

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
MESTRADO EM ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ARTES**

**RENATA CARDOSO MARINHO**

**A FOTOMONTAGEM VANGUARDISTA E SUAS NOVAS FORMAS:  
UM ESTUDO SOBRE A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA E SEU USO  
NA ARTE**

**VITÓRIA - ES  
2019**

RENATA CARDOSO MARINHO

**A FOTOMONTAGEM VANGUARDISTA E SUAS NOVAS FORMAS:  
UM ESTUDO SOBRE A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA E SEU USO  
NA ARTE**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre no Curso de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA-ES  
2019

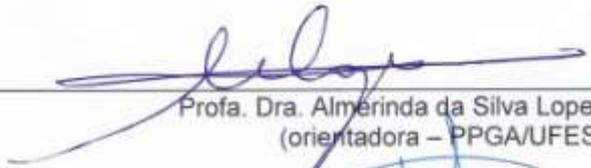
RENATA CARDOSO MARINHO

**A FOTOMONTAGEM VANGUARDISTA E SUAS NOVAS FORMAS:  
UM ESTUDO SOBRE A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA E SEU USO  
NA ARTE**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de mestre no Curso de Pós-graduação em Artes, Área de Concentração em História, Teoria e Crítica de Arte, da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação da Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes.

Aprovada em 25 de setembro de 2019.

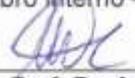
**COMISSÃO EXAMINADORA**



Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes  
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dr. David Ruiz Torres  
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dr. André Malverdes  
(membro interno – CCJE/UFES)

VITÓRIA-ES  
2019

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de  
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Marinho, Renata Cardoso, 1989-

M337f A fotomontagem vanguardista e suas novas formas : Um  
estudo sobre a manipulação fotográfica e seu uso na arte / Renata  
Cardoso Marinho. - 2019.

115 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.

Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Fotografia. 2. Arte. 3. Manipulação. 4. Vanguardas. I.  
Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito  
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

## RESUMO

Visando explorar o universo das fotografias manipuladas plasticamente, este trabalho pretende discutir conceitos filosófico-fotográficos como manipulação, realidade, simulação, índice, encenação, materialidade e reprodutibilidade, para, assim, adentrarmos nas imagens em que concentramos a pesquisa. Analisamos a mudança na Arte em que o valor de exposição se sobrepõe o valor de culto, gerando uma nova forma de olhar, produzir e estudar Arte. Com base nesses conceitos, investigamos manipulações de fotografias dos seguintes movimentos artísticos: o Pictorialismo e a sua busca do estatuto de arte para a imagem fotográfica, a partir de mudanças pictóricas realizadas nos seus negativos; o Construtivismo Russo e seu uso a favor da Revolução Russa, como ferramenta propagandística do Estado Soviético e crítica ao nazismo; o movimento Dadaísta que surge durante a tensão existente no período entre guerras na Europa, baseado no caos e na desordem, derrubando, de forma sarcástica, os usos tradicionais da arte; e o movimento Surrealista, lançado pelo escritor Breton e inspirado nas ideias de Freud da psicanálise e no despertar do inconsciente primitivo do homem. Comparando os resultados obtidos dos processos analógicos desses movimentos artísticos ao uso do programa Photoshop, *software* disponível aos computadores para alterar a imagem fotográfica através de atalhos e funções selecionadas. Provando, assim, que os processos criativos utilizados nas vanguardas através de tecnologia analógica foram emulados com o uso de funções disponíveis no Photoshop mediante tecnologia digital: a forma de modificar a imagem foi imitada no *software* para facilitar o seu uso e promover a sua comercialização, a partir do que já era conhecido. Processos que demoravam para serem elaborados de acordo a intenção do artista, os objetivos do movimento e o poder monetário para aquisição dos materiais necessários (de alto custo no passado), agora passam a ser reproduzidos na interface do computador em curto espaço de tempo, utilizando apenas o olhar e funções do teclado programados em atalhos do programa. As possibilidades foram multiplicadas, atendendo as necessidades artísticas da sociedade digital, onde o retorno precisa ser sincronizado aos acontecimentos da cultura contemporânea.

