da produção familiar da fotografia, com intuito de discutir as relações históricas entre fotografia e realidade a partir de algumas dimensões, tais como o código imagético desta fotografia, à fotografia enquanto um artefato dotado de uma materialidade que lhe é significativa e, finalmente, os circuitos de circulação, consumo e apreciação desta imagem fotográfica. Para isso, apresentaremos e analisaremos trabalhos de três artistas contemporâneos que evidenciam, através de suas obras, os conceitos e relações explorados durante todo o texto, que englobam a materialidade da fotografia, a imagem fotográfica, os circuitos de circulação dessas imagens, a partir de sua conformação tecnológica e seus usos sociais. Neste capítulo, o objetivo é compreender o papel da fotografia na arte contemporânea e observar, através do trabalho destes três artistas,

como o processo de construção tecnológica e social da fotografia amadora será aproveitado enquanto linguagem e evidenciado em suas obras.

Para atingir o objetivo proposto neste trabalho, trataremos o tema de maneira interdisciplinar, a partir de um paradigma crítico qualitativo, lançando mão uma revisão de leitura integrativa que estabeleça um diálogo entre teóricos da arte contemporânea, da fotografia, da linguagem e dos estudos culturais. Além disso, utilizaremos a análise da imagem, que toma a imagem como linguagem visual, para a leitura das fotografias e demais obras que farão parte do corpo do trabalho, com o intuito de reconhecer nelas as relações propostas nos objetivos desta pesquisa.

CAPÍTULO I

A CONSTRUÇÃO CULTURAL DA FOTOGRAFIA

O objetivo deste capítulo é evidenciar aspectos que se relacionem com a construção da fotografia a partir de sua relação com os aparatos tecnológicos que produzem imagens fotográficas, bem como com os meios de circulação em consumo destas imagens, levando em consideração o contexto cultural onde ela se encontra inserida.

Esta busca por evidenciar a fotografia como algo culturalmente construído vem ao encontro de concepções teóricas e de práticas de produção que, especialmente nos últimos 40 anos, buscam complexificar a compreensão da fotografia enquanto uma linguagem visual e, também, a relação que esta imagem estabelece com a sociedade que a produz e consome.

Assumir esta posição, que considera a fotografia como resultado de uma construção social, nos impele a refutar ou, ao menos, relativizar algumas concepções e discursos que foram hegemônicos e que, durante mais de um século, atrelaram fortemente a fotografia à uma pretensa representação verossímil de uma determinada porção de "realidade", ou que tomavam a imagem fotográfica como algo tão naturalizado ao olhar do espectador que esta seria isenta de um código específico que contribuísse para a sua compreensão. Neste sentido, podemos exemplificar este tipo de concepção com algumas ideias desenvolvidas por Susan Sontag e publicadas, originalmente, no final dos anos 1970²:

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim, pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir. (SONTAG, 2004, p. 14-15)

² A edição original de Sobre Fotografia foi publicada sob o título "*On photography*", nos Estados Unidos, no ano de 1977.

Em sua colocação, Sontag nos propõe pelo menos três questões acerca do que podemos entender como uma percepção geral da fotografia: nos reforça esta relação historicamente estabelecida entre fotografia e realidade; separa um determinado tipo de fazer que passa pela codificação da mente humana, e outro, fotográfico, gerado automática e mecanicamente; e, finalmente, a fotografia como um processo de produção visual que se torna acessível, permitindo a praticamente qualquer um realizar ou adquirir estas "miniaturas da realidade". Ou ainda:

Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. Quaisquer que sejam as limitações (por amadorismo) ou as pretensões (por talento artístico) do fotógrafo individual, uma foto – qualquer foto – parece ter uma relação mais inocente, e portanto mais acurada com a realidade visível do que outros objetos miméticos (SONTAG, 2004, p. 16)

Neste mesmo sentido, Roland Barthes escreve, em sua obra mais célebre sobre a fotografia, já nos anos 1980³:

Os realistas, entre os quais estou, e entre os quais eu já estava quando afirmava que a Fotografia era uma imagem sem código - mesmo que, evidentemente, códigos venham infletir sua leitura -, não consideram de modo algum a fotografia como uma "cópia" do real - mas como uma emanção do *real passado*: uma *magia*, não uma arte. (BARTHES, 1984, p. 132, grifo do autor)

Podemos perceber que a tratativa dispensada pelos autores à fotografia tende a colocá-la em uma situação bastante privilegiada no que diz respeito à representação da realidade. Entretanto, não é o caso, aqui, de uma tentativa de diminuir a importância de tais escritos, mas sim, de colocar estas ideias dentro de uma perspectiva histórica que deve ser considerada ao tratarmos as teorias sobre a fotografia.

Por outro lado, ao partirmos de uma outra premissa que busca perceber a fotografia como uma linguagem visual específica, que compartilhe uma série de informações com outras formas de expressão visual, mas que, ao mesmo tempo e desde seu surgimento desenvolve suas próprias

³ A câmara clara: nota sobre a fotografia, foi originalmente publicado na França sob o título "*La chambre claire: note sur la photographie*", em 1980.

especificidades e nunces enquanto linguagem, tem o intuito de enriquecer nossa relação e compreensão acerca desta linguagem.

Esta mencionada construção cultural da fotografia pode ser observada e compreendida a partir de diversas frentes que contribuem para a geração de significado, tanto quanto a própria imagem fotográfica, quer ela esteja impressa em um pedaço retangular de papel, quer ela esteja sendo emitida por uma tela. Dentre estas possíveis frentes de análise, podemos considerar, por exemplo, o processo de produção da imagem fotográfica pelo viés de seu aparato tecnológico ou o meio pelo qual consumimos estas imagens fotográficas. Devemos ter em mente, portanto, que a linguagem fotográfica não se constrói exclusivamente dentro da imagem, mas na relação desta imagem com a sociedade e com a realidade.

Pensar a fotografia a partir de seu aparato tecnológico, ou seja, a câmera fotográfica, nos faz considerar que este aparato deixa na imagem marcas com uma série de características visuais próprias e específicas da câmera utilizada, o que, por sua vez, tende a direcionar o tipo de relacionamento que os espectadores estabelecem com aquela imagem, como, por exemplo, a percepção que temos sobre as características visuais de uma fotografia feita com uma câmera amadora, com um aparelho celular, com uma polaróide ou, ainda, com uma câmera profissional. Já, considerar o meio pelo qual consumimos estas imagens fotográficas também exerce um importante papel no que diz respeito a leitura que realizamos destas imagens, esteja esta fotografia impressa em uma página de jornal, em um anúncio publicitário, na parede de uma galeria, em um *site* na *internet* ou nos álbuns de família que temos guardados em casa, fisicamente ou nas pastas de um computador.

Cada uma destas instâncias que muitas vezes podem parecer algo que foge ao campo estrito da imagem fotográfica, atuam de maneira intensa no modo como estas imagens são consumidas e interpretadas por seus espectadores. Desta forma, todos os elementos e dimensões que se relacionam, em algum momento, com a produção, a circulação e a recepção da imagem fotográfica, devem ser considerados tão "fotografia" quanto o ato do clique em si, aquela fração de segundo em que a fotografia é tomada efetivamente.

Sobre este modo de compreender a fotografia não apenas a partir de sua imagem mas, mais do que isso, considerando uma série de outras dimensões que contribuem para sua existência, Arlindo Machado escreve:

Ainda hoje, apesar da crescente digitalização do processo fotográfico em todos os seus níveis, grande parte dos círculos teóricos e profissionais permanece ainda paralisada pela mística do “clique”, do “momento decisivo” (Cartier-Bresson, 1981: 384-386)⁴, daquele instante mágico em que o obturador pisca, deixando a luz entrar na câmera e sensibilizar o filme. Todo o demais, isto é, o antes e o depois do “clique”, é considerado afetação pictórica (icônica) ou “manipulação” intelectual (simbólica), fugindo portanto do âmbito do “específico” fotográfico. A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema signifiante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do “momento decisivo”. (MACHADO, 2000, p. 9)

Machado não faz uma crítica pontual à teoria do "momento decisivo bressoniano", que pode ser válido e útil para muitas formas de produção em fotografia, mas sim ao uso extensivo, por parte de diversos teóricos, em compreender a fotografia apenas a partir deste único viés, o que, de acordo com o autor, acabou por reduzir a fotografia, especialmente durante o século XX, ao momento da tomada da imagem, empobrecendo-a como sistema signifiante.

Assim sendo, para buscarmos evidências dos processos de construção cultural da fotografia a partir de seus usos sociais e de sua conformação tecnológica, bem como dos meios pelos quais estes processos de construção servem como formas de evidenciar a linguagem fotográfica, faz-se necessário compreender o termo "tecnologia" a partir de um conceito mais amplo e entender de que forma a dimensão histórica da fotografia dialoga com este conceito. Além disso, buscaremos compreender as demandas socioculturais envolvidas nesta dimensão histórica, considerando tecnologia e cultura.

Com o objetivo de inserir o surgimento da fotografia dentro de um contexto mais amplo que abarque tanto a genealogia histórica de seu desenvolvimento tecnológico quanto a tradição artística de representação do

⁴ CARTIER-BRESSON, Henri. The Decisive Moment. In: **Photography in Print**. Vicki Goldberg, ed. New York: Touchstone, 1981.

cotidiano, que será um dos vieses de produção da fotografia mas que, como será demonstrado, antecede a fotografia e ajuda a instaurar códigos que serão aproveitados pela fotografia posteriormente.

Desta forma, este primeiro capítulo será dividido em três partes:

- o ítem 1.1, "Fotografia, tecnologia e determinismo", dedicado a compreender os conceitos de tecnologia, determinismo tecnológico, bem como a forma pela qual estes conceitos dialogam com a fotografia;
- o ítem 1.2, "Dimensão tecnológica da história da fotografia" apresentará a genealogia representativa em que a fotografia se insere historicamente,
- o ítem 1.3, "Fotografia e história da arte", tem o intuito de explorar algumas relações socioculturais no contexto do período de desenvolvimento e surgimento da fotografia, especialmente a relação da arte com os modelos de representação realistas e a representação do cotidiano, algo que será, posteriormente, tão caro à própria fotografia.

1.1 FOTOGRAFIA, TECNOLOGIA E DETERMINISMO TECNOLÓGICO

Para pensarmos a relação entre fotografia e tecnologia a partir de um ponto de vista mais amplo do que o discurso centrado no aparato técnico, faz-se necessário deixar claro o que é esta "tecnologia" que passaremos a abordar durante o texto. Ao introduzir seu artigo *Algumas implicações sociais da tecnologia moderna*, Herbert Marcuse (1999) caracteriza a tecnologia da seguinte maneira:

a tecnologia é vista como um processo social no qual a técnica propriamente dita (isto é, o aparato técnico da indústria, transportes, comunicação) não passa de um fator parcial. Não estamos tratando da influência ou do efeito da tecnologia sobre os indivíduos, pois são si uma parte integral e um fator da tecnologia, não apenas como indivíduos que inventam ou mantêm a maquinaria, mas também como grupos sociais que direcionam sua aplicação e utilização (MARCUSE, 1999, p. 73).

O que Marcuse nos propõe é que a tecnologia é um processo social complexo onde o aparato técnico é apenas um dos fatores envolvidos. Juntamente com o aparato, deve-se levar em consideração, entre tantos outros fatores, os usos e aplicações aos quais os grupos sociais direcionam este aparato técnico.

De acordo com a visão do filósofo Vilém Flusser, apresentada em seu livro *A filosofia da caixa preta*, publicado originalmente em 1985, a fotografia é uma imagem técnica por ser produzida por um aparelho, sendo este aparelho, a caixa-preta, produto do conhecimento científico e dotado de especificidades que fazem com que seja uma forma de mediação entre homem e mundo em que seu operador não está informado sobre as formas com que as imagens se processam em seu interior. No limite, pode-se aproximar os conceitos desenvolvidos por Flusser, principalmente na sua visão distópica acerca da relação entre homem e tecnologia, com Herbert Marcuse, para quem o ser humano está subordinado ao aparato de maneira inexorável, concebendo a tecnologia e todos os dispositivos que caracterizam a "era da máquina", período em que surge também a fotografia, como formas de organizar, perpetuar ou alterar relações sociais, bem como manifestações de pensamento que reforçam padrões de comportamento dominantes e, finalmente, instrumentos de controle e de dominação (MARCUSE, 1999, p. 75).

Ainda de acordo com Marcuse, “ao manipular a máquina, o homem aprende que a obediência às instruções é o único meio de se obter resultados desejados. Ser bem sucedido é o mesmo que adaptar-se ao aparato” (1999, p. 80). Em seu apontamento, o filósofo nos coloca a máquina e o aparato de uma maneira bastante geral e abrangente, desde a maquinaria industrial até a forma como são concebidas as estradas. Por sua vez, Flusser vai lançar mão desta mesma lógica, aplicando-a ao microcosmo do processo de produção imagético, destas imagens técnicas produzidas através da mediação de aparatos tecnológicos que ele chama de caixas-pretas. Estas caixas-pretas seriam, então, dotadas de um programa interno que prevê uma quantidade razoável, mas limitada, de possibilidades de uso e resultados e, finalmente, aos usuários que operam a caixa-preta de maneira estritamente alinhada às possibilidades previstas dentro de seu programa,

Flusser os chama de funcionários. Assim sendo, também para Flusser o funcionário é o usuário que se adapta ao aparato para obter resultados desejados, obedecendo às instruções do programa e passa a funcionar em função deste aparato, e não o contrário. Assim, ele coloca todas as pessoas que manipulam uma câmera fotográfica no mesmo patamar de possibilidades de serem funcionários dela.

Porém, apesar das muitas aproximações entre os pensamentos desenvolvidos por ambos, há uma diferença fundamental entre Marcuse e Flusser, pois, onde o primeiro afirma que “não há saída pessoal do aparato que mecanizou e padronizou o mundo” (MARCUSE, 1999, p. 80), o segundo ainda vê uma possibilidade de intervenção por parte do usuário, que poderia operar sua máquina no limite do programa prescrito, buscando novas potencialidades e explorando possibilidades não previstas pelo programa (FLUSSER, 2011, p. 53), deixando de ser funcionário e passando a ser, então, interventor. Uma das possíveis formas de intervenção por parte do usuário seria através do direcionamento desta imagem técnica à produção artística, desde que esta produção leve em conta os estatutos fundadores desta imagem, buscando subverter sua lógica de funcionamento. Sim, para Flusser a arte continua uma distopia, mas através da intervenção, é possível quebrar a “faixa de Moëbius”.

Desta forma, ao observar o processo de produção da fotografia a partir de um ponto de vista que leve em consideração sua relação com a sociedade, e o aparato como uma forma de mediação entre homem e mundo, é possível compreender a fotografia enquanto uma construção tecnológica e social, utilizada como um meio de representação cultural da sociedade a partir de diversas frentes. Esta seria uma maneira de evidenciar a intervenção no processo de captura da imagem, quebrando a hegemonia da máquina e fazendo-a co-autora da imagem.

Por se tratar geralmente de um elemento físico e material, os discursos sobre tecnologia tendem a se concentrar sobre este aparato técnico, obliterando ou diminuindo a importância de outros fatores do processo social que são tão relevantes quanto o próprio aparato para a compreensão de um conceito mais abrangente da tecnologia.

Ao considerarmos, então, a máquina fotográfica como um aparato técnico que foi muito representativo em seu período e que em pouco tempo se tornou um popular e eficiente meio de produção de imagens, inserido em um momento histórico que viu surgir uma série infindável de avanços e desenvolvimentos tecnológicos, é comum vermos abordagens históricas acerca de seu surgimento dentro de esquemas narrativos do tipo "antes e depois".

Merritt Roe Smith e Leo Marx (1994), na introdução do livro *Does technology drive history? The dilemma of technological determinism*, nos apontam que a história da tecnologia está repleta destas "mini-fábulas do antes e depois" que concentram a importância da narrativa histórica no artefato material e na consequência que este artefato causa na sociedade onde é inserido.

Os autores utilizam, a título de exemplo, a prensa de Gutemberg como causa virtual da Reforma, ou a invenção de instrumentos náuticos como a causa da descoberta das Américas. Este tipo de narrativa centrada no aparato tecnológico, em seu impacto social e que parece imputar ao aparato um poder que ele de fato não tem, é denominada, pelos autores, de "determinismo tecnológico".

Com a fotografia não é diferente. Ao abordar o contexto do surgimento desta tecnologia, Rosana Horio Monteiro aponta para o fato de que muitos estudos tendem a colocar a fotografia dentro de uma lógica evolutiva que começa com o aperfeiçoamento da câmera escura por um lado, e as buscas pela fixação da imagem a partir do século XVII por outro. A partir disso, a pesquisadora nos propõe concluir que neste tipo de discurso se observa:

a predominância de uma lógica evolutiva típica de um determinismo tecnológico que coloca a câmera escura como precursora ou fundadora de uma genealogia que conduz diretamente ao nascimento da fotografia, sendo considerada somente como um instrumento neutro e inanimado, como um conjunto de técnicas produzidas que vão ser modificadas e aperfeiçoadas no decorrer dos anos. (MONTEIRO, 2001, p. 34)

E assim, ao expor uma orientação determinista nos discursos sobre o surgimento da fotografia, em que a fotografia parece incorporar uma lógica evolutiva própria e autônoma, alheia à qualquer condicionante social,

Monteiro nos coloca como saída teórica, "incluir a fotografia dentro de um quadro coletivo de uma dada necessidade social, contextualizando - ideológica e socioculturalmente - tanto o fato quanto o evento fotográficos"⁵ (SAMAIN, 1994 *apud* MONTEIRO, 2001).

A autora Annateresa Fabris nos aponta um caminho para compreendermos algumas destas "necessidades sociais" envolvidas com as demandas por produção e reprodução de imagens na primeira metade do século XIX. Ao pensar a fotografia dentro do contexto das "imagens de consumo" da sociedade oitocentista, Fabris expõe que "as raízes do consumo fotográfico já estão presentes naquele (momento) litográfico, que responde a uma série de demandas e exigências geradas pela Revolução Industrial." (FABRIS, 2008, p. 11-12). Assim, com a finalidade de adequar a velocidade de produção e reprodução de imagem aos novos ritmos de produção industrial, que exigia exatidão, rapidez de execução, baixo custo e reprodutibilidade, lançava-se mão da litografia⁶, que visava responder à estas demandas.

Fabris (2008, p. 13) corrobora o texto de Monteiro ao também apontar para o fato de que desde o século XVII, pesquisas relacionam o uso da câmara obscura e a fixação de imagens em superfícies sensíveis, mas sem que se chegasse a um resultado prático, o que acontecerá apenas nas mãos de artistas como Niépce e Daguerre (um pintor de cenários e o outro litógrafo, respectivamente) no século XIX. Para a autora, este avanço técnico acontece pois ambos respondiam e eram pressionados por demandas sociais relacionadas à imagem, que surgem a partir da revolução industrial, e que os processos disponíveis no período já não davam conta de satisfazer.

⁵ SAMAIN, Etienne. A 'caverna obscura': topografias da fotografia. **Imagens**. n. 1. Campinas: Unicamp, 1994.

⁶ Técnica de reprodução plana, inicialmente realizada através de pedras calcárias e que se baseia na repulsão entre água e gordura para realizar impressões. A técnica, originária da Alemanha, se tornou bastante popular nos ateliês tipográficos pelo processo relativamente simples de impressão e pela possibilidade de uso de múltiplas cores. (LE ROY, 2007, p. 13)



Figura 03: Peddler. Autoria desconhecida. ca 1840-60.
Fonte: Library of Congress, 2013.