**Palavras chave:** Fotografia; manipulação; Photoshop.

## ABSTRACT

Aiming to explore plastically manipulated photography, this study intends to argue photographic-philosophic concepts such as manipulation, reality, simulation, index, acting, materiality and reproducibility in order to learn more about the images upon which we concentrate the research. We analyze the changes in Art based on which the worship value is replaced by the exposition value creating a new way to appreciate, create and study Art. Based on these concepts we investigate manipulations on photography from the following artistic movements: Pictorialism and its search for an artistic statute for photographic imagery through the pictorial changes on the negatives; Russian Constructivism and its application on the Russian Revolution as the Soviet state's advertising tool, and as critique to the Nazi party; Dadaism, which rises during the interwar period in Europe, based on chaos and disorder, taking down the traditional ways of art with sarcasm; Surrealism, which began with Breton, the writer, and also took inspiration on Freud's insights on psychoanalysis and the awakening of the primitive unconscious of men; comparing the results obtained from analog processes utilized by these vanguards to Photoshop, a computer software which modifies photographic images through its available functions and digital tools, in order to prove that the creative processes

utilized by the vanguards through analog technology were emulated by Photoshop tools. Based on what was already known, the form of modifying images was emulated on the software to facilitate its use and to promote its commercialization. Processes that took a long amount of time to elaborate according to the artist's intent and the objectives of the movement, along with the high cost (in the past) demanded for the acquisition of the necessary materials, now start to be reproduced in a computer's interface in a short amount of time, utilizing only keyboard shortcuts. The possibilities were multiplied, attending to the artistic needs of the digital society, where the outcome must be synchronized with the landmarks of the contemporary culture.

**Key words:** Photography; manipulation; Photoshop.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Vista Del Boulevard du Temple</i> , Louis Daguerre, 1838. Fonte: << <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg">https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg</a> >>. Acesso em 14/02/2019.....	19
Imagem 2 - <i>Autorretrato de Um Homem Afogado</i> , Hyppolyte Bayard, 1840, Hyppolyte Bayard, 1840. Fonte: << <a href="https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard">https://www.incinerrante.com/textos/autorretrato-afogado-1840-de-hippolyte-bayard</a> >>. Acesso em 06/03/2019.....	19
Imagem 3 - <i>Caverna de Lascaux</i> , Dan Courtice, 2015. Fonte: < <a href="http://www.lascaux-dordogne.com/en/lascaux-cave">http://www.lascaux-dordogne.com/en/lascaux-cave</a> >. Acesso em 01/08/2019.....	42
Imagem 4 - <i>(Untitled) After Edward Weston</i> , Sherrie Levine, 1980. Fonte: << <a href="https://br.pinterest.com/pin/745205069565493613/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/745205069565493613/?lp=true</a> >>. Acesso em 04/09/2019.....	45
Imagem 5 - <i>Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg)</i> , Michael Mandiberg, 2001. Fonte: << <a href="http://artandwomenfa2013.blogspot.com/2013/11/sherrie-levin.html">http://artandwomenfa2013.blogspot.com/2013/11/sherrie-levin.html</a> >>. Acesso em 02/09/2019.....	46
Imagem 6 - <i>Analogue</i> , Zoe Leonard, 1998-2009. Fonte: << <a href="https://www.moma.org/collection/works/171312">https://www.moma.org/collection/works/171312</a> >>. Acesso em 02/08/2019.....	48
Imagem 7 - <i>Print Screen</i> do site de Jason Evans, 2019. Fonte: << <a href="http://www.thedailynice.com/#info">http://www.thedailynice.com/#info</a> >>. Acesso em 02/08/2019.....	48
Imagem 8 - <i>Print Screen</i> do site de Jason Evans. Fonte: << <a href="http://www.thedailynice.com/#info">http://www.thedailynice.com/#info</a> >>. Acesso em 02/08/2019.....	49
Imagem 9 - <i>Kodak Three Point Reflection Guide</i> , Christopher Williams, 1968. Fonte: << <a href="https://br.pinterest.com/pin/310396599292244250/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/310396599292244250/?lp=true</a> >>. Acesso em 02/09/2019.....	49
Imagem 10 - <i>Wall Street</i> , Paul Strand, 1915. Fonte: << <a href="https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_Street_(photograph)#/media/File:Wall_Street_by_Paul_Strand,_1915.jpg">https://en.wikipedia.org/wiki/Wall_Street_(photograph)#/media/File:Wall_Street_by_Paul_Strand,_1915.jpg</a> >>. Acesso em 30/08/2019.....	63
Imagem 11 - <i>Escola de Atenas</i> , Rafael Sânzio, 1509-1511. Fonte: << <a href="https://renascimentocrescer.blogspot.com/2016/11/analise-da-obra-escolda-de-atenas-de.html">https://renascimentocrescer.blogspot.com/2016/11/analise-da-obra-escolda-de-atenas-de.html</a> >>. Acesso em 19/03/2019.....	67
Imagem 12 - <i>Os Romanos da Decadência</i> , Thomas Couture, 1847. Fonte: << <a href="https://pt.wahooart.com/@/8BWVKJ-Thomas-Couture-Os-romanos-da-decad%C3%Aancia">https://pt.wahooart.com/@/8BWVKJ-Thomas-Couture-Os-romanos-da-decad%C3%Aancia</a> >>. Acesso em 19/03/2019.....	67
Imagem 13 - <i>Os Dois Modos de Vida</i> , Gustav Rejlander, 1857. Fonte: << <a href="http://magocg.blogspot.com/2009/08/foto-montagem-de-oscar-gustav-rejlander.html">http://magocg.blogspot.com/2009/08/foto-montagem-de-oscar-gustav-rejlander.html</a> >>. Acesso em 17/03/2019.....	68
Imagem 14 - <i>Os últimos instantes</i> , Henry Peach Robinson, 1858. Fonte: << <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	69
Imagem 15 - <i>Arranjo em preto e cinza nº1</i> , James McNeill Whistler, 1871. Fonte: << <a href="https://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/22/945158/conheca-arranjo-em-cinza-e-preto-n-1-james-mcneill-whistler.html">https://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/06/22/945158/conheca-arranjo-em-cinza-e-preto-n-1-james-mcneill-whistler.html</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	73