As pesquisas de Niépce e Daguerre dão origem ao daguerreótipo (Figura 03), anunciado em 1839. Apesar de grandes diferenças em relação à litografia, especialmente no que diz respeito ao fato de o daguerreótipo não ser reproduzível, ainda assim acaba ganhando relevância graças à nitidez e o nível de detalhes que permitia captar em sua superfície, bem como a simplicidade e racionalização de seu processo de produção, bem como o seu preço módico, fazendo com que rapidamente se tornasse acessível à uma série de profissionais que lidavam com imagens. Há ainda uma percepção de que a imagem, mecanicamente gerada, não sofreria interferências subjetivas

ocasionadas pela mão do autor, como acreditava-se acontecer com as gravuras.

Sobre estes daguerreótipos, Walter Benjamin, em um texto originalmente publicado em 1931, nos diz:

eram placas de prata, iodadas e expostas na câmara obscura; elas precisavam ser manipuladas em vários sentidos, até que se pudesse reconhecer, sob uma luz favorável, uma imagem cinza pálida. Eram peças únicas. (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Apesar dos preços módicos em relação aos retratos até então realizado por pintores, o autor ainda nos aponta que essa unicidade do daguerreótipo fazia com que fossem raros, sendo guardados por seus proprietários em pequenos estojos, como se fossem joias.

A partir desta primeira tecnologia, Fabris (2008, p. 13-17) apresenta o desenvolvimento, durante o século XIX, da produção de imagens com base fotográfica: o daguerreótipo, o calótipo, o colódio úmido, as chapas de gelatina-bromuro, a película cortada de celulóide, a película de nitrocelulose e, já em 1895, a película de rolo de George Eastman, que deu origem à câmera portátil. Mas vale ressaltar que este desenvolvimento não respeita uma lógica evolutiva de técnicas e aprimoramentos na representação fotográfica. A autora deixa claro que outras forças e demandas sociais atuavam sobre a seleção das técnicas que se sucederam, não apenas as que diziam respeito à qualidade da imagem ou à agilidade e custo do processo.

Isto fica claro quando a autora observa que, a partir dos anos 1850, como forma de responder à necessidade industrial de massificação da técnica fotográfica, os artistas passam, gradualmente, a substituir o processo daguerreotípico pelo processo calotípico (Figura 04), que gerava um negativo em papel e era mais acessível, ainda que a imagem produzida por esse processo tivesse qualidade inferior à observada nos daguerreótipos. Por sua vez, o daguerreótipo se mantém como uma alternativa à massificação da prática fotográfica, sendo comercialmente direcionado às elites.

Este fenômeno é exemplificado e analisado por Trevor J. Pinch e Wiebe E. Bijker (1984) no artigo *The social construction of facts and artefacts*, onde os autores, considerando aspectos, metodologias e interações da sociologia da ciência e da sociologia da tecnologia, apontam

para a teoria da Contrução Social da Tecnologia (SCOT, na sigla em inglês). Para os autores, o sucesso ou o fracasso de um aparato tecnológico em um determinado contexto social não pode ser explicado simplesmente nos termos de "superioridade técnica" de um modelo mais recente sobre o seu predecessor, como costumava acontecer. Ao considerar a tecnologia como um fenômeno socialmente construído, entram na análise deste tipo de conjuntura fatores políticos, econômicos, culturais e até mesmo morais, bem como disputas, conflitos e diferenças de interpretação acerca da tecnologia vindas de diferentes grupos sociais interessados no artefato em questão.



Figura 04: Newhaven fisherboy. David Octavius Hill. 1845.
Fonte: Library of Congress, 2013.

Desta forma, sem precisar abandonar esta genealogia da tecnologia já estabelecida pelos estudos históricos da fotografia, é possível partir desta dimensão e buscar compreender de que maneira diferentes momentos científico-tecnológicos e diferentes momentos socioculturais estavam imbricados no período do surgimento da fotografia.

1.2 DIMENSÃO TECNOLÓGICA DA HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Ao voltarmos, portanto, à história da fotografia, faz-se necessário uma elipse temporal que nos leve alguns séculos antes do marco histórico de 1839, ano que marca o anúncio oficial da fotografia na França. Apesar de haver sido compreendida, em seu tempo, como um método novo e inovador de produção de imagens estáticas e bidimensionais, a fotografia guardava em si uma série de cânones de representações visuais estabelecidos muito antes de seu surgimento. Assim sendo, é possível afirmar que a fotografia é sucessora de uma tradição representativa secular que surge em meados do século XV.

Ainda que tenha sido anunciada como um produto da Indústria, que se encontrava em franca expansão na primeira metade do século XIX, o que ela faz é sedimentar em um processo automatizado de produção de imagens, conhecimentos técnico-científicos, como a ótica e a geometria, que já instrumentalizavam artistas desde o período do Renascimento.

Em seu livro *História da Arte*, Ernst Gombrich (2001, pp.167-182) aborda o surgimento do período renascentista na arte italiana do início do século XV, em um capítulo intitulado *A Conquista da Realidade*. Neste capítulo, ele descreve como a busca por uma nova estética, que buscava fugir da hegemonia gótica, se desenvolveu a partir da observação sistemática da natureza e da relação entre arte e conhecimento científico.

Neste contexto, o autor atribui ao arquiteto florentino Filippo Brunelleschi o desenvolvimento da perspectiva (GOMBRICH, 2001, p.169), compreendido como um recurso extremamente significativo em seu período, e que foi capaz de moldar grande parte da cultura visual nos séculos subsequentes. A capacidade de, através de um modelo matemático, poder

representar imagens com profundidade, similar às observadas naturalmente, em um plano bidimensional foi, de fato, revolucionário.

Podemos citar, a partir disto, os instrumentos desenvolvidos e utilizados pelo artista e matemático alemão Albrecht Dürer (1471-1528), ou pelo pintor e inventor italiano Leonardo Da Vinci (1452-1519), que para os seus desenhos, pinturas e gravuras, buscavam obter a construção de uma perspectiva geométrica linear (*perspectiva artificialis*) concebida para imitar a perspectiva natural (*perspectiva naturalis*), esta segunda construída fisiologicamente nos olhos do observador, como mostra a Figura 05.



Figura 05: Artista fazendo o desenho de perspectiva de uma mulher reclinada. Albrecht Dürer. 1600.
Fonte: Metropolitan Museum, 2013.

Jaques Aumont (2002, p. 42) nos aponta que esta perspectiva linear "é um cômodo modelo geométrico, que apresenta com precisão suficiente, mas não absoluta, fenômenos ópticos reais", e que seu resultado é orientado por uma convenção representativa arbitrária, construída artificialmente, sendo primeiro aplicada às pinturas e que, posteriormente, será estendida à fotografia, que manterá o mesmo modelo de convenção representativa da perspectiva monocular.

A perspectiva linear deve ser compreendida em sua relação com o espírito renascentista da época de sua criação, uma vez que ao copiar, em algum nível, a forma pela qual a imagem é processada pelo olho do observador, busca fazer da visão humana a principal regra de representação existente, tornando-se assim o sistema de representação hegemônico no mundo ocidental desde seu surgimento.

Ao levar em consideração o contexto social, ideológico e filosófico do período, Aumont (2002, p. 215) nos aponta que o surgimento da *perspectiva artificialis* torna-se possível "pelo aparecimento, no Renascimento, de um 'espaço sistemático', matematicamente ordenado, infinito, homogêneo, isotrópico" e ainda que este modelo de representação busca responder

uma demanda cultural específica do Renascimento, que é sobredeterminada politicamente (a forma republicana de governo aparece na Toscana), cientificamente (desenvolvimento da óptica), tecnologicamente (invenção das janelas vitrificadas, por exemplo), estilisticamente, esteticamente e, é claro, ideologicamente. (AUMONT, 2002, p. 216)

Atualmente, o modelo de representação da perspectiva linear geométrica é o único legitimado cientificamente, justamente pelo fato de conseguir copiar com alguma precisão a perspectiva fisiológica e natural, portanto, completamente válido do ponto de vista científico. Entretanto, esta legitimação cientificista acaba por eclipsar outros modelos de representação da perspectiva, como o da arte oriental e, por estar sob a égide da ciência, que em sua concepção clássica tende a ser entendida como um fazer neutro e desinteressado (BAZZO, 2003), faz com que se perca a dimensão ideológica destas escolhas de modelo de representação e de sua legitimação, por mais natural que a *perspectiva artificialis* possa parecer aos olhos do observador.

Neste sentido, a máquina fotográfica é desenvolvida óptica e tecnologicamente de forma a se adequar a este modelo de representação, a da *perspectiva artificialis* renascentista, apesar de que o uso de objetivas com diferentes distâncias focais sejam capazes de distorcer consideravelmente o que compreendemos por perspectiva natural.

Podemos observar o exemplo dado pelo fotógrafo alemão Bill Brandt, que foi um dos artistas a explorar estas possíveis distorções que o equipamento fotográfico permite. Para produzir suas imagens, como a do exemplo abaixo (Figura 06), "Brandt usou uma câmera antiga para tirar a foto, pois estava interessado na distorção visual oferecida pelo aparelho, por mais que isso significasse uma perda de parte do controle sobre o processo técnico" (HACKING, 2012, p. 363). É possível observar na imagem de Brandt

a distorção da perspectiva e a desproporção entre primeiro e segundo planos, provocado pelo equipamento que o fotógrafo escolheu utilizar.

As escolhas tecnológicas de Brandt com o intuito de desenvolver uma linguagem específica para suas obras nos ajuda a compreender de que forma a tecnologia do aparato fotográfico é utilizada como meio para evidenciar elementos de linguagem na produção artística.



Figura 06: Nu, Campden Hill, Londres. Bill Brandt. 1949
Fonte: Hacking, 2012, p. 362.

Vale citar, também, uma relação mais óbvia que a fotografia guarda com desenvolvimentos técnicos voltados à produção de imagens antes do surgimento da própria fotografia, no caso, as câmeras escuras. As câmeras escuras que serviam aos pintores para captar uma determinada cena que seria então copiada manualmente.

A grande distinção entre essas aproximações entre o fazer artístico e um determinado conhecimento técnico-científico acerca da observação e da

apreensão de imagens diz respeito ao sucesso que o processo fotográfico obteve em conseguir fixar esta imagem. Até então, a imagem obtida pelas câmeras obscuras deveria ser, obrigatoriamente, copiada em um outro suporte pela mão do artista que a observava. Já a fotografia, por sua vez, era capaz de fixar a imagem diretamente em um suporte sensível à luz, sem a interferência da mão humana.

Também em *A filosofia da caixa preta*, Flusser (2011) propõe uma divisão entre as imagens tradicionais e as imagens técnicas, sendo, em linhas gerais, as primeiras dependentes da mediação de um fazer humano e as segundas geradas por um aparato tecnológico.

Do ponto de vista proposto pelo autor, quando a imagem tradicional é transferida para outro suporte através de um agente humano, "a codificação se processa na cabeça do agente humano, e quem se propõe a decifrar tal imagem deve saber o que se passou em tal 'cabeça'" (FLUSSER, 2011, p. 28). Já no caso da imagem técnica, apesar de ser claro que um aparelho e um agente humano se interpõem entre a imagem e seu significado, "tal complexo 'aparelho-operador' parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado" (FLUSSER, 2011, p. 30).

Desta forma, pode-se compreender que um aparato desenvolvido pelo acúmulo de um determinado conhecimento acerca da captura e da fixação de imagens foi capaz de aliar dois tipos de saberes: o saber do fazer artístico, sempre tão conectado ao trabalho "manual" e "artesanal", com um saber técnico-científico. Estas duas formas de conhecimentos aliados possibilitaram, então, a automatização de um processo de representação realista do mundo.

Rouillé (2009) atenta ainda para o fato de a fotografia ter surgido no período da primeira revolução industrial, que congregou, entre outros, o surgimento da estrada de ferro, da navegação à vapor e do telégrafo que, por sua vez, contribuíram para o advento de um novo real, vasto, complexo e em constante progressão. Segundo o autor, a fotografia parecia desempenhar a função de produzir visibilidades adaptadas a esses novos tempos:

Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo

entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos; é por ajudar a redefinir, em uma direção moderna, as condições do ver: seus modos e seus desafios, suas razões, seus modelos, e seu plano - a imanência. (ROUILLÉ, 2009, p 39)

Para o autor, mais do que apenas mostrar ou representar as coisas, estas novas visibilidades tinham por objetivo maior extrair novas evidências destas mesmas coisas, de buscar um esclarecimento através de uma nova maneira de ver.

1.3 FOTOGRAFIA E HISTÓRIA DA ARTE

Ao abordarmos os conceitos de tecnologia e determinismo tecnológico no início deste capítulo⁷, uma compreensão mais ampla do contexto do surgimento da fotografia depende de considerarmos outras dimensões, especialmente as socioculturais que, de alguma forma, encontravam-se envolvidas com a fotografia. E por considerarmos a fotografia como um meio de representação visual do mundo, utilizaremos como ferramenta a história da arte, com foco no que se estava produzindo no período em que a fotografia surge, como forma de entender as demandas sociais de ordem estética às quais a imagem fotográfica estava submetida.

É também importante que desmistifiquemos uma série de discursos que já se tornaram lugar comum acerca do surgimento da fotografia e a sua relação com a pintura. É amplamente difundida a ideia de que a fotografia liberou a pintura da necessidade de representar a realidade, uma vez que a nova tecnologia que acabara de surgir era muito mais eficiente neste afazer. Este tipo de discurso alinha-se com o conceito de determinismo tecnológico, como exposto por Smith e Marx (1994)⁸, em que um aparato tecnológico parece se tornar um agente autônomo capaz de impor mudanças de âmbito social no modo de fazer arte, neste caso.

Assim, ao colocarmos o aparato fotográfico como sujeito ativo da mudança, deixamos de lado uma série de outros aspectos que também

⁷ Estes conceitos podem ser vistos no item 1.1, páginas 25 a 33 desta dissertação.

⁸ As concepções de Leo Marx e Merritt Roe Smith acerca do determinismo tecnológico podem ser vistas na página 28 deste trabalho.

participam do surgimento da fotografia e da liberdade que a pintura passa a experimentar no período, tais como aspectos socioeconômicos, políticos, culturais e ideológicos.

Ao abordar a questão da representação da realidade na primeira metade do século XIX, o historiador da arte Hans Hofstatter (1984) discorre sobre este lugar comum que envolve o surgimento da fotografia e a liberação da pintura, apontando que "esta ideia é muito superficial e, aliás, só se aplica ao ramo da arte figurativa que tem caráter mais comercial: a pintura tradicional de retratos e paisagens" (HOFSTATTER, 1984, p. 21).

O também historiador da arte Giulio Carlo Argan (2006, p. 78) nos coloca o problema de maneira similar, apontando que a difusão da fotografia fez com que muitos serviços sociais que eram executados por pintores de ofício, como retratos, vistas da cidade ou do campo, reportagens e ilustrações, passassem então ao domínio dos fotógrafos.

Ainda de acordo com Argan (2006, p. 81), muitos artistas da época, cujas produções pictóricas eram voltadas às artes plásticas, compreendiam a fotografia como uma manifestação artística independente e, além disso, lançavam mão de farto material fotográfico a fim de produzir suas pinturas. Entre eles, estavam artistas ligados aos movimentos Realista e Impressionista, como os franceses Gustave Courbet e Henry de Toulouse-Lautrec.

Entretanto, apesar do reconhecimento, a fotografia ainda era tida, de maneira geral, como uma arte utilitária, ou seja, como uma ferramenta à disposição dos pintores para a produção de sua arte. Annateresa Fabris aponta que é o pintor francês Edgar Degas (1834-1917) quem parece compreender a fotografia para além de sua função utilitária:

Talvez seja efetivamente em Degas que deva ser localizada uma compreensão mais exata das verdadeiras relações entre fotografia e artes plásticas. Ao trabalhar criativamente com a fotografia, Degas lança as bases de uma nova visão artística, por valorizar frequentemente os defeitos da imagem técnica - distorções, disposição casual, etc. Ao transformar tais defeitos em elementos constitutivos de um novo léxico, Degas mostra que captou a originalidade da imagem fotográfica, longe do homólogo da natureza e da mimese perfeita porque capaz de dar vida à visões inusitadas. (FABRIS, 2005)

Degas incorpora em sua linguagem pictórica elementos visuais inexistentes ou, ao menos incomuns de figurarem em pinturas antes do surgimento da fotografia, sendo estes elementos próprios desta tecnologia. Ao fazê-lo, o pintor reconhece as especificidades da linguagem fotográfica e promove uma integração entre pintura e fotografia, quando passa a compor seus trabalhos não apenas a partir de referências pictóricas clássicas, mas também através das referências visuais trazidas pela fotografia, como o registro de movimento borrado ou composições realizadas a partir de ângulos não usuais, em que personagens aparecem recortados ou cobertos por figuras incompletas situadas no primeiro plano, como podemos observar na pintura *The rehearsal of the ballet onstage*, realizado por Degas em 1874 (Figura 07).



Figura 07: The Rehearsal of the Ballet Onstage. Edgar Degas, 1874.
Fonte: Metropolitan Museum, 2013.

Devemos destacar, entretanto, que este ponto de vista estava longe de ser uma unanimidade entre os círculos artísticos do século XIX, e que a

fotografia sofreu uma grande resistência por parte de críticos e artistas enquanto ferramenta expressiva.

Phillippe Dubois (1993, p. 27-29) nos apresenta a desconfiança com que a fotografia foi recebida por figuras como o crítico e poeta Charles Baudelaire ou o historiador Hippolyte Taine, que pregavam uma divisão clara "entre a fotografia como *simples instrumento de uma memória documental do real* e a arte como *pura criação imaginária*" (DUBOIS, 1993, p. 29-30, grifo do autor), definindo assim, áreas de produção que eram permitidas e confortáveis à prática fotográfica, e outras que deveriam ser evitadas pelos incautos fotógrafos do período.

Ao analisar o emblemático texto "O público moderno e a fotografia", publicado em 1859, em que Baudelaire critica irônica e virulentamente a fotografia do período e o gosto do público por estas imagens, Ronaldo Entler (2007, p. 7) nos fornece outras evidências da recepção à fotografia nos circuitos artísticos, como o fato da mais importante exposição francesa e europeia do período, o Salão, ter aberto as portas para a fotografia apenas em 1859 e, ainda que no mesmo pavilhão, a entrada para a área onde estavam expostas as fotografias era separada da entrada da área que abrigava as pinturas e esculturas, ressaltando a diferença de entendimento vigente no período entre fotografia e o que se entendia por belas artes.

Quando do anúncio da fotografia, em 1839, o que se tinha por hegemônico na produção artística eram as pinturas românticas, com especial destaque para o trabalho do pintor francês Eugène Delacroix (1798-1863). Ao escrever sobre a obra de Delacroix em ocasião do Salão de Paris, em 1845, Charles Baudelaire nos diz o seguinte: "O Senhor Delacroix é seguramente o pintor mais original dos tempos antigos e dos tempos modernos" (BAUDELAIRE, 1999 *apud* ENTLER, 2007, p. 8)⁹, e por ocasião do mesmo evento no ano seguinte, diz que "Delacroix parte do princípio de que um quadro deve, antes de tudo, reproduzir o pensamento íntimo do artista, que domina o seu modelo, como o criador à criatura" (BAUDELAIRE, 1999 *apud* ENTLER, 2007, p. 8).

⁹ BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités Estétiques**: l'art romantique. Paris: Garnier, 1999.

Dessa forma, ao comentar o trabalho do pintor francês, Baudelaire coloca o estatuto da arte que era produzida naquele momento nos termos da interiorização e da transcendência de uma realidade observável ou imaginável por parte do artista, demarcando novamente a impossibilidade de produção artística através da fotografia por conta de sua pretensa e apregoada objetividade.

Delacroix se colocava em oposição à arte hegemônica de seu período: o Romantismo acadêmico e grandiloquente de mestres conservadores como Ingres, que fora discípulo de pintores Neoclássicos e que mantivera em sua obra os ensinamentos de seus professores: a perfeição do desenho como fundamento para a pintura, a dignidade de temas heróicos ou oriundos da antiguidade greco-romana, a precisão na representação de formas naturais e a clareza na composição (GOMBRICH, 2001, p. 504). Já para Delacroix “em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho e a imaginação mais do que o saber” (GOMBRICH, 2001, p. 504-506).



Figura 08: Placa XXIX do álbum de Delacroix.
Eugène Durieu. 1854.
Fonte: Hacking, 2012, p. 84.

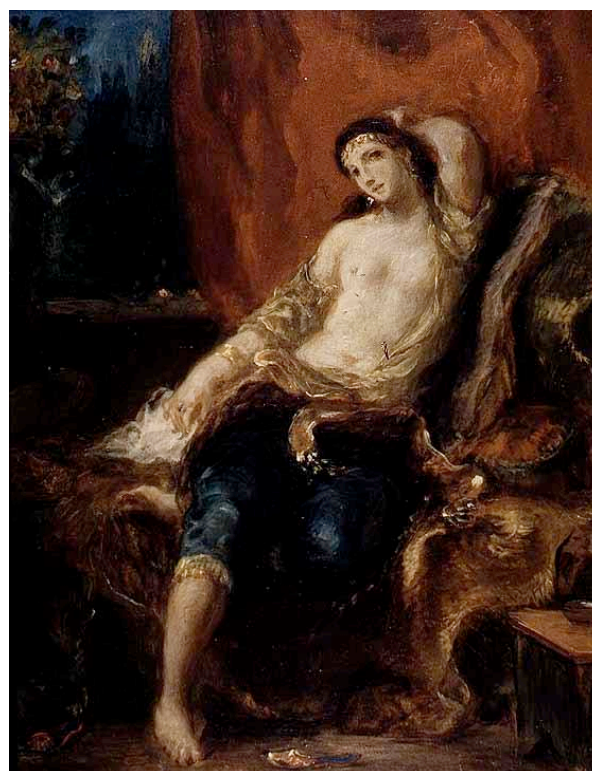


Figura 09: Odalisque.
Eugène Delacroix. 1857.
Fonte: Eugène Delacroix, 2013.

Entretanto, diferentemente de Degas, a postura de Delacroix perante a fotografia se alinhava com a de muitos artistas que viam o novo modelo de representação de maneira positiva, porém utilitária à arte. Um exemplo notável deste ponto de vista da fotografia utilitária pode ser observado na obra *Odalisque* (Figura 09), que o pintor francês realiza em 1857. Como aponta a curadora Ashley Givens (2012, p. 85) a imagem Placa XXIX do álbum de Delacroix (Figura 08) é resultado de uma parceria entre o pintor e o fotógrafo Eugène Durieu que, no verão de 1854, desenvolveram um álbum fotográfico que compilava uma série de 32 estudos de nus. Ainda de acordo com Givens, Delacroix relata em um diário que utilizou estes estudos para desenvolver alguns esboço e, acredita-se então, que a pintura *Odalisque* seja resultado direto desta relação entre os estudos fotográficos e os esboços elaborados pelo pintor.

De qualquer forma, percebemos como Delacroix, considerado o mais notável de uma série de artistas que se colocaram contra a perfeição acadêmica vigente na primeira metade do século XIX, vai cooperar na estruturação de um novo ponto de vista sobre a produção artística, mas permanecerá mais conectado ao romantismo, especialmente no que diz respeito aos seus temas e ao tratamento pictórico dispensado às suas obras. Este novo ponto de vista sobre a produção pictórica, inaugurado por Delacroix, será posteriormente consolidado por pintores ligados ao movimento Realista alguns anos depois, já na década de 1850.

De fato, a questão da “realidade” continuou norteando muitos esforços artísticos durante o século XIX. Após o surgimento da fotografia, esta discussão acerca da dualidade entre a representação realista por parte da imagem fotográfica e por parte da pintura parecia inevitável e, apesar desta vocação inicial da fotografia em “representar a realidade de maneira fiel”, Hofstatter aponta:

o Realismo consegue melhor a representação “correta” da Natureza: cria uma nova relação dos meios artísticos com a realidade, sobretudo com a cor, que é efetivamente reconhecida como matéria e trabalhada como tal, e também com o processo de representação que deixa de estar absolutamente subordinado ao motivo, pois adquire uma autonomia própria perante este e, conseqüentemente, um sentido específico da realidade (HOFSTATTER, 1984, p. 21).

O movimento Realista surge como um contraponto ao Neoclassicismo e ao Romantismo, movimentos hegemônicos na arte do século XVIII e início do século XIX. A principal ruptura apresentada pelos realistas dizia respeito à temática de suas obras. Ao reunir-se com um grupo de artistas para pintar a paisagem interiorana de acordo com o programa de Constable, Jean-François Millet (1814-1875) passa a incluir em suas obras as figuras de camponeses e trabalhadores rurais como na obra *Respigadeiras* (Figura 10), de 1857, algo que até então era uma temática exclusiva das pinturas de gênero (GOMBRICH, 2001, p. 508).



Figura 10: Respigadeiras. Jean-François Millet. 1857.
Fonte: Musée Orsay, 2013.

É na exposição *Le Réalisme, G. Courbet*, realizada em 1855 que o movimento recebe um nome e é quando Gustave Courbet (Figura 11) passa a demarcar uma revolução na arte do período. De acordo com Gombrich (2001, p. 511) Courbet queria ser única e exclusivamente discípulo da natureza,

realizando uma pintura despreocupada com beleza, mas atrelada à verdade. O choque e o ultraje inicial causado pelas pinturas de Courbet eram intencionais:

Pretendia que seus quadros fossem um protesto contra as convenções aceitas de seu tempo, "chocassem a burguesia" para obrigá-la a sair de sua complacência, e proclamassem o valor da intransigente sinceridade artística contra a manipulação hábil de clichês tradicionais (GOMBRICH, 2001, p. 511)

Vale ressaltar aqui que o movimento Realista nada tem a ver como o termo "realismo" como empregado até o momento para falar sobre a imagem fotográfica. O movimento ganhou este nome, pois os artistas envolvidos retratavam cenas comuns e banais, de trabalhadores braçais do campo de das cidades, em uma temática até então rechaçada pelas vertentes acadêmicas da pintura. Neste sentido, o termo "realismo" que batiza o movimento de pintores tem uma relação mais temática do que necessariamente estética ou visual com as condições socioculturais de sua época.



Figura 11: La rencontre ou Bonjour M. Courbet. Gustave Courbet, 1845.
Fonte: Musée Fabre Montpellier, 2013.

Jaques Aumont complexifica essa noção da representação visual da realidade ou utilizar o termo "analogia". Para o autor, a representação da realidade por analogia (ideal que, para o autor, pode ser compreendido pela imagem fotográfica) é diferente da representação realista de alguma situação. Desta forma, Aumont propõe o seguinte entendimento para os termos analogia e realismo:

A imagem realista não é forçosamente a que produz uma ilusão de realidade (...). Nem é mesmo forçosamente a imagem mais analógica possível, e sua melhor definição é a de *imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação*. Ou seja, se a analogia diz respeito ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo diz respeito à informação veiculada pela imagem, logo à compreensão, à inteligência. (AUMONT, 2002, p. 207, grifo do autor)

Assim sendo, o movimento pictórico Realista não intentava representar a realidade de maneira analógica, como parecia ser um papel desempenhado pela fotografia no imaginário geral, mas sim se apresentar como um modelo de representação conectado à compreensão e à inteligência, a partir da imagem produzida.

Com os panoramas apresentados até este momento, foi nossa intenção fazer com que as origens da fotografia fossem colocadas em uma perspectiva mais abrangente em que, além da conhecida genealogia tecnológica que remete as origens da fotografia às concepções renascentistas de reprodução da realidade, mas também incluí-la em um contexto sociocultural, em que esta nova imagem passará a desempenhar um papel preponderante e inovador, mas não desconectado de demandas estéticas e sociais de seu período, tendo em vista que uma das funções mais usuais da fotografia, o registro do cotidiano, também é algo que povoa o imaginário de pintores desde o século XV.

Desta forma, o próximo capítulo se concentrará em um momento em que a fotografia passa a por uma série de discussões teóricas que buscam compreender seu papel dentro da sociedade a partir de diversas frentes. O papel dos usos sociais aos quais a fotografia foi orientada durante sua história também será observado como parte fundamental para o processo de construção da linguagem fotográfica.

CAPÍTULO II

MODOS DE COMPREENSÃO E OS USOS SOCIAIS DA FOTOGRAFIA

O surgimento da fotografia fez vir à tona uma série de concepções acerca de sua natureza enquanto imagem. Teóricos vieram em defesa daquela novidade por conta de sua singular capacidade de "capturar a realidade", enquanto outros tinham na fotografia uma invenção com um fim específico, voltado a atender a demanda de determinados usos sociais.

Já no século XX, autores passaram a observar a fotografia a partir de outro prisma, em que ela não figura apenas como uma representação analógica de uma realidade visível, mas sim como uma imagem codificada e capaz de gerar sentidos a partir de suas características tecnológicas e de seus usos sociais, complexificando, desta forma, o modo geral pelo qual se costumava a compreender a imagem fotográfica. Posteriormente, desenvolve-se um novo modo de compreensão da imagem fotográfica que, ainda que informado acerca dos processos de codificação desta imagem, retorna a discussão em torno da relação entre a fotografia e seu referente.

Este capítulo tem o intuito de aprofundar o entendimento destas relações entre a fotografia e as teorias que surgem em torno da imagem fotográfica como forma de complexificar a relação entre a fotografia e suas formas de entendimento mais generalizantes, baseadas na relação que esta imagem estabelece com a realidade.

Para isso, o capítulo será dividido em duas partes:

- o item 2.1 com o título de "Posições ontológicas da imagem fotográfica", apresentação um panorama histórico dessas relações que a imagem fotográfica estabelece com seu referente, desde a fotografia como "espelho do real", da fotografia como "transformação do real", até a "fotografia como traço do real" e, finalmente, novas posturas que vêem a fotografia como um signo flutuante ou intertextual.
- já o item 2.2, ou "Os usos sociais da fotografia" tem o intuito de incluir os usos sociais aos quais a fotografia foi orientada durante sua história como parte preponderante na construção de sua linguagem.

2.1 POSIÇÕES ONTOLÓGICAS DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Ainda no início de seu livro *O ato fotográfico*, Phillippe Dubois (1993, p. 25) expõe que "toda a reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve-se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio" ou, como o próprio autor coloca, "a questão do realismo", tão premente nas discussões acerca da imagem fotográfica.

O método mais usual para se discutir a questão do realismo na imagem fotográfica é ancorada pela semiótica, especialmente sua linhagem americana, desenvolvida por Charles Sanders Peirce. Não é objetivo deste capítulo nos aprofundarmos na complexa e multifacetada arquitetura filosófica elaborada por Peirce, que se propõe a uma infinidade de aplicações, mas sim apresentar uma pequena parte de sua teoria, que guarda estreita relação com a leitura e compreensão das imagens fotográficas.

2.1.1 A semiótica de Peirce

De maneira geral, a semiótica pode ser entendida como o estudo dos "signos" ou, de maneira mais elaborada, recorremos a Victor Burgin (2006, p. 390-391) que apresenta a semiótica como "o estudo dos signos, que tem como objetivo a identificação de regularidades sistemáticas a partir das quais os significados são construídos".

O signo, por sua vez, "é aquilo que, sob determinado aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém" (PEIRCE, 2005, p. 46), ou seja, o signo é algo que representa um objeto ou algo para um observador, ficando no lugar e buscando mediar este objeto ou algo para este indivíduo que o observa. Podemos compreender, então, a fotografia como um signo, uma imagem em um pedaço de papel ou em uma tela que se põe a mediar, gerando um processo de significação, a relação entre o intérprete daquela imagem e o objeto, situação ou pessoa retratada naquele pedaço de papel. Assim, constitui-se a primeira relação triádica que Peirce elabora em sua teoria semiótica: a relação signo-objeto-interpretante, sendo

o interpretante, um signo gerado pelo referente na mente do observador ou intérprete, ou seja, um signo do signo ou efeito do signo primeiro.

A partir disso, Peirce elabora um novo grupo de relações triádicas possíveis de serem engendradas a partir deste primeiro:

Os signos são divisíveis conforme três tricotomias: a primeira, conforme o signo em si mesmo for uma mera qualidade, um existente concreto ou uma lei geral; a segunda, conforme a relação do signo para com seu objeto consistir no fato de o signo ter algum caráter em si mesmo, ou manter alguma relação existencial com esse objeto ou em sua relação com um interpretante; a terceira, conforme seu Interpretante representá-lo como um signo de possibilidade ou como um signo de fato ou como um signo de razão. (PEIRCE, 2005, p. 51)

Grosso modo, cada uma das tricotomias apresentadas por Peirce busca analisar um determinado conjunto de relações que se estabelece entre signo, objeto e interpretante. O signo consigo mesmo, o signo com o objeto que o deu origem e, finalmente, o signo com o interpretante.

Interessa-nos neste momento, para pensarmos a fotografia como um signo, a relação que este signo estabelece com o objeto que o gerou, ou seja, com seu referente. Nesse sentido, de acordo com a classificação elaborada por Peirce (2005, p. 52), esta relação faz parte de sua segunda tricotomia, podendo o signo ser classificado como *Ícone*, *Índice* ou *Símbolo*. Esta classificação é explicada por Peirce pelos seguintes termos:

O *ícone* não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O *índice* está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O *símbolo* está conectado a seu objeto por força da idéia da mente-que-usa-o-símbolo, sem a qual essa conexão não existiria. (PEIRCE, 2005, p. 73, grifo nosso)

Com o intuito de contextualizar o leitor, José Luis Caivano (2008) faz uma breve e sintética apresentação dos conceitos da semiótica apresentados por Peirce que falam sobre os signos icônicos, indiciais e simbólicos, que serão úteis para compreender as relações que o signo fotográfico estabelece com seu referente:

Um ícone é um signo que se relaciona com o objeto representado a partir de uma certa similaridade ou característica em comum, que pode ser uma similaridade de forma, de cor, etc. Um índice é um signo que possui uma relação física com o objeto representado, isto é, a co-presença física do índice e do objeto representado se faz necessária, e a conexão entre ambos é imediata. O símbolo é um signo que possui uma relação arbitrária com o objeto representado; ele opera por meio de decodificação, ou seja, o conhecimento do código é necessário para que se torne possível compreender o significado do símbolo, e a decodificação implica em um determinado período de processamento cognitivo." (CAIVANO, 2008, p. 189)¹⁰

Jaques Aumont expõe, através dos termos da semiótica peirciana, a relação física existente entre a imagem fotográfica e o objeto fotografado. Aumont (2002, p. 307) ainda nos diz que "a fotografia reproduz as aparências visíveis ao registrar o traço de uma impressão luminosa" e que "ao fixar um estado fugidio desta imagem (...) dava acesso a um modo inédito de ver a realidade", ou seja, ao excluir a dimensão temporal e fixar a cena de modo estático, a fotografia apresenta ao espectador elementos que escapam aos limites da visão. Vários teóricos da imagem, antes e depois de Aumont, se alinham e corroboram este pensamento da fotografia enquanto índice peirciano, dentre os quais podemos citar Phillippe Dubois, Winfred Noth, Lucia Santaella e Rosalind Krauss, tendo a fotografia como um traço do real.

2.1.2 A ontologia em Dubois

Entretanto, antes da compreensão teórica da fotografia enquanto índice peirciano – ou traço do real, os modos de entendimento da percepção da imagem fotográfica passaram por outros momentos históricos que posicionavam ontologicamente a fotografia de maneiras bastante distintas. Seguindo a perspectiva proposta por Dubois (1993), durante o século XIX, juntamente com o surgimento da técnica fotográfica, prevaleceu um

¹⁰ Tradução livre da versão em inglês: "An icon is a sign that is related to the represented object on the basis of a certain similarity or some common feature, which may be a similarity of shape, color, etc. An index is a sign that has a physical relationship with the represented object; i.e., a physical copresence of index and the represented object is required, and the connection between both is immediate. A symbol is a sign that has an arbitrary relationship with the represented object; it works by means of a codification; i.e., the knowledge of the code is required to be able to grasp the meaning of a symbol, and the decodification implies a certain timescale of cognitive processing."

entendimento acerca da fotografia como “espelho do real”, capaz de mimetizar a realidade em sua superfície, onde o espectador seria capaz de ver e perceber a imagem fotográfica como um *analogon* do real, especialmente amparado pelo aparecimento da gênese mecânica da imagem nesta nova técnica que acabara de surgir, ou seja, um modelo de captação de imagens realizado pelo intermédio de uma máquina, onde “a isenção humana do processo de reprodução do real era necessária para uma duplicação do mundo visível ilusoriamente perfeita” (SILVEIRA, 2003, p. 160).

Em um segundo momento, surge o discurso desconstrucionista como uma forma de reação ao entendimento vigente da fotografia como mimese do real. Este discurso busca, de fato, desconstruir todas as bases do ilusionismo fotográfico, da forma como este era pregado pelos teóricos do século XIX. Através desta desconstrução, teóricos como Pierre Bourdieu, Christian Metz, Rudolph Arnheim e Jean-Louis Baudry buscam demonstrar que a imagem que está impressa no papel fotográfico é tão codificada culturalmente quanto uma pintura ou um desenho, sendo, portanto, uma forma de interpretação de uma determinada realidade.

Ao considerar que a fotografia é um código, assim como outras formas de expressão ou comunicação, surge com força a discussão sobre a interferência do autor na produção da imagem, anteriormente entendido como responsável por apenas algumas poucas escolhas e recortes, além de por em perspectiva o próprio processo material de produção desta imagem e de que forma este processo afeta de maneira significativa a imagem produzida.

Finalmente, chegamos à terceira concepção acerca dos modos de percepção da imagem fotográfica, que é o do discurso do índice, abordado anteriormente. De maneira geral, o discurso do índice traz novamente à tona o poder do referente nas discussões acerca da imagem fotográfica, porém sem a ingenuidade do discurso da mimese e levando em consideração toda a codificação pela qual a fotografia está submetida.

Vale ressaltar que nos dias de hoje, os discursos desconstrucionistas e do índice, ainda se sobrepõem em vários momentos, suscitando muitos debates entre os teóricos da imagem e da fotografia.