Imagem 16 - <i>Os 30 Valérios</i> , Valério Vieira, 1901. Fonte: << <a href="http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4">http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4</a> >>. Acesso em 01/09/2019.....	75
Imagem 17 - <i>Untitled</i> , Noell Oszvald, 2016. Fonte: << <a href="https://www.hypeness.com.br/2016/08/as-fotografias-conceituais-e-soturnas-de-noell-oszvald/">https://www.hypeness.com.br/2016/08/as-fotografias-conceituais-e-soturnas-de-noell-oszvald/</a> >>. Acesso em 01/09/2019.....	76
Imagem 18 - <i>Spartakiada</i> , Gustav Klutssis, 1928. Fonte: << <a href="http://www.nailyaalexandergallery.com/russian-photography/gustav-klutssis/featured-works?view=slider">http://www.nailyaalexandergallery.com/russian-photography/gustav-klutssis/featured-works?view=slider</a> >>. Acesso em 24/09/2019.....	81
Imagem 19 - <i>02.jpeg</i> , Izumi Miyazaki, 2015. Fonte: << <a href="https://izumimiyazaki.tumblr.com/">https://izumimiyazaki.tumblr.com/</a> >>. Acesso em 02/09/2019.....	82
Imagem 20 - <i>Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates</i> , John Heartfield, 1932. Fonte: << <a href="https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Adolf-o-Super-homem-traga-ouro-e-fala-disparates-John-Heartfield-1932_fig2_328352463">https://www.researchgate.net/figure/Figura-2-Adolf-o-Super-homem-traga-ouro-e-fala-disparates-John-Heartfield-1932_fig2_328352463</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	87
Imagem 21 - <i>Cinema sintético da pintura</i> , Raoul Hausmann, 1918. Fonte: << <a href="https://br.pinterest.com/pin/307863324502241204/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/307863324502241204/?lp=true</a> >>. Acesso em 31 ago. 2019.....	89
Imagem 22 - <i>O verdadeiro rosto da guerra</i> , John Heartfield (Helmut Herzfeld), 1928. Fonte: << <a href="https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-antifascist-art/fascist-ideology-mussolini-fascist-face">https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/john-heartfield-art/famous-antifascist-art/fascist-ideology-mussolini-fascist-face</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	92
Imagem 1 - <i>Capa da Revista 291</i> , nº 1, 1915. Fonte: << <a href="https://br.pinterest.com/pin/166070304979496463/">https://br.pinterest.com/pin/166070304979496463/</a> >>. Acesso em 04/11/2019.....	93
Imagem 2 - <i>Pepper No. 35</i> , Edward Weston, 1930. Fonte: << <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286226">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286226</a> >>. Acesso em 31 ago. 2019.....	94
Imagem 3 - <i>Utopia/distopia</i> , Raoul Hausmann, 1920. Fonte: << <a href="http://www.artdiscover.com/en/artists/raoul-hausmann-id1712">http://www.artdiscover.com/en/artists/raoul-hausmann-id1712</a> >>. Acesso em 19/09/2019.....	95
Imagem 4 - <i>Cats</i> , Zoí Rosdaibida, 2019. Fonte: << <a href="https://www.pinterest.es/pin/787215209846711358/">https://www.pinterest.es/pin/787215209846711358/</a> >>. Acesso em 19/09/19.....	96
Imagem 5 - <i>O jogo lúgubre</i> , Salvador Dalí, 1929. Fonte: << <a href="https://www.imasdesign.com.br/produto/163354/ima-do-quadro-o-jogo-lugubre-salvador-dali">https://www.imasdesign.com.br/produto/163354/ima-do-quadro-o-jogo-lugubre-salvador-dali</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	98
Imagem 6 - <i>A puberdade próxima</i> , Max Ernst, 1921. Fonte: << <a href="https://medium.com/@susanday_25940/hannah-h%C3%B6ch-the-forgotten-sociopolitical-commentator-b358059a6526">https://medium.com/@susanday_25940/hannah-h%C3%B6ch-the-forgotten-sociopolitical-commentator-b358059a6526</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	99
Imagem 7 - <i>Série Fatagagas</i> , Max Ernst e Hans Arp, 1920. Fonte: << <a href="https://www.moma.org/calendar/exhibitions/390">https://www.moma.org/calendar/exhibitions/390</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	102
Imagem 8 - <i>Vortografia</i> , Alvin Langdon Coburn, 1916–17. Fonte: << <a href="https://www.moma.org/collection/works/83725">https://www.moma.org/collection/works/83725</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	104
Imagem 9 - <i>Primado da matéria sobre o pensamento</i> , Man Ray, 1929. Fonte: << <a href="https://br.pinterest.com/pin/674625219153078708/?lp=true">https://br.pinterest.com/pin/674625219153078708/?lp=true</a> >>. Acesso em 31/08/2019.....	105
Imagem 10 - <i>Open/Eyes Closed</i> , Indira Cesarine, 2015. Fonte: << <a href="https://untitled-space.com/eyes-openeyes-closed-photography-exhibit-the-untitled-space/">https://untitled-space.com/eyes-openeyes-closed-photography-exhibit-the-untitled-space/</a> >>. Acessado em 27/10/2019.....	107