Entretanto, o que é interessante para nossa discussão é que a consequência prática de todos estes discursos em torno dos modos como a fotografia é percebida, está exatamente nas diferentes formas de uso que fotografia passa a ter enquanto representação realista. Se fosse percebida única e exclusivamente como uma imagem completamente codificada, seria difícil auferir à imagem fotográfica algum poder testemunhal. Porém, não é isto o que acontece, uma vez que a conexão entre a imagem fotográfica e seu referente ganha força dentro destas discussões, sendo relativizada pelos códigos que a constituem. Desta forma,

além de considerar a inserção do sujeito, a tradução para o preto-e-branco ou para as cores de determinado filme, o foco, a interferência do fotógrafo, o enquadramento, a abertura do diafragma, etc., a percepção indicial também leva em consideração que podemos 'tocar' a imagem fotográfica, isto é, podemos senti-la pelo tato, ou apalpá-la. Isto significa que, além de possuir uma materialidade nela mesma, e mesmo sabendo de antemão que a fotografia 'engole' o tempo e a tridimensionalidade do espaço percebido pelos nossos olhos, ela ainda provoca a sensação de forte ligação com o seu referente, levando-nos a acreditar que os objetos 'capturados' por ela existiram efetivamente em algum momento do mundo físico visível. (SILVEIRA, 2003, p. 185)

Para além da proposta elaborada por Dubois e de sua defesa da teoria do índice juntamente com uma série de teóricos da fotografia e da imagem, outros modos de compreender a fotografia em sua dimensão teórica vêm sendo elaborados e, muitos deles, no sentido de relativizar esta concepção, considerada demasiadamente estática, ou até mesmo essencialista.

2.1.3 Novas propostas teóricas

Uma destas novas abordagens das concepções ontológicas acerca da imagem fotográfica é proposta por José Luis Caivano (2008), ao colocar que a fotografia é um tipo complexo de mensagem visual e, acordando com Jean-Marie Schaeffer¹¹, "não pode ser incluída ou classificada em um tipo específico de signo" (SCHAEFFER, 1987 *apud* CAIVANO, 2008, p. 191).

¹¹ SCHAEFFER, Jean-Marie. **L'Image Précaire: du dispositif photographique**. Paris: Editions du Seuil, 1987.

Em seu estudo, Caivano propõe que é possível classificar nosso mundo visível em cinco grupos de categorias visuais que permitem a percepção dos elementos que nos cercam:

- 1) *Cor*, que é a percepção de diferentes composições espectrais e diferentes intensidades de radiação visível;
- 2) *Cesia*, que descreve a sensação originada por diferentes modos de distribuição de luz no espaço, produzindo a percepção de transparência, translucência, opacidade, espelhamento, aspecto fosco, etc;
- 3) *Forma*, que é a construção de diferentes configurações espaciais a partir da detecção de bordas entre áreas que diferem em cor ou cesia;
- 4) *Textura*, que é a construção de padrões constituídos por elementos relativamente pequenos (também detectado por diferença na cor ou cesia) que são visualmente agrupados de acordo com certas características;
- 5) *Movimento*, que implica na percepção de deslocamento de áreas ou elementos visuais, seja em relação a eles mesmos ou de todos eles em relação ao observador. (CAIVANO, 2008, p. 189, grifo do autor)¹²

E a partir desta categorização, o autor nos diz que a fotografia reproduz ou representa cada um destes elementos perceptivos de maneira diferente, e que "considerar a fotografia como um ícone, um índice, ou até mesmo um símbolo, depende amplamente da categoria visual que se leva em conta a cada momento" (CAIVANO, 2008, p. 189), ou seja, elementos distintos dentro de uma mesma imagem fotográfica podem assumir diferentes posições ontológicas quando analisados distintamente, levando em consideração a forma pela qual a esta imagem representa cada uma das cinco categorias visuais.

O autor relativiza, portanto, a necessidade de enquadramento da fotografia em uma concepção unificadora desta imagem, colocando-a no sentido de um signo flutuante, que significa diferentes características do

¹² Tradução nossa a partir da versão em inglês:

"1) *Color*, that is, the perception of the different spectral compositions and intensities of visible radiation;

2) *Cesia*, a new category that describes the sensations originated by different distributions of light in space, producing the perception of transparency, translucency, opacity, mirrorlike appearance, matt quality, etc.;

3) *Shape*, that is, the construction of different spatial configurations starting from the detection of borders between areas differing in color or cesia;

4) *Texture*, that is, the construction of patterns made of relatively small elements (also detected by differences in color or cesia) that are visually grouped according to certain features;

5) *Movement*, which implies the perception of displacement of areas or visual elements, either between themselves or all of them with respect to the observer."

mundo visual de diferentes maneiras em sua representação. Em outras palavras, de acordo com Caivano, todos os signos atuam de maneira integrada no momento de leitura de uma imagem fotográfica, sem que a relação de semelhança que elementos da fotografia possam guardar com seu referente exclua a codificação que outros elementos da mesma imagem guardam em si.

André Rouillé (2009) elabora uma crítica mais direta ao modelo de compreensão proposto por Dubois, especialmente àquele do índice, ou da fotografia como traço do real. Para Rouillé, pensar a fotografia estritamente dentro de categorias estanques de percepção e construção de significado é algo majoritariamente reducionista, que exclui da fotografia suas possíveis singularidades em prol de um pensamento essencialista que considera, acima de tudo, o funcionamento elementar do dispositivo fotográfico. Para o autor:

A teoria do índice está ausente da fotografia em seu devir e em suas infinitas variações, não só por encerrá-las nas categorias da semiótica, mesmo peirciana, mas também por ser demasiadamente essencialista, a fim de evitar os principais obstáculos metodológicos da linguística. (...) O projeto desta teoria do índice consiste, assim, em descrever o funcionamento da fotografia como uma máquina ímpar e a extrair dela os princípios essenciais. Assim procedendo, rebaixa a pluralidade de suas ações a um esquema funcional e material abstrato. (ROUILLÉ, 2009, p. 195)

Sobre este contraponto que André Rouillé estabelece em relação à linearização histórica e à postura teórica de Phillippe Dubois perante a imagem fotográfica, Annateresa Fabris faz o seguinte comentário:

A análise de Dubois pode ser contrastada pela leitura de André Rouillé, para quem o confronto entre ícone e índice faz parte de um conjunto de oposições binárias: artista *versus* operador; artes liberais *versus* artes mecânicas; originalidade e unicidade *versus* similaridade e multiplicidade. A principal crítica do autor ao modelo do índice reside no fato de que ele reduz a fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, freqüentemente associado a um simples automatismo. Mesmo quando documental, a fotografia não representa automaticamente o real; ao contrário, “totalmente construída, ela fabrica e faz advir mundos”. A partir dessa idéia, Rouillé considera necessário investigar como a imagem produz um real. O que implica a análise da autonomia relativa das imagens e de suas formas em relação ao referente, bem como a reavaliação do elo entre escrita e registro. (FABRIS, 2007, p. 03)

No mesmo sentido de Rouillé, Burgin (2006) é outro autor que parte dos preceitos apresentados pela semiótica e busca romper esta ideia de signos estanques e estático quando pensamos a fotografia, em favor de uma pluralidade de códigos e de uma interação entre códigos distintos no processo de significação da fotografia:

O trabalho da semiótica mostrou que não há uma “linguagem da fotografia”, nem um sistema único de significação (como algo oposto ao aparato técnico) do qual dependem todas as fotografias (...); há antes um complexo heterogêneo de códigos a partir do qual a fotografia pode se posicionar. Cada fotografia adquire significado em virtude da pluralidade desses códigos, sendo que o número e o tipo dos mesmos varia de uma imagem para outra.” (BURGIN, 2006, p. 391)

Burgin defende, portanto, que o que se convencionou a chamar “linguagem fotográfica” é, na verdade, um processo de interação que ocorre entre uma série de códigos heterogêneos, verbais ou visuais, que variam de imagem para imagem e dialogam para a construção de um significado na fotografia.

Veremos adiante que não é apenas o modo automático pelo qual a fotografia é realizada, ou o poder de representação realista de sua imagem que contribuem para a construção de sua linguagem, mas também os usos que se fazem da fotografia ajudam a reforçar determinadas características dessa linguagem para seus usuários.

2.2 OS USOS SOCIAIS DA FOTOGRAFIA

A capilaridade da imagem fotográfica na sociedade contemporânea e sua prevalência em quase todas as áreas da comunicação é bastante abordada nos círculos teóricos. Burgin (2006) traduz bem este sentimento ao afirmar que:

É quase tão incomum passar um dia sem ver uma fotografia quanto sem ver algo escrito. Em quase todo o contexto institucional – imprensa, fotos de família, outdoors etc. – fotografias permeiam os ambientes, facilitando a formação/reflexão/inflexão daquilo que “tomamos por certo”. A finalidade diária da fotografia é suficientemente clara: vender, informar, registrar, encontrar. (BURGIN, 2006, p. 389)

Considerando esta prevalência da fotografia na sociedade e o conjunto de funções que ela executa, podemos pensar a questão dos usos sociais da fotografia a partir da premissa apresentada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *Un art moyen* (Uma arte média, em tradução livre), lançado originalmente em 1965. Nesta obra, o autor nos propõe:

a fotografia é um sistema convencional que expressa o espaço de acordo com as leis da perspectiva (seria necessário dizer: de uma perspectiva) e os volumes e as cores por intermédio de *degradés* do preto e do branco. Se a fotografia é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível, é porque lhe foram designados (desde a origem) *usos sociais* considerados 'realistas' e 'objetivos'." (BOURDIEU, 2003, p. 135-136, grifo do autor)¹³

Bourdieu analisa a imagem fotográfica a partir de um ponto de vista que tem a intenção de desconstruir a relação estabelecida entre fotografia e realidade, especialmente pelo viés ideológico, propondo que os usos aos quais a fotografia foi submetida desde sua origem é parte preponderante do código, da linguagem fotográfica.

Desta forma, os usos aos quais a fotografia tinha mais afinidade por conta de suas especificidade imagéticas e técnicas, tais como a "gênese automática" e a verossimilhança observada em suas imagens, orientaram os usos sociais da fotografia para determinadas áreas que demandavam um sistema de representação realista e objetivo e que eram preexistentes à fotografia. Por sua vez, o uso da fotografia nestas áreas passou a reforçar com mais intensidade esta dimensão objetiva e realista da imagem fotográfica, em um processo mútuo de reforço que acabou por evidenciar uma característica isolada daquela imagem e, desta forma, definindo a vocação principal da fotografia por muitos e muitos anos.

Para ilustrar a afirmação de Bourdieu, podemos tomar um exemplo recente trabalhado por Annateresa Fabris (2007) ao discutir algumas diferenças na percepção social acerca de imagens fotográficas de cunho

¹³ Tradução nossa a partir da versão em espanhol: "*la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva (habría que decir: de una perspectiva) y los volúmens y los colores mediante gradaciones que van del negro al blanco. Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados 'realistas' y 'objetivos'.*"

jornalístico ou documental, a partir de fotografias que são “construídas” em contraponto às fotografias que são tomadas “no calor do momento”.

Para as imagens construídas, onde Fabris agrupa fotógrafos como o brasileiro Sebastião Salgado (Figura 12) e o americano James Nachtwey (Figura 13), a autora relata o “método lento” onde os fotógrafos passam um período com os fotografados e tem a oportunidade de aprofundar temas e questões do grupo. Para a autora:

Sem ser pressionado pela instantaneidade da reportagem televisiva, esse tipo de fotógrafo persegue um objetivo preciso: divulgar seu testemunho para mudar o mundo, para evitar que coisas semelhantes aconteçam no futuro. (FABRIS, 2007, p. 7).

Para atingir o objetivo, os fotógrafos estetizam situações de horror e calamidade com o intuito de fazer com que as imagens persistam e sobrevivam por mais tempo. Estas imagens obrigam os espectadores, pelo “fato de serem fotografias” a se confrontarem com situações causadas pela ação humana.



Figura 12: A refugee from Eritrea, carrying his dying son, arrives at Wad Sherifai camp. Sudan. Sebastião Salgado. 1985.
Fonte: Amazonas Images, 2013.



Figura 13: Mourning a brother killed by a Taliban rocket. Afghanistan. James Nachtwey. 1996.
Fonte: James Nachtwey, 2013.

Por outro lado, Fabris (2007, p. 8) aponta uma tendência recente de fotografias jornalísticas “que deixam de lado a preocupação com qualidades artísticas para investir na imperfeição técnica e estética como garantia de uma tomada feita no calor da hora”, e questiona se esse registro mais canhestro da miséria humana acrescenta algum valor de autenticidade à fotografia.

Essa tendência apontada por Fabris pode ser atualizada quando observamos o fato de que jornais televisivos, impressos e portais de notícias em meio eletrônico se abrem, cada vez mais, à participação dos espectadores e leitores, que enviam notícias, fotografias e vídeos diretamente de seus equipamentos portáteis, conferindo, ao que parece, a autenticidade da “testemunha ocular” ao que se está noticiando.

Devemos considerar também os circuitos de circulação destas imagens uma vez que eles atuam ativamente no modo de percepção e na relação que o espectador estabelece com a imagem. Apesar de podermos localizar estas fotografias dentro de um grande grupo de fotografias documentais ou jornalísticas, as imagens que Fabris caracteriza como “construídas” parecem ter seu lugar de apreciação predominante em galerias ou livros especializados, enquanto as imagens “tomadas no calor da hora”, parecem direcionadas às edições de jornal ou portais de notícias. Para finalizar, a autora faz a seguinte afirmação:

Construída ou tomada no calor da hora, a fotografia é vista pela sociedade como a evidência do que aconteceu no momento em que o operador voltou sua câmera para um determinado referente. O caráter testemunhal da fotografia, ainda tão prezado neste momento em que as tecnologias da informação apontam para uma desnaturalização crescente do real, parece fornecer uma âncora a uma sociedade que não consegue romper de vez com a materialidade do mundo. (FABRIS, 2007, p. 08)

A autora aponta para o fato de que, mesmo com a complexificação teórica e outros modelos de entendimento acerca da fotografia e do lugar que a fotografia ocupa na sociedade, muitos setores do imaginário social permanecem estagnados na percepção do caráter testemunhal da fotografia, muitas vezes orientados pelo meio onde estas imagens circulam.

Outro uso social da fotografia que nos interessa considerar para este trabalho é a fotografia realizada no âmbito familiar, que irá balizar algumas aproximações entre as estratégias de produção artísticas elencadas para análise no próximo capítulo. Miriam Leite realça a importância desta prática para a sociedade:

Mesmo se considerar a fotografia como uma mercadoria, que visa lucros industriais com a comercialização da foto, da câmera e dos filmes, não é possível ignorar áreas vitais, onde a fotografia e o ato fotográfico, desde a sua invenção, desempenharam papel

fundamental na socialização de seus membros, e na circunscrição e legitimação do setor privado da sociedade – a família (LEITE, 1998, p. 39)

Sobre este tipo de relação entre fotografia e sociedade que é centrado na família, Susan Sontag (2004, p. 18) escreve que a fotografia é praticada pela maioria das pessoas como um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder.

Um dos hábitos mais difundidos da fotografia apontados pela autora é o de usar a fotografia como forma de celebrar conquistas de membros da família ou amigos. Nesta esteira, entram a fotografia de casamento (amplamente integrada ao ritual matrimonial), a chegada dos filhos à família, as conquistas acadêmicas e esportivas, as viagens, entre outros. Sontag (2004, p. 19) atesta, a partir destas colocações, que “não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil”. Além disso:

Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma – um conjunto portátil de imagens que dá testemunho de sua coesão. Pouco importam as atividades fotografadas, contanto que as fotos sejam tiradas e estimadas. (...) Ao mesmo tempo em que esta unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar. (SONTAG, 2004, p. 19)

A autora aponta para o surgimento, ainda nos anos 1970, de novos modelos familiares e de noções ampliadas do contexto de família, o que também acaba por ser fotograficamente registrado e passa a compor a narrativa de unidades familiares diversas do modelo clássico. E esta crônica visual familiar construída por meio de imagens fotográficas tende a incluir predominantemente imagens de momentos festivos e de conquista, fazendo com que o álbum familiar se torne uma narrativa positiva de coesão familiar. Sobre esta questão Leite (1998) nos aponta a seguinte perspectiva:

Hoje, existem dois tipos diferentes de retratos de família: os formais (de casamentos, batizados, formaturas, comunhões) e os informais (retratos de férias e dos momentos ociosos). Os primeiros continuam a ser padronizados sobre a dignidade do grupo familiar, como vinham sendo desde o Século XIX, enquanto os outros, chamados pleonasticamente de instantâneos, continuam

a registrar unicamente instantes alegres de solidariedade, continuando a encobrir os conflitos e transgressões. (LEITE, 1998, p. 39)

Observaremos mais adiante, durante a análise dos trabalhos de Nan Goldin, Rosângela Rennó e Sascha Pohflepp, de que forma uma produção voltada para a fotografia artística toma emprestado alguns desses conceitos e subverte-os de maneira poética, no intuito de gerar outro tipo de significado para as fotografias, ainda que amparado por estes tipos de retratos e instantâneos da vida familiar e por estas narrativas geradas pela edição particular dos álbuns de família.

CAPÍTULO III

CONSTRUÇÃO TECNOLÓGICA E SOCIAL DA FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Este capítulo tem a intenção de apresentar e analisar o trabalho poético de três artistas visuais contemporâneos que, de alguma forma, utilizam a fotografia em suas obras, como forma de evidenciar estes processos de construção tecnológica e social da fotografia. Para isso, escolhemos artistas que evidenciam estes processos de construção ao utilizarem como linguagem para suas obras alguns elementos formais, estéticos ou temáticos observados na fotografia realizada no âmbito familiar, como temos observado até agora.

Antes de procedermos às obras a serem abordadas, entretanto, faz-se necessário uma breve apresentação do conceito e do recorte do que entendemos por arte contemporânea, bem como de que forma a fotografia é utilizada nestes processos mais recentes de produção artística.

Após esta apresentação, abordaremos o primeiro conjunto de obras, onde veremos a relação visual que a fotógrafa norte-americana Nan Goldin estabelece com a fotografia instantânea realizada no âmbito familiar, lançando mão de uma estética do ordinário, que aproxima suas imagens das imagens caseiras, bem como explorando temas de sua vida íntima e também de seus amigos, que se tornam personagens de suas fotografias.

O segundo trabalho a ser observado é o da artista plástica brasileira Rosângela Rennó, que se apropria de fotos descartadas ou de arquivos pessoais e desenvolve sua obra a partir de um nível de materialidade e dos usos sociais familiares da fotografia.

O terceiro trabalho abordado é o do artista alemão Sacha Pofflepp que, em sua obra denominada *Buttons*, constrói uma "câmera fotográfica cega" conectada a redes sociais que, ao ser acionada, inicia uma busca por fotografias realizadas no mesmo instante temporal, criando assim, através de novas redes de exposição e consumo de fotografias, uma ligação entre indivíduos através do ato fotográfico cotidiano.

3.1 FOTOGRAFIA E ARTE CONTEMPORÂNEA

Aqui, o intuito é desenvolver algumas considerações acerca de relações que a fotografia estabelece com a produção artística contemporânea. Posteriormente, a fotografia será incorporada à poética de artistas contemporâneos através de várias estratégias, onde são exploradas por suas especificidades e potencialidades, mas também pela sua interação com outros meios e códigos, bem como seus usos sociais, configurando-se em uma linguagem rica de significados.

Interessa-nos compreender de que forma a fotografia foi aproveitada por esses artistas e grupos, com a finalidade de se tornar uma linguagem dentro de determinados processos artísticos. Devemos levar em consideração, ainda, que o recorte apresentado acima deixará de fora deste panorama uma série de artistas que, de alguma forma, foram relevantes para o desenvolvimento da fotografia enquanto linguagem artística durante o século XX, porém, se concentrará em outros artistas e grupos que lançaram mão da fotografia como linguagem expressiva, e que dialogam de maneira mais intensa com o objetivo deste trabalho.

3.1.1 Contexto arte contemporânea

Esta contextualização não pretende encerrar a arte contemporânea em um conceito acabado, o que seria um esforço imenso e infrutífero, mas apenas apresentar uma baliza ou um recorte histórico que nos permite localizar o início do que se convencionou categorizar como arte contemporânea. O recorte aqui proposto busca dialogar com os conjuntos de obras escolhidos para a análise, especialmente com o trabalho de Nan Goldin que, como observaremos, situa-se no momento histórico onde o que se considerava o “modernismo” passa a dar lugar a um outro tipo de produção artística.

Em seu artigo *O fim das vanguardas*, Ricardo Fabbrini (2012) propõe um recorte bastante claro no que diz respeito à separação entre o imaginário da arte moderna em contraposição ao imaginário contemporâneo:

Consideraremos as vanguardas artísticas extensivamente, como o período que se estende do fim do século XIX – com o dito impressionismo francês – aos anos 1960 e 1970 do século XX, com o minimalismo, o conceitualismo ou o hiper-realismo, de acordo com as convenções da historiografia da arte. (FABBRINI, 2012, p. 34)

O autor apresenta uma divisão desta modernidade em um momento das “vanguardas heroicas”, e um segundo momento, as “vanguardas tardias”, historicamente balizadas pela Segunda Guerra e o consequente deslocamento de muitos artistas da Europa para os Estados Unidos.

Fabbrini aponta como uma das características mais pungentes do projeto modernista, uma dialética interna manifestada pelo caráter afirmativo de algumas vanguardas e negativo de outras. Por um lado, as vanguardas afirmativas, compromissadas com o capitalismo industrial – como os Futuristas; e por outro lado, as vanguardas negativas, como os Dadaístas, que desenvolveram uma crítica ao compromisso com a racionalidade técnica. Entretanto, mesmo que por estratégias distintas, ambas tinham o objetivo “de embaralhar arte e vida, no sentido da ‘estetização do real’” (FABBRINI, 2012, p. 32).

Este intenso processo de contraposição entre vanguardas positivas e negativas, bem como pela busca de ambas em romper com a tradição artística “acarretou o surgimento de uma nova tradição – a ‘tradição do novo’, na expressão de Harold Rosenberg; ou a ‘tradição da ruptura’, nos termos de Octávio Paz” (FABBRINI, 2012, p.32).

Colocado de outra forma, o projeto moderno se calcou na ideia da criação do novo, do inédito, do extraordinário, da estética do choque, como forma de romper com o estado geral da arte. E esta intensa busca por rupturas, através do novo, criou uma tradição dentro do modernismo. Quando este tipo de “tradição” perde força na segunda metade do século XX, ele dá lugar a outro tipo de imaginário pós-vanguardista, ou contemporâneo. Sobre esta transição, Fabbrini faz a seguinte colocação:

Finda a etapa vanguardista, artistas e certa crítica de arte, inclusive brasileira, constataram, como dissemos, que a arte não evolui ou retrocede, muda; que não há evolução estética, mas desdobramento de linguagens. E que, portanto, o suposto declínio da arte é antes o resultado da crise das vanguardas. Não é o fim da arte, como dizíamos; é o fim da *idéia* da arte moderna

(ou seja, o fim da estética fundada no culto ao *choc*, ao novo, e à ruptura) ou do grande relato das vanguardas. (FABBRINI, 2012, p. 45, grifo do autor)

Tomando emprestado o termo cunhado por Jean-François Lyotard¹⁴, o "grande relato das vanguardas" – os grandes projetos estéticos em contraposição e calcados no “novo”, passa a dar lugar a outro imaginário e outra visibilidade. André Rouillé (2009, p. 358) aponta um dos caminhos para o qual o imaginário contemporâneo se direciona, considerando o preponderante papel da fotografia, que ao ser utilizada dentro de uma postura estética de recusa a este “extraordinário” do modernismo, “testemunha um requinte estilístico capaz de recusar o maneirismo ingênuo das fotografias de ‘arte’, bem como resiste à trivial imaginária das mídias.” Então, a fotografia exerceria o seu papel de recusa ao projeto moderno no que o autor chamou de pequenos relatos infraordinários:

O grande relato da arte modernista fracassou na arte dos pequenos relatos infraordinários. Fotografar um universo circunscrito na vida cotidiana, nos gestos diários, nos lugares familiares, nos objetos usuais, invisíveis de tanto serem vistos, vai opor-se às concepções modernistas, para as quais a criação consistia em um processo ininterrupto de mudança, de ruptura, de negação, em busca desenfreada do inédito.” (ROUILLÉ, 2009, p. 358)

A arte encontrou, amparada por sua relação com a fotografia, a possibilidade de descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário. Para pensar este tipo de relação entre fotografia e arte contemporânea, o autor desenvolveu o termo “estética do ordinário”, a partir da observação de muitos artistas que passaram a se ocupar desta temática, dentre os quais situa-se Nan Goldin, que analisaremos a seguir.

3.1.2 Linguagem e cultura

Ao considerarmos a construção de linguagem na arte contemporânea, devemos levar em conta alguns contrapontos em relação à noção clássica da

¹⁴ LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno explicado às crianças**. 2ª edição. Lisboa: Dom Quixote, 1993.

produção artística como, por exemplo, o papel do autor e do espectador. Apesar de haver a presença de um autor, responsável pela produção do trabalho artístico e que assina a obra após sua conclusão, é possível compreender a produção em arte contemporânea como algo intertextual e que estabelece um diálogo com várias outras esferas da cultura e da sociedade, colocando em cheque a noção clássica de autor enquanto gênio criador, imerso em um processo completamente individual e subjetivo, cuja obra, produto deste processo criativo, “tem um significado último, cuja garantia é o autor, cabendo ao leitor apenas decifrar esse significado” (FARACO; NEGRI, 1998, p. 162).

No século XX vemos uma alteração nesta percepção clássica acerca da construção do texto e também de outras práticas discursivas, deixando-se de lado a ideia romântica do gênio criador produzindo algo original a partir de sua expressão una e individual, dando lugar à ideia de que a prática discursiva é uma espécie de “jogo interativo de signos”, onde se mesclam múltiplas referências e citações, sendo nenhuma delas original, e advindas de uma multiplicidade de focos culturais.

É possível, então, transpormos para a construção da visualidade, aqui também entendida como linguagem, as noções de intertextualidade apresentadas por Faraco e Negri (1998, p. 164):

Um termo usado para fazer referência à noção de que o texto é um tecido de citações, um mosaico de citações, para explorar a complexidade e heterogeneidade dos materiais discursivos que se interseccionam na construção do texto.

Victor Burgin (2006) traduz esta mesma noção de intertextualidade das práticas discursivas no contexto da fotografia, considerando o fato de que tanto quanto falamos a linguagem, a linguagem nos “fala”, uma vez que nos desenvolvemos como seres dentro de um conjunto de práticas sociais significantes, entre as quais destacamos a própria linguagem, fundada, entre outras, em nossa interação com instituições sociais como a religião, a moralidade, a arte, a família e os sistemas legais. Desta forma, o autor nos coloca a questão da seguinte forma:

O sujeito inscrito na ordem simbólica é o produto de uma canalização de pulsões básicas predominantemente sexuais dentro

de um complexo mutável de sistemas culturais heterogêneos (trabalho, família, etc); isto é, uma complexa interação de uma *pluralidade* de subjetividades pressupostas por cada um desses sistemas. Esse sujeito, portanto, não é uma entidade fixa e inata presumida pela semiótica clássica, mas é ele mesmo uma função de operações textuais, um processo sem fim de *tornar-se* – uma tal versão do sujeito, no mesmo movimento em que rejeita qualquer descontinuidade absoluta entre aquele que fala e os códigos, também rechaça a figura familiar do *artista* como *ego* autônomo, que transcende sua própria história e seu inconsciente. (BURGIN, 2006, p. 393, grifo do autor)

Estas mudanças de postura não se desenvolveram apenas no campo da linguagem, mas também no campo da cultura, ou ainda, no deslocamento da cultura para um papel central nas análises de cunho social. Esta ideia surge na proposta teórica da “cultura comum” desenvolvida pelo teórico inglês Raymond Williams¹⁵, apresentada por Maria Elisa Cevalco (2003, p. 49-52) em sua obra *Dez lições sobre Estudos Culturais*.

A teoria de Williams vai de encontro às teorias hegemônicas acerca do entendimento da cultura que vigoravam até o fim dos anos 1950 na Inglaterra. Em sua proposta para o entendimento da cultura, Williams consegue abarcar aspectos históricos, econômicos, sociais e políticos, pensando a cultura de maneira abrangente, inclusiva e democrática, que surge e está inserida na sociedade, e que contesta as divisões sociais construídas historicamente, indo de encontro ao entendimento que se propunha anteriormente por autores como Hoggarth, Leavis e Eliott que, apesar de pontos de vista diferentes, viam a cultura de maneira elitizada e protecionista, apartada da vida social, e que igualavam ‘cultura’ e ‘alta cultura’, sendo necessário, então, protegê-la e disseminá-la à partir do esforço de uma elite.

A atitude de artistas ligados ao movimento Pop Art, a partir do fim dos anos 1950, apresentam o mesmo tipo de postura observado na proposta teórica da “cultura comum”. Esta atitude pode ser traduzida pela constatação de McCarthy ao observar a obra do artista inglês Richard Hamilton:

não só o reino dos meios de comunicação de massa era digno de inclusão nas categorias mais elevadas da cultura ocidental, mas também que as distinções culturais tradicionais – entre elevado e inferior, elitista e democrático, único e múltiplo – poderiam ser o

¹⁵ WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**: 1780-1950. Londres: The Hoggarth Press, 1993.

resquício de uma sensibilidade estética antiga e agora obsoleta.
(McCARTHY, 2001, p. 07)

Ao analisar e comentar as obras de Richard Hamilton, artista ligado à Pop Art inglesa e contemporâneo de Williams, McCarthy busca apresentar esta noção de dissolução entre o que se compreendia por alta cultura e cultura popular, realçando a importância dos meios de comunicação como fonte de informação e material para produção artística. Podemos incluir ainda neste contexto, a dissolução da ideia de belas artes, atrelada a uma noção obsoleta de cultura de elite.

Desta forma, procederemos à análise de obras de artistas alinhados à estas concepções, que evidenciam em seus trabalhos, elementos que envolvem a fotografia e sua relação com a tecnologia, a sociedade e a linguagem, como as que viemos explorando até o momento.

3.2 O COTIDIANO COMO LINGUAGEM: NAN GOLDIN

Apresentaremos um recorte sobre o trabalho da fotógrafa norte-americana Nan Goldin, mais especificamente sobre a série *The ballad of sexual dependency*, realizada entre 1979 e 2004, que deu origem a um livro e a várias exposições, podendo ser entendida como um grande diário de sua vida íntima, composto de aproximadamente 700 fotos (HACKING, 2012, p. 437).

Suas fotografias tomam emprestadas uma série de aspectos formais e temáticos da fotografia íntima, de âmbito familiar. Além de retratos comoventes e crus da vida cotidiana de seus amigos, parentes e de si mesmo, percebemos diversas relações formais que suas obras mantêm com os instantâneos familiares. A iluminação de *flash* direto que gera imensas sombras atrás dos fotografados, as construções cromáticas referenciadas nas cores de filmes e revelações baratas, o movimento e a imprecisão incômoda do foco nas imagens, entre outras.

As escolhas da artista evidenciam de que forma a construção tecnológica e social da fotografia opera como linguagem na produção artística, uma vez que a artista procede a uma série de escolhas tecnológicas

(tipo de câmera, tipo de filme, objetiva, iluminação, processamento, etc) a fim de gerar um determinado sentido para a imagem, aproximando a imagem produzida por ela das imagens que temos guardadas em nossos álbuns ou caixas de sapato.

A escolha dos temas que se aproximam dos instantâneos familiares reforça o jogo de linguagem operado por Goldin, uma vez que as escolhas tecnológicas que causam uma determinada aparência na imagem, combinadas com a temática das fotografias, imprimem certa intimidade entre fotógrafo e fotografado, algo que em muitos casos pode não ser percebido em cenas controladas, cuidadas e elaboradas. Entretanto, ao mesmo tempo em que as imagens de Goldin se aproximam dos instantâneos familiares, por outro lado se afastam diametralmente para a construção de um outro tipo de narrativa social oposta ao que encontramos nos álbuns de família, e que trataremos a seguir.



Figura 14: Nan and Brian in bed, NYC. Nan Goldin. 1983.
Fonte: Metropolitan Museum, 2013.

3.2.1 Alguns aspectos culturais

Nan Goldin desenvolve em sua obra um discurso alinhado à uma série de descentramentos que vinham sendo propostos pelas ciências sociais e humanas desde a década de 1960. Em Goldin, é mais pungente os descentramentos relativos às concepções do sujeito e da identidade ou identificação pós-moderna, onde as identidades individuais tornam-se centrais. Dentre os descentramentos apontados por Stuart Hall (2001, pp. 34-46), aquele que é causado pelo surgimento do feminismo e de todos os movimentos contraculturais originados à partir da década de 1960 está bastante claro em Goldin.

Ainda de acordo com Hall (2001, pp. 45-46), o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico implicou na abertura para discussão de certas áreas da vida que, até então, eram privadas, pondo em cheque as noções de privado e público. Também passam a ser discutidas pelo viés das relações de gênero questões como a vida familiar, a sexualidade, a divisão do trabalho, as noções de indivíduos generificados e a demarcação das diferenças sexuais.

A partir do livro de Nan Goldin, publicado em 1986 sob o título *The Ballad of Sexual Dependency* (A balada da dependência sexual, em tradução nossa) Rouillé nos dá uma ideia acerca do trabalho e do posicionamento da artista com relação à estas questões que passavam a ser observadas sob um outro prisma por toda a sociedade:

Nunca um artista, ainda mais uma mulher, havia colocado a fotografia tão perto de sua vida amorosa e sexual para demonstrar publicamente os sofrimentos, errâncias e afins. Os clichês aparentemente espontâneos, de conteúdo, enquadramento e iluminação muitas vezes precários expõem a pequena história de uma mulher magoada. (...) A vivência íntima irrompe na arte, graças à fotografia como uma inversão romântica do modernismo. (ROUILLÉ, 2009, p. 359)

Rouillé aponta como um projeto como o de Goldin, ou seja um pequeno relato pessoal e cotidiano, a partir de uma "estética do ordinário" sem grandes hipérboles visuais e se aproveitando de códigos de linguagem já sedimentados pela fotografia amadora, se afasta da necessidade da ruptura, da negação e do inédito. Necessidade esta que guiou o pensamento

dos artistas modernos até meados dos anos 1970 e que gradualmente passou a perder força.

Ainda sobre o livro *The Ballad of Sexual Dependency*, a autora Charlotte Cotton (2010) relata o desenvolvimento dos processos e procedimentos adotados por Nan Goldin para a produção e edição de suas fotografias:

Goldin estava deliberadamente sequenciando suas fotos em temas que conduziam o pensamento do espectador para além dos dados específicos da vida daquelas pessoas, atingindo as narrativas mais gerais da experiência universal. *The Ballad of Sexual Dependency*, por exemplo, era uma contemplação personalizada da natureza dos modelos, seus relacionamentos sexuais, o isolamento social dos homens, a violência doméstica, o abuso de drogas. (COTTON, 2010, p. 139)

Ao tipo de imagem produzido por Goldin e outros artistas ainda nos anos 1970, Rouillé (2009, p. 359) apresenta a ideia da "estética do ordinário", que se traduz a partir de uma série de reorientações temáticas do modernismo para o privado (como é o caso de Nan Goldin), mas também para os pequenos gestos íntimos, como no trabalho de Saverio Lucariello; para a poetização do irrisório, na obra de Joachim Mogarra; para os signos da sociedade de consumo, na obra de Dominique Auerbach; para a arqueologia dos estereótipos visuais, nos trabalhos de Peter Fischli e Davis Weiss; entre tantos outros artistas que passaram a utilizar estes recursos como estratégia de produção através da fotografia, demonstrando um interesse intenso de muitos artistas por esta dita estética do ordinário.

Por sua vez, ao elaborar seus recortes temáticos sobre a produção de arte contemporânea a partir da fotografia, Cotton (2010) enquadra o trabalho de Goldin dentro do capítulo "Vida íntima", que a autora assim apresenta:

Algumas fotos tem um estilo evidentemente informal e amador, e muitas fazem pensar nos instantâneos de família obtidos com câmeras Instamatic e a conhecida coloração das ampliações feitas em máquinas expressas. Mas esse capítulo considera o que os fotógrafos contemporâneos agregam a esse estilo expressivo, como sua construção de sequências dinâmicas e seu foco em momentos inesperados da vida cotidiana, eventos que são claramente diferentes daqueles que o leigo seria capaz de capturar normalmente. (COTTON, 2010, p. 09)

Cotton reafirma um nível de construção tecnológica da fotografia, ao apontar o reconhecimento, por parte do espectador, de determinantes

técnicos como o tipo de câmera utilizado e a coloração de ampliações baratas que, para os fotógrafos que atuam dentro desta temática são dados que atuam no sentido de gerar significado e estabelecer uma relação com o espectador. Além de Goldin, a autora inclui nesta temática, entre outros, artistas como o japonês Nobuyoshi Araki, o britânico Richard Billingham e o fotógrafo e diretor de cinema norte americano Larry Clark.

Finalmente, Fabris (2007) comenta esta estratégia de produção de arte contemporânea a partir da fotografia, enfatizando a estigma do poder testemunhal da imagem fotográfica:

Exemplos dessa concepção podem ser encontrados no uso testemunhal da fotografia por parte de nomes como Nan Goldin, Jack Pierson, Corinne Day, Jurgen Teller e Wolfgang Tillmans, que propõem uma iconografia da miséria e do desassossego social e psíquico, próprios de modos e vida alternativos. Inscrevem-se também nessa categoria as fotografias instantâneas tecnicamente descuidadas, cujo objetivo é testemunhar a presença do fotógrafo no campo sensorial e fixar uma visão pessoal da imagem. (FABRIS, 2007, p. 03)

Assim como Cotton, Fabris também aponta a relação desta categoria de produção artística com uma dimensão técnica da fotografia, apontando ainda possíveis relações de percepção do espectador com relação a este tipo de imagem.

3.2.2 Contraponto ao álbum de família

Apesar de se aproximar visualmente dos instantâneos familiares como uma estratégia de conferir autenticidade e veracidade aos registros captados, a temática abordada por Goldin estabelece um contraponto ao que se espera ver em um álbum deste tipo de instantâneos.

Como pudemos observar nas colocações de Sontag (2004) e Leite (1998), estes álbuns geralmente estabelecem uma narrativa positiva e de coesão familiar, portando imagens celebratórias ou de momentos felizes. Goldin, ao contrário, explora uma intimidade crua e, por vezes chocante, como no trabalho *Nan one month after being battered* (Figura 15), que registra “o relacionamento violento entre Nan e seu namorado, Brian. Goldin

olha direto para a câmera em um retrato em *close-up*, com um olho injetado e gravemente contundido” (HACKING, 2012, p. 437).