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1 MANIPULAÇÃO SIMULADA .....</b>	<b>15</b>
1.1 REALIDADE E SIMULAÇÃO.....	16
1.2 ÍNDICE DA FOTOGRAFIA .....	20
1.3 A ENCENAÇÃO DA FOTOGRAFIA.....	33
1.4 MATERIALIDADE FOTOGRÁFICA E SUA REPRODUÇÃO.....	40
1.5 FOTOGRAFIA DIGITAL E SUAS PARTICULARIDADES.....	52
<b>2 ARTE E FOTOGRAFIA .....</b>	<b>56</b>
2.1 SOBRE O PICTORIALISMO .....	59
2.2 CONSTRUTIVISMO RUSSO .....	76
2.3 DADAÍSMO .....	82
2.4 SURREALISMO .....	96
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>108</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>110</b>

## INTRODUÇÃO

Atualmente a fotografia é considerada uma linguagem como as outras. Carrega com ela informações de seu referente com verossimilhança que nenhum meio de representação artística, como a pintura, a escrita, a escultura, etc., conseguem. A impressão que muitos de nós temos é a de olhar por uma janela. Mas, como nosso pensamento não deve limitar-se ao básico, é imprescindível compreender que não se trata de um veículo neutro, o pensamento de quem fotografou e a sua forma de ver o mundo estão ligados à imagem. Arlindo Machado acredita que a ideologia de quem fotografa transparece nas fotografias<sup>1</sup>.

O meio fotográfico levanta dúvidas sobre seu pertencimento, pois, hoje em dia, atua em quase todos os setores, mas predominantemente como arte, registro, memória e comunicação. Em seu surgimento foi muito associada à Ciência, devido o uso de diversos materiais para revelar e fixar as imagens; e à Ótica, área da Física que estuda luz e a visão<sup>2</sup>. Como Arte, ela se encaixa quanto representação do mundo através de um artista criador, muito embora se tratando da fotografia o artista seja mais um montador, ou como diria Vilém Flusser - um operador<sup>3</sup>. Para criar uma foto o fotógrafo seleciona o quê e como encaixar os elementos disponíveis no retângulo, que é o enquadramento, semelhante a uma tela.

Trabalhar apenas com os elementos fornecidos pela natureza não basta aos artistas que nos interessam neste trabalho. Nossa área de interesse na fotografia artística é a forma de alterar as imagens fotográficas. Como e porque manipular as imagens interessa a eles e os movimentos nos quais se encontram.

Segundo o dicionário Aurélio manipular significa<sup>4</sup>: “1. preparar com a mão; imprimir forma (a alguma coisa) com a mão. 2. preparar (medicamentos) com corpos simples. 3. Engendrar, forjar, maquinar: manipular um plano. 4. fazer funcionar; pôr em movimento; acionar”. Já manipulação significa: “[...] ato ou modo de manipular [...]”. E por fim manipulador: “1. aquele que manipula. 2. transmissor.”

Podemos perceber que manipular não é apenas alterar o sentido de algo, esse é apenas o 3º ponto de 4 das definições existentes no dicionário. Manipular é fazer, preparar algo com

---

<sup>1</sup> MACHADO, 2015, p. 16.

<sup>2</sup> FERREIRA, 2001, p. 500.

<sup>3</sup> FLUSSER, 2002, p. 15.

<sup>4</sup> AURÉLIO, 1986, p. 1081.

as mãos, que pode ser algo forjado, mas não necessariamente é o ato de mentir e enganar. Na manipulação temos o ato de manipular. A definição de manipulação fotográfica seguindo esta lógica permeia por algo como: preparar ou imprimir uma fotografia com as mãos; forjar a fotografia, usá-la fora de seu contexto para alterar o resultado; acionar a fotografia, pô-la em movimento, apenas fazê-la. O fotógrafo por definição já seria um manipulador, um transmissor da foto. O objeto dessa pesquisa é estudar processos de alterações da imagem fotográfica em seu princípio analógico e sua introdução no digital.