Cotton (2010) apresenta o papel exercido pela produção de arte na relação de contraponto entre o tradicional álbum de família e as imagens produzidas por Nan Goldin:

A fotografia de arte, por outro lado, embora aprimore a estética dos instantâneos de família, geralmente retira os cenários esperados e os substitui por uma dimensão emocional: tristeza, discórdia, vício, doenças. Ela também recorre a temas de não evento da vida diária: dormir, falar ao telefone, viajar de carro, estar entediado ou sem vontade de conversar, por exemplo. Quando os eventos sociais realmente aparecem, em geral se contrapõem à cena como um todo, criando um pastiche de normalidade ou uma intensa sensação da incapacidade das convenções sociais de manter a ordem. (COTTON, 2010, p. 138)

Para a autora, esta subversão da narrativa engendrada pelos instantâneos familiares se dá ao retirar contextos e cenários esperados por essa fotografia que se assemelha aos instantâneos familiares, mas também ao inserir temáticas incomuns a essas imagens ou ainda, dados inesperados em fotografias que denotem algum tipo de evento social.

Os amigos também são incluídos na narrativa estabelecida por Goldin, como nas obras *French Chris on the convertible* (Figura 16), de 1979, e *Vivienne in the green dress* (Figura 17), realizada em 1980. Ambas demonstram a proximidade e intimidade de Goldin com os fotografados, que posam, como no caso da primeira imagem, de maneira irreverente sobre um carro conversível, de camisa aberta e olhos fechados. A mão de uma segunda pessoa surge na parte inferior da imagem e reforça a ideia de uma imagem realizada como um instantâneo, despreocupadamente, e não como uma imagem propositadamente construída.

Diferentemente da anterior, a fotografia de Vivienne demonstra uma figura que posa estaticamente para a fotógrafa. O título da obra evidencia outra personagem além de Vivienne: o vestido verde. Como é comum em várias fotografias de Goldin, percebemos a luz frontal do flash da câmera, que projeta uma sombra na parede atrás de Vivienne, entretanto, é possível perceber também a luz amarelada das lâmpadas caseiras que projeta outra sombra da personagem no batente da janela, o que demonstra a

despreocupação da artista com correções de iluminação apresentadas em qualquer manual básico de fotografia.

Entretanto, a construção cromática e composição visual da obra demonstram um apuro estético por parte de Goldin. O azul da parede e do objeto no parapeito, o verde do vestido e o vermelho das flores no vaso que está na janela e no batom de Vivienne demonstram, claramente, o que Cotton chamou de “aprimoramento estético dos instantâneos familiares”.

Outra temática comum à sua obra é a sua própria intimidade amorosa e sexual, como podemos observar nas obras *Nan and Brian in bed* (Figura 14), de 1983, *Nan and Dickie in the York Motel* (Figura 18), de 1980 e *Nan on Brian's lap* (Figura 19), realizada em 1981. Esta última, um autorretrato de Nan durante seu aniversário de 28 anos, sentada no colo de seu namorado Brian, parece uma imagem banal, cotidiana, alinhadas à concepção clássica dos instantâneos familiares e seus registros de momentos festivos.

As duas anteriores, entretanto, demonstram um nível de abertura da vida privada da artista, em sua intimidade tornada pública pelo registro fotográfico que escolhe fazer de si mesmo e exibir em exposições e livros, tensionando, como observamos na colocação de Stuart Hall (2001), as esferas pública e privada de sua vida.

O trabalho de Goldin, portanto, dialoga com uma série de instâncias da sociedade para se consolidar como um trabalho significativo para as artes visuais. Primeiramente, dialoga com estes instantâneos familiares, que estiveram afastado de uma produção especializada de fotografia ou de arte, mas são responsáveis por um imenso acervo de imagens, talvez o maior acervo de fotografias que jamais teremos. Juliet Hacking (2012, p 284) aponta que:

Embora as pessoas tenham produzido, colecionado e descartado fotografias em números crescentes desde o início do Século XIX, a maioria dos historiadores de arte e curadores ignorou as imagens do dia a dia. Somente no fim do Século XX estudiosos se voltaram para imagens ignoradas visando a uma abordagem mais abrangente da história da fotografia.

Além deste universo de fotografias do dia a dia, Goldin dialoga também com os descentramentos culturais e sociais apontados por Hall e também com a história da fotografia e com a história da arte, uma vez que,

apesar de tomadas que parecem despreziosas, há um cuidado compositivo e cromático, um aprimoramento estético que não costuma ser observado nas fotografias de âmbito familiar.



Figura 15: Nan one month after being battered. Nan Goldin. 1984.
Fonte: Hacking, 2012, p. 436.

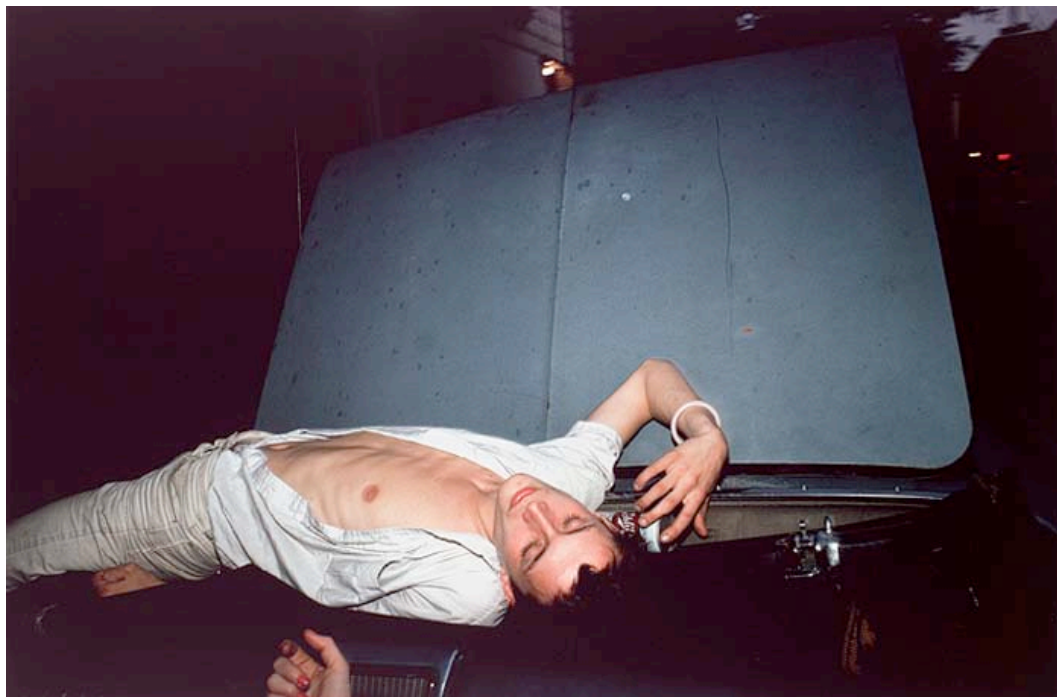


Figura 16: French Chris on the convertible, NYC. Nan Goldin. 1979.
Fonte: Metropolitan Museum, 2013.



Figura 17: Vivienne in the green dress, NYC. Nan Goldin. 1980.
Fonte: Tate Gallery, 2013.



Figura 18: Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey. Nan Goldin. 1980.
Fonte: Museum of Modern Art, 2013.



Figura 19: Nan on Brian's lap, Nan's birthday, NYC. Nan Goldin. 1981.
Fonte: Museum of Modern Art, 2013.

3.3 A APROPRIAÇÃO E A MATERIALIDADE DA FOTOGRAFIA FAMILIAR: ROSÂNGELA RENNÓ

A partir da apropriação de fotografias de arquivos públicos ou privados, de anônimos ou de seus próprios arquivos familiares, Rosângela Rennó leva em consideração um determinado nível de materialidade fotográfica, em que suas estratégias de enfeixamento, como os álbuns e as molduras, desenvolvendo séries de obras em que seu discurso artístico e sua produção poética dialogam com este nível de materialidade e de recontextualização do material apropriado.

Dentro do grande acervo de obras produzido pela artista, nos concentraremos em um recorte que busca incluir parte de suas obras produzidas a partir da apropriação de imagens originalmente destinadas ao âmbito familiar, aos álbuns de família e aos porta-retratos que encontramos na maioria das casas e que são, por sua vez, uma das relações que a fotografia estabelece com a sociedade de maneira mais estreita.

3.3.1 Materialidades da fotografia

Ao rever os quase cem anos decorridos desde o surgimento oficial da fotografia, o filósofo alemão Walter Benjamin aponta em seu texto "Pequena história da fotografia"¹⁶, para algumas questões acerca de uma dimensão de materialidade, possível de ser observada na fotografia, que está além de qualquer tipo de materialidade representada pela imagem fotográfica, mas que reside na fotografia enquanto artefato físico.

Benjamin considera alguns usos específicos destas fotografias quando do surgimento desta técnica, como o fato dos primeiros daguerreótipos, raros e caros, serem guardados por seus proprietários em pequenos estojos, como se fossem jóias (BENJAMIN, 1994, p. 93). Também nos fala sobre a posterior transformação da fotografia em negócio, especialmente por parte dos retratistas, que em pouco tempo abandonaram a

¹⁶ Texto publicado originalmente em 1931.

pintura e partiram para a fotografia, generalizando o hábito de executar retoques manuais nas imagens, e aponta, ainda neste período inicial, para o surgimento dos álbuns fotográficos, descritos por ele de maneira bastante depreciativa, mas muito informativa:

Eles (os álbuns) podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa, em consoles ou guéridons, na sala de visita – grandes volumes encadernados em couro, com horríveis fechos de metal, e as páginas com margens douradas, com a espessura de um dedo, nas quais apareciam figuras grotescamente vestidas ou cobertas de rendas (BENJAMIN, 1994, p. 97).

Devemos considerar uma certa indisposição por parte de Benjamin com relação à transformação generalizada da fotografia em negócio, apontado por ele como um dos fatores responsáveis pelo fato do gosto, neste período, ter experimentado uma brusca decadência (BENJAMIN, 1994, p. 97). Porém, é inegável a eloquência que estes dados possuem acerca de usos da fotografia em determinados contextos históricos, permitindo análises que escapem à exclusividade da imagem fotográfica sem, entretanto, desconsiderar esta mesma imagem, afinal, a constituição da fotografia enquanto artefato e o uso que será feito dela, em um grande número de situações, depende diretamente do tipo de imagem que ela está portando.

3.3.2 A apropriação como estratégia

A estratégia utilizada por Rennó para a elaboração de suas obras: a apropriação - não é exclusividade da arte contemporânea, e remonta ao fazer dos cubistas, especialmente George Braques e Pablo Picasso, ainda na primeira década do século XX, ao utilizarem materiais jornalísticos e publicitários em algumas de suas composições, colando-os sobre tela ou papel e integrando-os a seus desenhos e pinturas (FRASCINA, 1998), inserindo, ali, um outro tipo de materialidade, até então exterior ao universo particular destas práticas pictóricas.



Mulheres iluminadas

Figura 20: Mulheres iluminadas. Rosângela Rennó. 1988.
Fonte: Rennó, 1997, p. 29.

Também os Dadaístas da década de 1910 lançaram mão desta estratégia, mas de maneira diferente dos cubistas. Como resume Pedrosa (2000, p. 243-244), “o cubismo tratou a colagem como meio: Dadá fez desta o seu fim”, ou seja, a intenção cubista no uso da colagem tendia a de aparência puramente plástica, ainda que questionassem os materiais tradicionais da pintura e do desenho, já os dadaístas se apoderaram do processo e encontraram nele o espírito de negação da própria arte e da contestação das convenções da pintura tradicional.

A aproximação entre o mundo da arte e o mundo da vida, preconizada pela apropriação, quando esta leva o artista a inserir elementos do cotidiano em suas obras de arte, tornou-se mote de produção para vários artistas ligados ao movimento Dadaísta.

Historicamente, o artista francês Marcel Duchamp é tido como o maior representante do dadaísmo, e é dele a atitude de retirar do mundo cotidiano objetos utilitários banais e outorgar-lhes o *status* de obra de arte ao inserí-los no contexto artístico, dando-lhes uma assinatura e um lugar em um espaço expositivo, a exemplo de seu mais famoso trabalho, A Fonte, em que o artista toma um urinol de cerâmica e faz deste sua obra, assinando-a com o pseudônimo R. Mutt e enviando-a a uma exposição

A estes objetos, retirados ao acaso do cotidiano e trazidos para o contexto artístico, Duchamp chamou *ready-mades*, e além do urinol imortalizado por ele, muitos outros objetos passaram pela mesma transformação em suas mãos. Uma transformação que não impõe alterações físicas ao objeto em questão, mas que faz com que o objeto passe a ser percebido de uma outra forma, por conta do novo contexto em que está inserido. Assim sendo, é possível afirmar que uma das principais características oriundas do procedimento de apropriação é a recontextualização, uma vez que determinado elemento, seja um objeto ou uma imagem, é retirado de seu contexto natural e inserido em um novo.

Além da recontextualização, outras características do procedimento de apropriação passam a ser compreendidas, estudadas e utilizadas. De acordo com o autor Benjamin Buchloh:

com os *ready-mades* de Duchamp parece que a tradicional separação do processo pictórico ou escultórico em procedimentos

e materiais de construção, significante visual e significado não tem mais lugar ou, antes, os três se fundem no gesto alegórico de apropriação do objeto e da negação da construção real do signo. (BUCHLOH, 2000, p. 181).

Em seu texto, Buchloh nos aponta outra característica fundante da apropriação enquanto estratégia de produção artística. A utilização de um signo já existente e socialmente reconhecível em detrimento da construção de um signo novo e específico. Assim sendo, de acordo com Buchloh, a apropriação é um gesto que funciona como alegoria do processo de criação que funde material, significante visual e significado.

Isto pode ser observado de maneira mais intensa nos anos 1950, quando a estratégia de apropriação volta a ser recurso de produção para artistas ligados à *Pop Art* americana, como é o caso de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Andy Warhol (1928-1987), ou da *Pop Art* inglesa, como no caso de Richard Hamilton (1922-2011). Estes artistas encontraram uma aproximação entre a cultura de massa e a alta cultura, através da produção de obras de artes visuais referenciadas nos jornais e revistas, na televisão, nas celebridades do cinema, da música e dos ícones da política.

A partir do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, alguns artistas se voltaram para a fotografia, trabalhando em um sentido irônico e muitas vezes até agressivo, utilizando a apropriação, a citação à história da arte, questões de raça e gênero que geravam tensões sociais, o apelo publicitário, entre outros. Foi um período de auge deste procedimento, que ficou conhecido como "Arte de Apropriação" e que rapidamente caiu no gosto de críticos e do público, e passou a ser desenvolvida por um sem número de artistas (HONNEF, 1999, p. 679).

Dentre os artistas identificados com este período, Sherrie Levine e Richard Prince foram os que levaram o processo de apropriação ao extremo, ao utilizarem a estratégia de refotografar imagens de fotógrafos consagrados ou imagens publicitárias, recontextualizando-as em espaços expositivos ou no mercado da arte. Sobre esta estratégia extrema, Fabris nos diz:

fotografar fotografias não significa apenas ter consciência da saturação visual que toma conta da cultura contemporânea. Significa também admitir que a realidade está a tal ponto moldada pela fotografia que não há mais nada a acrescentar ao repertório codificado por ela. (FABRIS, 2004, p.19).

É possível compreender a questão da recontextualização, ao tomarmos a apropriação de imagens fotográficas como estratégia de produção artística, nos termos dos "canais", proposto por Flusser, quando este discute a distribuição de fotografias. De acordo com o autor:

Os aparelhos distribuidores de fotografia transformam-nas em práxis. Há canais para fotografias *indicativas*, por exemplo, livros científicos e jornais diários. Há canais para fotografias *imperativas*, por exemplo, cartazes de propaganda comercial e política. E há canais para fotografias *artísticas*, por exemplo, revistas, exposições e museus. (...) A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado. (FLUSSER, 2011, p. 73, grifo do autor)¹⁷

Esta troca de canal constitui-se, então, como uma operação de transcodificação. Flusser aponta para a importância de se ter ciência do canal em que determinada imagem transita para que se possa compreender mais a fundo seu significado, uma vez que o canal age sobre o significado da imagem, e também diz respeito à intencionalidade do autor e às tensões geradas entre autor e canal de distribuição.

Dentro do recorte sob o qual analisamos o trabalho de Rosângela Rennó, podemos perceber que a artista atua nesta troca de canais, não apenas no que diz respeito à imagem fotográfica, mas também no que tange a sua constituição material, uma vez que Rennó, em alguns momentos, propõe outras materialidades para as imagens de que se apropria e, em outros momentos, mantém estas fotografias relacionadas com seus usos materiais habituais, como os porta-retratos ou os álbuns de família.

3.3.3 Rennó e a fotografia de família

O crítico e curador Paulo Herkenhoff descreve, da seguinte maneira, alguns dos processos e procedimentos de produção adotados por Rosângela

¹⁷ Flusser (2011, p. 73, grifo do autor) categoriza a fotografia, enquanto informação, da seguinte maneira: "informações *indicativas* ("A é A"); *imperativas* ("A deve ser A"); *optativas* ("que A seja A"). O ideal clássico dos indicativos é a verdade; dos imperativos, a bondade; dos optativos, a beleza." Entretanto, o autor relativiza esta categorização ao afirmar que aspectos políticos, científicos e estéticos perpassam todas as categorias, concluindo que as mesmas são "mera teoria".

Rennó para a materialização de suas obras:

Rosângela Rennó primeiro interrompe o fluxo de fotografias, ao se recusar a fotografar. Esse é seu ponto de partida e medida econômica frente a um mundo marcado pelo excesso de imagens. As referências de Rennó à história da fotografia não se afirmam no citacionismo de imagens clássicas, mas como operação dos procedimentos e atitudes de um trajeto desde a *camara obscura*. (HERKENHOFF, 1997, p. 125)

A medida econômica de Rennó dialoga, diretamente, com a atitude de alguns artistas perante um mundo tomado pela fotografia, especialmente durante a década de 1970, quando do início do que se convencionou chamar "Arte da Apropriação", como vimos anteriormente. Herkenhoff atenta também para o fato de que a relação que a artista estabelece com a história da fotografia não reside na superfície da imagem, mas sim nas práticas, nos procedimentos e nas atitudes que acompanham a fotografia desde antes de seu surgimento, dentro da já observada genealogia que relaciona a fotografia à *camara obscura*.

Neste sentido, quando a artista não se apropria apenas das imagens, ela opera uma recontextualização mais abrangente, que inclui também a dimensão da prática fotográfica no âmbito familiar, recolocando-a no contexto da arte. E a partir destas imagens, a artista estabelece um discurso amplo que relaciona a fotografia, suas práticas sociais, seu usos e a memória da qual estas imagens deveriam ser detentoras. Sobre isto, Herkenhoff nos diz:

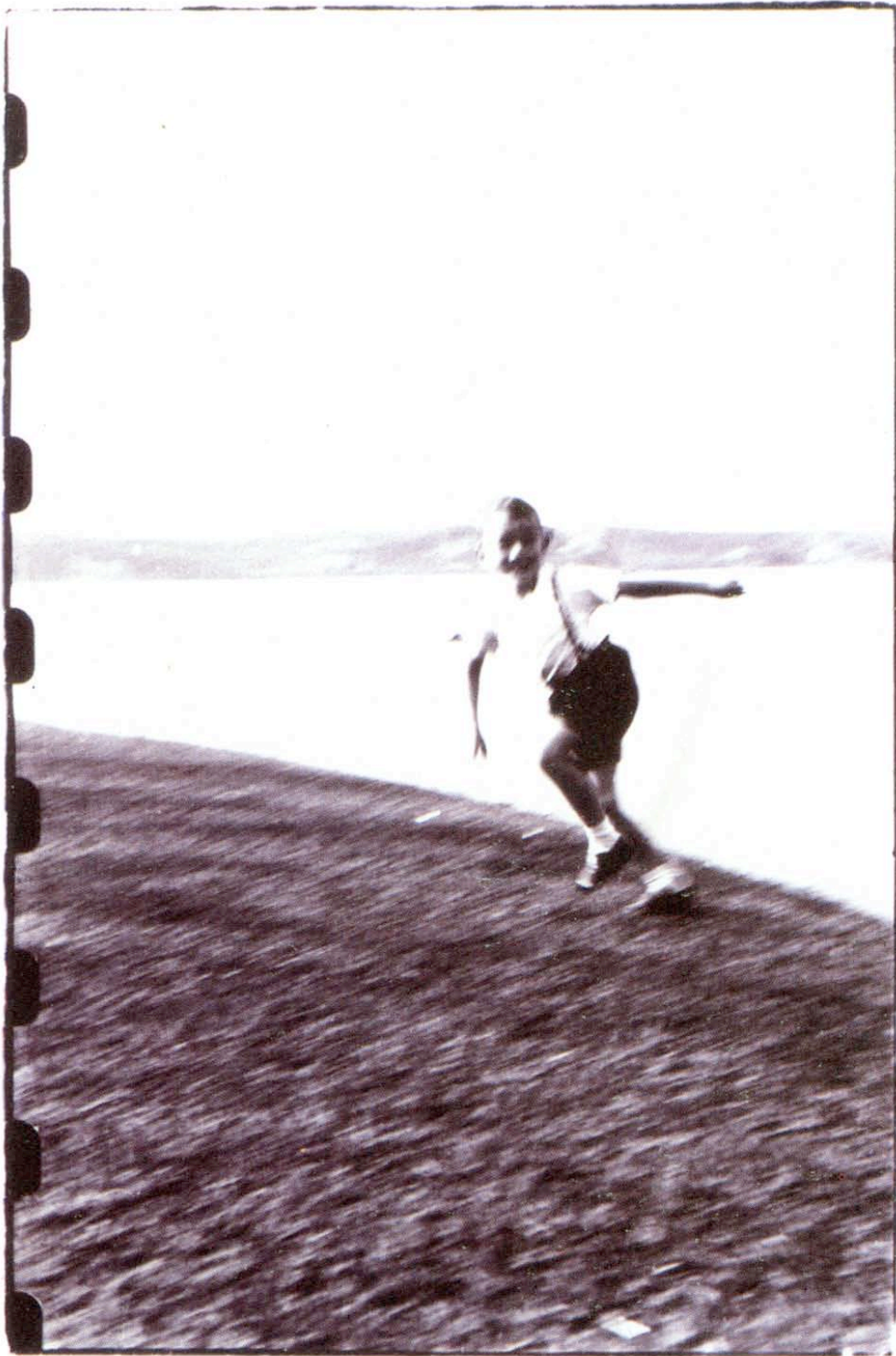
Para a artista, a amnésia social, embutida na ideologia ou deliberadamente provocada, alimenta-se da própria fotografia, na perversão de sua função de memória visual para então produzir recalçamento. Inversamente à amnésia psicológica, em que a criança ou o indivíduo produz o esquecimento (portanto, é o sujeito que esquece), na amnésia social o próprio sujeito é apagado pela ideologia e outras práticas do poder. Cada imagem fotográfica trabalhada por Rennó é, então, interrupção fragmentária desse oblívio. (HERKENHOFF, 1997, p. 144)

Podemos exemplificar este fato a partir da observação de um conjunto de obras aqui apresentado e que tem por origem o acervo pessoal da artista. Cada uma dessas obras recebe um título manuscrito no rodapé da imagem, como se fossem legendas e que, enquanto elemento textual integrante da obra, direciona ou, em alguns casos, confunde o espectador com informações que não necessariamente se encontram na fotografia. Mulheres iluminadas

(Figura 20), Estado de exceção (Figura 21) e A mulher que perdeu a memória (Figura 22), são obras produzidas em 1988 e fazem parte de uma série intitulada Pequena ecologia da imagem.

Nestas três obras também podemos observar a opção da artista, quando do momento da ampliação, manter as bordas negras e dentadas do negativo fotográfico, trazendo para a imagem a informação acerca da origem e da condição daquilo que se apresenta ao espectador. São notórias também as marcas da ação do tempo sobre o negativo, denunciadas pelos riscos e marcas de sujeiras presentes na ampliação.

Além disso, erros comuns aos fotógrafos amadores estão presentes nestas três obras de Rennó de maneira significativa, como forma de ocultar ou dificultar o acesso à memória visual que, pretensamente, deveria ser uma das funções destas imagens em sua condição original: o contraste excessivo em contraluz de Mulheres iluminadas; o desfoque em A mulher que perdeu a memória; o movimento borrado em Estado de exceção; as sobreposições e distorções nas duas imagens da série Afinidades Eletivas (Figuras 23 e 24). Todos nos impedem de estabelecer um contato visual direto com as personagens centrais das imagens, servindo como um paralelo à paradoxal perda de memória perpetrada pela fotografia.



Estado de exceção

Figura 21: Estado de exceção. Rosângela Rennó. 1988.
Fonte: Rennó, 1997, p. 31.



A mulher que perdeu a memória

Figura 22: A mulher que perdeu a memória. Rosângela Rennó. 1988.
Fonte: Rennó, 1997, p. 33.



Figura 23: As afinidades eletivas. Rosângela Rennó. 1990.
Fonte: Rennó, 1997, p. 47.



Figura 24: As afinidades eletivas ou as relações perigosas. Rosângela Rennó. 1990.
Fonte: Rennó, 1997, p. 49.

3.4 NOVOS CIRCUITOS DE CIRCULAÇÃO DA FOTOGRAFIA: "BUTTONS" DE SASCHA POHFLEPP

De acordo com dados compilados e publicados pelo *site* Pingdom, que tem por finalidade o monitoramento e mensuração de uma série de atividades e fluxos de informação na internet, até agosto de 2011¹⁸, a rede social de compartilhamento de imagens *Flickr* abrigava um acervo de aproximadamente 6 bilhões de fotografias, com uma média de 4,5 milhões de fotografias adicionadas diariamente por seus 51 milhões de usuários registrados. Números de 2012¹⁹ apontam que o *Instagram*, rede social com a mesma função porém voltada predominantemente para imagens capturadas por aparelhos *smartphone*, possuía um acervo de 5 bilhões de fotografias, com a inclusão média de 58 imagens por segundo, o que totaliza pouco mais de 5 milhões de fotografias adicionadas a esta rede todo dia.

Apesar da frieza e do caráter totalizante dos números apresentados acima, eles podem nos ser úteis como forma de representar a disseminação de novas práticas que passaram a integrar o processo fotográfico na atualidade. Com o advento das imagens numéricas e a convergência dos processos produtivos destas imagens a uma série de outras tecnologias, como os aparelhos de telefonia móvel e o acesso sem fio à redes de computadores, o hábito de agruparmos e organizarmos as imagens da intimidade familiar em álbuns ou em caixas de sapato migrou, em grande medida, da esfera particular para a esfera pública.

Ainda no final dos anos 1990, Arlindo Machado relata esse fenômeno de maneira mais abrangente, apontando que este processo de informatização do fazer humano não ocorria apenas no âmbito das imagens fotográficas, mas também podia ser observado no cinema (em sua interação com o vídeo e sistemas eletrônicos de produção e pós-produção), bem como na música (com o uso de *samplers* e sequenciação de instrumentos eletrônicos) e na produção e consumo de livros (com os livros eletrônicos, ou *e-books*):

A fotografia não vive, portanto, uma situação especial nem particular: ela apenas corrobora um movimento maior, que se dá

¹⁸ Disponível em <royal.pingdom.com/2012/01/17/internet-2011-in-numbers>

¹⁹ Disponível em <royal.pingdom.com/2013/01/16/internet-2012-in-numbers>

em todas as esferas da cultura e que poderíamos caracterizar resumidamente como sendo um processo implacável de "pixelização" (conversão em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo. (MACHADO, 1998, p. 319)

Entretanto, Machado salienta que, apesar de problemas e conflitos que surgem a partir destes processos de pixelização e informatização da cultura e que estas questões devem ser centrais nas discussões acerca desta "nova" fotografia, eles não devem ser observados por um viés catastrófico ou apocalíptico. Para o autor, este momento propicia uma oportunidade para "repensar a fotografia e o seu destino, para colocar em questão boa parte de seus mitos e pressupostos e, sobretudo, para redefinir estratégias de intervenção capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova" (MACHADO, 1998, p. 319).

É, portanto, a partir deste recente universo de novas práticas, não apenas fotográficas, mas também culturais, que o artista alemão Sascha Pohflepp desenvolve a obra aqui abordada, intitulada *Buttons*.

3.4.1 O aparelho como obra

Sascha Pohflepp não faz uso direto das imagens fotográficas em sua obra e, para discutir alguns destes novos estatutos específicos da fotografia digital, como sua relação com as redes de computadores, ele construiu uma "câmera cega" (Figura 25).

Buttons é a simulação de uma máquina fotográfica, constituída por um visor de cristal líquido em sua parte traseira, mas sem nenhum conjunto de lentes ou objetivas. Quando clicada, esta máquina ativa um sistema amparado por um telefone móvel conectado à internet (Figura 26) que, por sua vez, acessa o banco de dados da rede *Flickr*, com o intuito de encontrar uma imagem que tenha sido realizada no mesmo instante em que o usuário de sua "câmera cega" realizou o clique.



Figura 25: Vista do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006.
Fonte: Blinks and Buttons, 2013.

O que o usuário tem como resposta de seu ato fotográfico é uma fotografia realizada por outra pessoa, em outro lugar, mas que esteja disponível no acervo deste rede social e tenha sido tomada no mesmo momento em que o usuário fez seu clique, ou seja, no mesmo instante em que o botão disparador desta câmera cega foi acionado. Através do clique, dois indivíduos são conectados por uma relação temporal, através de uma imagem fotográfica.

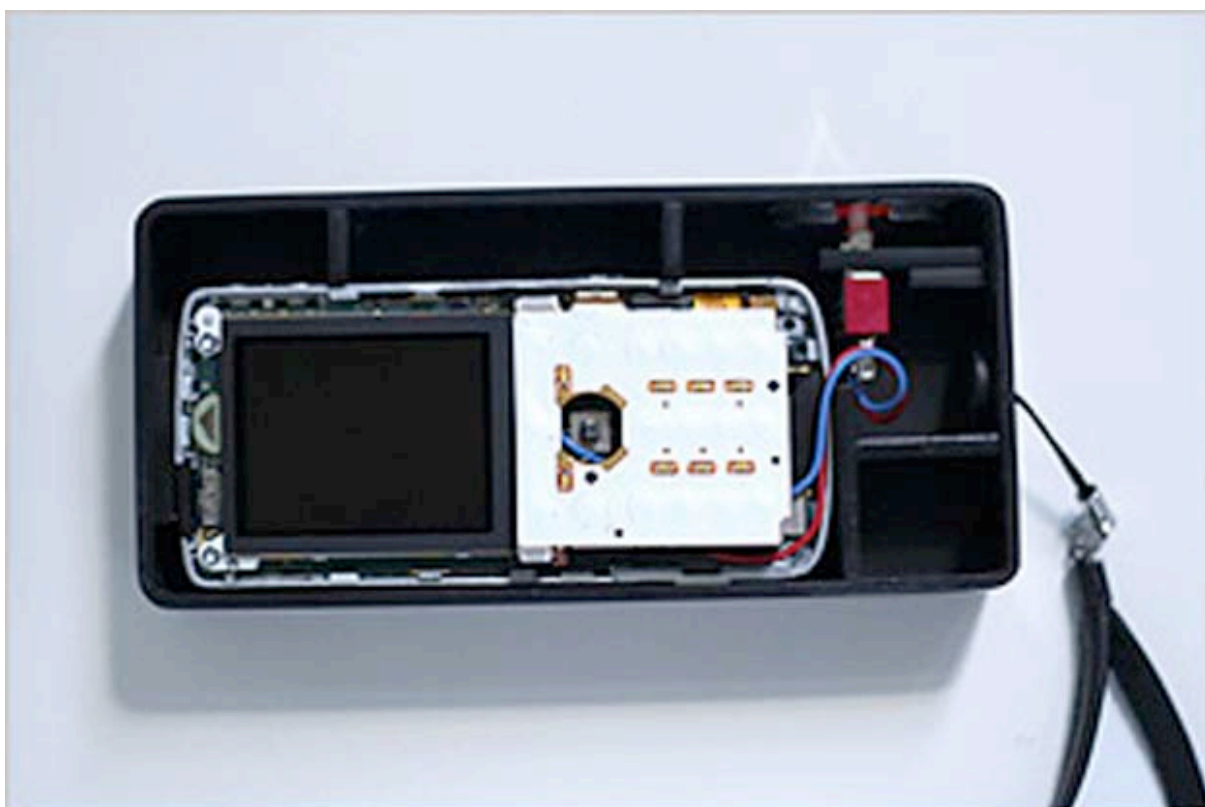


Figura 26: Vista interna do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006.
Fonte: Blinks and Buttons, 2013.

Nas palavras do artista, "*Buttons* é uma câmera que tira fotos de outros, levando a noção de câmera conectada em rede ao extremo"²⁰ (POHFLEPP, 2006, p. 8). Desta forma, a proposta encampada por esta obra, que vê um momento recente em que a fotografia passa a ser também um processo realizado em redes, é de não apenas se limitar à publicação ou ao compartilhamento destas fotografias em redes sociais, mas utilizar elementos

²⁰ Tradução livre do trecho original em inglês: "*Buttons is a camera that actually shoots other's photos, taking the notion of the networked camera to the extreme.*"

invisíveis que as novas tecnologias dispõem, e se apropriar destas imagens que circulam por estas redes de maneira significativa para a obra.

Por elementos invisíveis, entendemos as informações de metadados, que são, basicamente, informações textuais que todas as câmeras fotográficas digitais incorporam aos arquivos de imagens que elas produzem. Estas informações textuais contemplam uma série de dados como, por exemplo, modelo da câmera, informações técnicas da imagem fotográfica (abertura de diafragma, velocidade de obturador, sensibilidade ISO, distância focal, disparo de flash, etc), além de informações sobre a data e o horário em que a imagem foi realizada, e mais uma série de outras possibilidades que variam de acordo com o modelo e capacidade da câmera. Estas informações podem, então ser acessadas através de programas buscadores para a recuperação de imagens em acervos através de buscas textuais.

Dentro deste conjunto de informações que, posteriormente, tornam possível encontrar imagens na *internet* através de buscas textuais, para esta obra, o artista escolheu as informações relativas ao tempo, ao momento em que o botão da câmera é pressionado.

Neste sentido, as câmeras se tornam botões interligados que criam um elo entre duas pessoas através do simples fato de terem feito a mesma coisa simultaneamente: apertado um botão. A câmera cria um traço visual do ato, tendo o tempo como referência²¹ (POHFLEPP, 2006, p. 12)

Pohflepp utiliza, de maneira poética, os novos hábitos de circulação e consumo das imagens fotográficas do cotidiano, compartilhadas através de redes especializadas ou não, acessíveis a um grande público que produz, expõe e consome estas imagens.

²¹ Tradução livre do trecho original em inglês: "*In that sense, cameras become networked buttons that create a link between two people through the simple fact that they did the same thing simultaneously: pressing a button. The cameras create a visual trace of it, with time as a reference.*"



Figura 27: Detalhe do botão disparador do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006.
Fonte: Blinks and Buttons, 2013.

3.4.2 A intervenção na caixa preta

Ao pensar nas estratégias de produção adotadas pelos artistas contemporâneos em relação à fotografia, Rubens Fernandes Jr, amparado pelo artigo *Information Strategies*, de Andreas Muller-Pohle²², aponta para algumas possibilidades de intervenção dos artistas sobre a fotografia e, dentro destas possibilidades, está a intervenção do artista sobre o equipamento fotográfico. De acordo com Fernandes Jr, a intervenção do artista sobre o aparelho se dá

no sentido de usá-lo contrariamente a sua função preestabelecida, ou seja, ao seu programa de funcionamento. (...) é a inquietação do usuário que trabalha buscando ultrapassar os limites impositivos do equipamento, esgarçando e reinventando suas possibilidades. (FERNANDES Jr., 2006, p. 17-18)

²² “*Information Strategies*” de Andreas Muller-Pohle, publicado originalmente na revista *European Photography*. Göttingen: Volume 6, nº 1, Jan-Mar, 1985.

Como exemplos desse tipo de intervenção, o autor nos apresenta: o aproveitamento significativo de "incorrekções estéticas" próprias da fotografia, como o registro de movimento (borrões) ou a imagem desfocada; as sobreposições de imagens, como na prática de múltiplas exposições em um mesmo negativo; o uso de câmeras artesanais ou amadoras de baixa qualidade; processos fotográficos que excluem a câmera, como os fotogramas²³; entre outros.

De fato, o que Pohflepp faz é construir uma nova câmera, se aproveitando de tecnologias disponíveis, mas com a intenção de subverter o uso e a função tradicional do equipamento fotográfico, visando "esgarçar" e "reinventar" suas possibilidades.

Sobre esta questão, Vilém Flusser se debruça de maneira intensa ao analisar as relações que se estabelecem entre usuário e aparelho, tomando a fotografia como exemplo. E é desta relação homem-máquina que vem a ideia de funcionário:

o fotógrafo domina o *input* e o *output* da caixa: sabe com que alimentá-la e como fazer para que ela cuspa fotografias. Domina o aparelho, sem no entanto, saber o que se passa no interior da caixa. Pelo domínio do *input* e do *output*, o fotógrafo domina o aparelho, mas pela ignorância dos processos no interior da caixa, é por ele dominado. Tal amálgama de dominações – funcionário dominando aparelho que o domina – caracteriza todo funcionamento de aparelhos. (FLUSSER, 2011, p. 16)

Podemos entender que o funcionário, de quem Flusser fala, é o fotógrafo dominado pela caixa-preta, pela máquina fotográfica, justamente pelo fato de não compreender o que se passa em seu interior e, por isso mesmo, atua de forma alinhada às funções preestabelecidas deste aparelho, ou ao seu programa de funcionamento que é, basicamente, mirar e apertar o disparador (*input*) e receber em troca uma imagem (*output*).

Arlindo Machado propõe, nos seguintes termos, um entendimento para esta noção do funcionário de Flusser e da relação homem-máquina, desta vez aplicados à produção artística:

²³ Processo caracterizado pela colocação de objetos, opacos ou translúcidos, diretamente sobre uma superfície fotossensível, geralmente o papel fotográfico, que é posteriormente submetido à luz e, então, quimicamente revelado, resultando em imagens que contemplam as sombras e contornos destes objetos sobre o papel.

Na era da automação, o artista, não sendo capaz ele próprio de inventar o equipamento de que necessita ou de (des)programá-lo, queda-se reduzido a um operador de aparelhos, isto é, a um funcionário do sistema produtivo, que não faz outra coisa senão cumprir possibilidades já previstas no programa, sem poder, todavia, no limite desse jogo programado, instaurar novas categorias. (MACHADO, 2002, p. 150)

Entretanto, Flusser observa que o fotógrafo tem a possibilidade de intervir no aparelho, com a finalidade de esgotar suas potencialidades, levando o aparelho ao limite de seu programa ou atuando em rincões não explorados do imaginário deste aparelho. E é nesta esfera de atuação em que Sascha Pohflepp se localiza e desenvolve sua discussão acerca da fotografia.

Devemos ter em mente que a obra proposta por Pohflepp em seu projeto *Buttons* não diz respeito a uma imagem ou a uma série de imagens fotográficas, nem tampouco à produção de imagens, uma vez que se trata de uma câmera destituída de um sistema ótico. As imagens que são obtidas como resposta ao ato fotográfico são preexistentes e apenas parte da obra, são o que o artista definiu por traços visuais que conectam duas pessoas por uma ação simultânea. A obra é, como observamos, o aparelho criado por Pohflepp, que será a interface responsável por criar esta conexão interpessoal através do momento do ato fotográfico.

Isto faz com que observar os procedimentos de intervenção de Pohflepp sobre o aparelho fotográfico, como na categorização proposta por Fernandes Jr., ou como um fotógrafo que atua no sentido de esgotar as potencialidades da câmera, na concepção de Flusser, explique apenas em parte o processo que envolve a obra *Buttons*, uma vez que os autores se referem à produção de imagens de base fotográfica. Escapa desta análise o fato de que a obra *Buttons* é um aparelho e é interativo.

3.4.3 Interatividade

Ao abordar a interatividade das obras de arte desenvolvidas a partir da tecnologia numérica, especialmente as que relacionam a arte aos

dispositivos abertos (*on-line*) cuja especificidade reside no fato de estarem interconectados em rede, o autor Edmond Couchot faz a seguinte afirmação:

A obra interativa só tem existência e sentido na medida em que o espectador interage com ela. Sem essa interação, de que depende totalmente, ainda que reduzida apenas a um gesto elementar, ela continua sendo uma possibilidade não-perceptível. A obra não é mais fruto exclusivo da *autoridade* do artista, mas se engendra durante um diálogo em tempo real com o espectador. Diálogo, no sentido amplo, em que intervêm outras modalidades além da linguagem, a exemplo das modalidades visuais, sonoras, gestuais, e até mesmo táteis; diálogo que, ao mesmo tempo que se aproxima da comunicação linguística, se distancia também pelos efeitos do tratamento numérico da informação que se infiltra no cerne das operações. (COUCHOT, 2002, p. 104)

Neste sentido, *Buttons* se apresenta como uma interface interativa que só será geradora de significado quando acionada por um usuário. O artista não é o autor da ação. Antes, o artista atua como proponente de uma experiência estética mediada por um aparato tecnológico que simula o ato fotográfico clássico, ao mesmo tempo que o complexifica com uma série de relações oriundas dos novos circuitos de circulação da fotografia digital. A obra revela o intenso diálogo promovido entre autor, usuário, aparato e rede (inclusive com o anônimo produtor que disponibilizou sua fotografia na rede social e, ao fazê-lo, tornou-a pública e passível de ser capturada pela obra).

Como apregoava Flusser (2011, p. 18), "toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento da caixa preta" e, como ressalta Machado (2002, p. 150), o posicionamento de Flusser era de que "uma intervenção artística realmente fundante se torna impraticável fora de um posicionamento interno à caixa preta".

Entretanto, a parte de qualquer proposta generalizante acerca da validação de uma obra de arte elaborada através de tecnologias numéricas ter que, obrigatoriamente, passar pelo interior do aparelho, podemos finalizar com a proposta de Machado, quando o autor busca relativizar o posicionamento totalizante defendido por Flusser:

O que faz um verdadeiro criador, em vez de submeter-se simplesmente a um certo número de possibilidades impostas pelo aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina que ele utiliza, é manejá-la no sentido contrário de sua produtividade programada. Talvez até se possa dizer que um dos papéis mais importantes da arte numa sociedade tecnocrática seja justamente a recusa sistemática de submeter-se à lógica dos

instrumentos de trabalho, ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando, em contrapartida, as suas funções e finalidades. (MACHADO, 2002, p. 151).

Ainda que a intervenção de Pohflepp em *Buttons* se dê como uma intervenção no interior da caixa preta, com o desenvolvimento de um *hardware* (câmera cega) e de um *software* (programa buscador de imagens) que permite esta interatividade entre o usuário da interface e a rede que fornece as imagens, podemos perceber que um dos grandes motes da obra reside no fato de que a função programática da câmera fotográfica foi subvertida em uma função poética.

A lógica produtiva esperada daquele aparelho foi quebrada, tendo sua função e sua finalidade reinventadas pelo artista que, por sua vez, desenvolve sua obra a partir da observação destas novas tecnologias numéricas e de seus usos e práticas sociais: as câmeras fotográficas digitais integradas aos aparelhos de telefonia móvel, às redes sem fio de conexão à internet e à novas práticas que integram o processo fotográfico como a publicação das imagens obtidas em redes sociais abertas ao público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca por uma compreensão mais complexa da fotografia pautou o percurso de construção deste trabalho. A recusa à fotografia mimética ou ao automatismo maquínico vem sendo apresentado e discutido a décadas mas ainda é premente nas discussões acerca da natureza da imagem fotográfica. É possível repensar esta dimensão da fotografia em vários contextos e, aqui, começamos pelos Estudos em CTS que nos forneceram uma visão e um contexto da história da tecnologia que busca se contrapor à discursos deterministas, que estão centrados no aparato e que neste aparato depositam uma autonomia, positiva ou negativa, que o afasta do contato com a sociedade.

Uma compreensão abrangente do conceito de "tecnologia", como o apresentado por Herbert Marcuse (1999), assim como o conceito de "determinismo tecnológico", apresentado por Merritt Roe Smith e Leo Marx (1994), e também o conceito de "construção social da tecnologia" como observamos no diálogo com o trabalho de Trevor Pinch e Wiebe Bijker (1984), nos forneceram um primeiro passo para desmistificarmos algumas ideias sedimentadas acerca da história da fotografia e das relação estabelecidas entre fotografia e história da arte que eram calcadas em conceitos deterministas.

Tendo em mente estes conceitos e métodos de abordagem, retornamos a uma genealogia já sedimentada da história da fotografia, mas ali incluindo dimensões de demandas sociais que, tanto quanto as tecnológicas, também ajudaram a definir os rumos da fotografia através de seus usos, de seus empregos e de suas respostas e adequações a estas demandas.

Pudemos também apresentar em que contexto artístico e social surgiu a fotografia, na França da primeira metade do século XIX, e a conturbada relação que esta desenvolveu com as artes visuais do período, assim como as repercussões e posições favoráveis e contrárias ao novo modelo de representação que surgia e que parecia gozar um status singular de se aproximar da arte pela visualidade ao mesmo tempo que respondia a

demandas acerca da reprodução de imagens que existiam por conta dos recentes processos de industrialização que ocorriam no período.

Os posicionamentos teóricos que a fotografia passou a ocupar dentro do pensamento dos sistemas de representação foi abordado, primeiramente, através de Phillippe Dubois (1993). Sua significativa contribuição para a ontologia da fotografia que, baseada na semiótica de Peirce (2005) desenvolveu um percurso histórico de teorias que viam a fotografia como "espelho do real" (discurso do ícone), posteriormente como "desconstrução do real" (discurso do símbolo) e, finalmente como "traço do real" (discurso do índice). Entretanto, fez-se necessário atualizar este ponto de vista com a finalidade de realçar o caráter da fotografia enquanto uma linguagem intertextual, que interage com outros códigos visuais e verbais e que é construída em sua relação com diversos aspectos socioculturais, como nos apresentaram Victor Burgin (2006) e André Rouillé (2009).

Esta característica da construção cultural da fotografia também pode ser observada quando consideramos seus usos sociais, a que demandas ela visa atender e de que forma ela é utilizada nestes contextos. Constatamos que seus usos e os espaços por onde a fotografia circula contribuem de maneira intensa na aclimatação da forma como a sociedade a percebe e, como vimos, até os dias de hoje esta percepção permanece fortemente conectada ao modelo de representação da realidade. Contribuíram para esta conclusão os trabalhos de Pierre Bourdieu (2003), Victor Burgin (2006) e Annateresa Fabris (2007), através de suas considerações e exemplos.

Como elemento intimamente ligado ao objetivo desta dissertação, abordamos também o uso da fotografia dentro do âmbito familiar, dos instantâneos do cotidiano e do banal, bem como a constituição de narrativas familiares através da edição dos álbuns ou coleções de imagens da vida pessoal, que se constitui como o elo de ligação entre os conjuntos de obras elencados para a análise no último capítulo do trabalho.

Escolhemos para análise que encerra este texto, os trabalhos de Nan Goldin, Rosângela Rennó e Sascha Pohflepp. Obras produzidas do final dos anos 1970 em diante e que se alinham ao recorte, ao contexto e às visibilidades contemporâneas, como exposto por Ricardo Fabbrini (2012) e André Rouillé (2009).

Apesar das grandes diferenças entre as estratégias de aproximação poética adotadas por cada um dos artistas entre suas obras e a fotografia realizada no âmbito familiar, uma vez que preocupações distintas ocupam o processo de produção de cada um deles: a relação visual e temática em Goldin; a apropriação material e a ressignificação em Rennó; o ato fotográfico aliado aos meios de circulação da imagem numérica em Pohflepp - é possível reconhecer, ainda, uma série de semelhanças entre elas.

Percebemos que ainda que distintas, as estratégias tendem à imagens que escapam a qualquer grandiloquência visual ou ao que Rouillé chamou de "maneirismo da fotografia de 'arte'", em prol de imagens que se aproximam do cotidiano, do banal, do ordinário. Notamos também um alinhamento à desconstrução da noção de autor, como proposto por Faraco e Negri (1998) e também por Burgin (2006) e a fotografia construída como uma trama de citações incorporada ao tecido social, intertextual e dialógica, tendo seu significado contruído dentro deste conjunto de relações que abarca cultura, tecnologia, usos sociais, artes visuais, etc.

Através dos resultados que alcançamos, nossa intenção é fortalecer a noção de que a interdisciplinaridade é um caminho relevante para pensarmos e analisarmos as artes visuais e suas obras, que estão em permanente contato com a tecnologia e com a sociedade e que a contribuição entre estas áreas do saber se coloca como um campo rico a ser cada vez mais explorado.

Para esta dissertação estabelecemos um pequeno recorte: a fotografia como arte contemporânea e a fotografia no âmbito familiar, cujas relações foram evidenciadas através do conjunto de obras apresentadas e analisadas. Este recorte representa uma possibilidade capaz de se desdobrar em uma infinidade de aproximações possíveis de serem realizadas, pensadas e trabalhadas entre a produção artística contemporânea e outras esferas da sociedade, da cultura e da tecnologia, pela via da interdisciplinaridade.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo, **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. 7ª edição. Campinas: Editora Papirus, 2002.

BAZZO, Walter Antônio et al. **Introdução aos Estudos CTS**. Cadernos de Ibero-América, Ed. OEI, n.1, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In:_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. pp. 91-107.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ**. n. 7. Rio de Janeiro, 2000.

BURGIN, Victor. Olhando fotografias. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 389-400.

CAIVANO, José Luis. The representation of the visual world in photography. In: EUROPEAN CONFERENCE ON COLOUR IN GRAPHICS, IMAGING AND VISION (CGIV), 4, 2008, Espanha, Barcelona. **Proceedings...** Espanha, Barcelona, 2008.

Disponível em:<www.imaging.org/ist/publications/reporter/articles/Rep23_4_CGIV2008_caivano.pdf>

Acesso em: 14 de junho de 2012

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. O tempo real nos dispositivos artísticos. In: LEÃO, Lúcia (org). **Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo, Editora Iluminuras e FAPESP: 2002. p. 101-106.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Editora Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. **Revista FACOM**. n. 17. São Paulo: FAAP, 1º semestre 2007.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. In: SEMINÁRIO CIÊNCIA MÚSICA E TECNOLOGIA, 4, 2012. São Paulo: ECA/USP, 2012.

Disponível em: <www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51>
Acesso em: 11 de fevereiro de 2013

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

_____. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: VALENTE, Agnus (org). **Híbrida Revista Eletrônica**. São Paulo: agosto 2005.

Disponível em: <http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm>
Acesso em: 14 de março de 2013.

_____. Discutindo a imagem fotográfica. **Fotografia contemporânea**: 2007.

Disponível em: <www.fotografiacontemporanea.com.br>
Acesso em: 21 de setembro de 2012.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: _____. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2ª edição. São Paulo, Editora da USP: 2008.

FARACO, Carlos Alberto; NEGRI, Lúcia. O falante: que bicho é esse, afinal? **Letras**. n. 49. Curitiba: Editora da UFPR, 1998.

FERNANDES Jr., Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **Revista FACOM**. n. 16. São Paulo: FAAP, 2º semestre 2006.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta**: ensaios sobre uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume Editora, 2011.

FRASCINA, Francis (et alii). **Primitivismo, cubismo e abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

GIVENS, Ashley. Placa XXIX do álbum de Delacroix. In: HACKING, Juliet (org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16ª edição. São Paulo: LTC, 2001.

HACKING, Juliet (org.). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 6ª edição. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

HERKENHOFF, Paulo. Rosângela Rennó ou a beleza e o dulçor do presente. In: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. p. 115-191.

HOFSTATTER, Hans. **Arte moderna**: pintura, gravura e desenho. Lisboa, Editorial Verbo, 1984.

HONNEF, Klauss. A conquista da arte e a perda de carácter. In: WALTHER, Ingo (org.). **Arte do Século XX**. Volume II. Colônia, Alemanha: Taschen, 1999.

LE ROY, Filip. As técnicas gráficas. In: MUSEU OSCAR NIEMEYER. **Seis séculos da arte da gravura**: catálogo. Curitiba, 2007.

LEITE, Miram L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p. 35-40.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. p. 317-325.

_____. A fotografia como expressão de um conceito. **Studium**. n. 2. Campinas: UNICAMP, 2000.

Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>

Acesso em: 11 de outubro de 2011.

_____. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: LEÃO, Lúcia (org). **Interlab: Labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Editora Iluminuras e FAPESP, 2002. p. 147-156.

MARCUSE, Herbert. Algumas implicações sociais da tecnologia moderna. In: _____. **Tecnologia, Guerra e Fascismo**. São Paulo: Unesp, 1999.

MONTEIRO, Rosana Hório. **Descobertas múltiplas**: a fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado das Letras, 2001.

PEDROSA, Mário. **Modernidade cá e lá**: textos escolhidos IV. Otília Arantes (org.). São Paulo: Editora USP, 2000.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2005

PINCH, Trevor; BIJKER, Wiebe. The social construction of facts and artefacts: or how the sociology of science and the sociology of technology might benefit each other. **Social Studies of Science**. Vol 14. n. 3. 1984.

Disponível em: <www.jstor.org/stable/285355>

Acesso em: 29 de setembro de 2012

POHFLEPP, Sascha. **Between Blinks & Buttons**: documentation. Berlim: University of the Arts, 2006.

Disponível em: <www.blinksandbuttons.net>

Acesso em: 01 de março de 2012

RANCIÈRE, Jaques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SILVEIRA, Luciana Martha. A interação entre texto visual e texto verbal sob o olhar da ontologia da imagem fotográfica. In: QUELUZ, Gilson Leandro (org.). **Tecnologia e sociedade: (im)possibilidades**. Curitiba: Torre de Papel, 2003.

SMITH, Merritt Roe; MARX, Leo. **Does technology drive history? The dilemma of technological determinism**. MIT Press: 1994.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

- Figura 01: The Hug. Nan Goldin. 1980..... 17
Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/190038119>>
Acesso em: 20 de fevereiro de 2013
- Figura 02: Cerimônia do adeus. Rosângela Rennó. 1997/2003..... 18
Disponível em: <<http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/18/3>>
Acesso em: 21 de fevereiro de 2013
- Figura 03: Peddler. Autoria desconhecida. ca 1840-60..... 30
Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/item/2004664278/>>
Acesso em: 13 de maio de 2013
- Figura 04: Newhaven fisherboy. David Octavius Hill. 1845 32
Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/item/00652572/>>
Acesso em: 29 de maio de 2013
- Figura 05: Artista fazendo o desenho de perspectiva da uma mulher
reclinada. Albrecht Dürer. 1600..... 34
Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90039053>>
Acesso em: 20 de fevereiro de 2013
- Figura 07: The Rehearsal of the Ballet Onstage. Edgar Degas, 1874..... 40
Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000594>>
Acesso em: 23 de maio de 2013
- Figura 09: Odalisque. Eugène Delacroix. 1857 42
Disponível em: <<http://www.eugenedelacroix.org/Odalisque-1857.html>>
Acesso em: 14 de junho de 2013
- Figura 10: Respigadeiras. Jean-François Millet. 1857 44
Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=341>
Acesso em: 04 de março de 2013
- Figura 11: La recontre ou Bonjour M. Courbet. Gustave Courbet. 1845 45
Disponível em: <http://floramusee.montpellier-agglo.com/flora/servlet/PhotoManager?recordId=musee%3AMUS_PHOTO%3A888&idocId=ged%3AIDOCS%3A1774&resolution=HIGH>
Acesso em: 25 de fevereiro de 2013

Figura 12: A refugee from Eritrea, carrying his dying son, arrives at Wad Sherifai camp. Sudan. Sebastião Salgado. 1985..... 57

Disponível em: <<http://www.amazonasimages.com/doc/contenu/SAHEL/portfolio/3/03.JPG>>

Acesso em: 14 de junho de 2013

Figura 13: Mourning a brother killed by a Taliban rocket. Afghanistan. James Nachtwey. 1996..... 57

Disponível em: <http://www.jamesnachtwey.com/jn/images/JN0003AFG_107-3FIN.jpg>

Acesso em: 14 de junho de 2013

Figura 14: Nan and Brian in Bed, NYC. Nan Goldin. 1983 68

Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.627>>

Acesso em: 01 de março de 2013

Figura 16: French Chris on the convertible, NYC. Nan Goldin. 1979 74

Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2001.336.1>>

Acesso em: 06 de junho de 2013

Figura 17: Vivienne in the green dress, NYC. Nan Goldin. 1980 75

Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-vivienne-in-the-green-dress-nyc-p78043>>

Acesso em: 06 de junho de 2013

Figura 18: Nan and Dickie in the York Motel, New Jersey. Nan Goldin. 1980 76

Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102268>

Acesso em: 06 de junho de 2013

Figura 19: Nan on Brian's Lap, Nan's Birthday, NYC. Nan Goldin. 1981..... 76

Disponível em: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=102270>

Acesso em: 06 de junho de 2013

Figura 25: Vista do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006..... 91

Disponível em: <http://www.blinksandbuttons.net/buttons_en.html>

Acesso em: 16 de maio de 2013

Figura 26: Vista interna do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006 92

Disponível em: <http://www.blinksandbuttons.net/buttons_en.html>

Acesso em: 16 de maio de 2013

Figura 27: Detalhe do botão disparador do projeto Buttons. Sascha Pohflepp. 2006 94

Disponível em: <http://www.blinksandbuttons.net/buttons_en.html>

Acesso em: 16 de maio de 2013