Dentro desse perfil estipulado de manipulação, a primeira técnica de que temos notícia consiste no retoque dos negativos, apresentada pelo fotógrafo e litógrafo Franz Hanfstaengl na Exposição Universal de Paris no ano de 1855<sup>5</sup>, onde ele apresentou duas fotografias, uma retocada e outra não. Imediatamente a técnica foi incorporada pelos fotógrafos. Pouco tempo depois surgiu o aerógrafo - equipamento patenteado por Charles Burdick em 1893 e utilizado até os anos 1920 para retocar fotografias - e a fotomontagem, uso de um ou mais negativos, ou positivos, para confeccionar foto final.

O primeiro processo fotográfico de que temos comprovação é o daguerreótipo e a primeira *daguerreotipia* reconhecida é datada de 1839. São 180 anos de fotografia e muito de sua história permanece desconhecida e, muitas vezes, mistificada. Atualmente as fotografias estão presentes em todos os nichos de nossa vida: identificação legal, memória, arte, demonstração de personalidade, prova de acontecimentos e existência e comunicação.

A fotografia registra além da aparência, como o temperamento de alguém ou das circunstâncias, e identificamos esse aspecto na produção e na partilha de nossas fotos pessoais. Fotografias ajudam a confirmar, e criar, nossa identidade e história pessoal. Elas mantêm vivas as lembranças, mas também as criam, distorcem ou substituem memórias. O aspecto da fotografia é revelar a aparência do referente sob determinado conjunto de circunstâncias, o que não significa que capte a real situação.

A fotografia ganhou seu lugar entre as belas artes depois de anos vista como artefato utilitário. O movimento pictórico foi decisivo para esse momento, pois atuou trazendo elementos plásticos à foto - que servia como matéria prima para a atividade artística. Os fotógrafos pictorialistas foram os responsáveis pela busca do estatuto da arte para a imagem fotográfica, muito embora tenham sido duramente criticados pelos puristas, no qual

---

<sup>5</sup> KOSSOY, 2014, p. 111.

compreendiam as alterações pictóricas como uma cópia da pintura. Assim sendo, os puristas começaram a explorar as potencialidades do aparelho para buscar a artisticidade própria da fotografia. A fotografia, como comenta Braune em seu livro *O Surrealismo e a estética fotográfica*, demorou a alcançar o status de Artes, pois:

A atividade artística, enfim, era vista como algo intimamente ligado à autoria, enquanto a fotografia, atividade regida por um instrumento mecânico e pelas leis da ótica e da química, nada mais fazia, segundo essa visão, do que lhe registrar, com fidedignidade, a realidade através da luz, sendo-lhe negada qualquer tipo de intelectualidade, de criatividade e interpretação<sup>6</sup>.

Os movimentos de vanguarda que vieram a seguir nas primeiras décadas do século XX desconstruíram os preceitos já usados anteriormente. Mesmo assim, muitas das técnicas pictorialistas foram utilizadas para as novas experiências que os movimentos dadaísta, construtivista e surrealista fizeram. A fotomontagem foi processo bastante utilizado pelos fotógrafos construtivistas e surrealistas, muito embora os construtivistas tenham utilizado mais a colagem do que a fotomontagem propriamente dita.

A fotografia construída desafia as noções de realidade do espectador. A encenação ou distorção da verdade aludem a algo além do óbvio, fora do âmbito do real. O contexto e a exibição da imagem contribuem para essa distorção. Muitas vezes a criação de realidade alternativa gera imagens irônicas, complexas, com que o fotógrafo confronta o real através do imaginário.

A fotografia digital surgiu no fim dos anos 90, trazendo com ela a facilidade de explorar as possibilidades artísticas manipuláveis através da plataforma do computador. Programas como o Photoshop, surgido também nos anos 90, afastaram os artistas dos processos e dos materiais químicos, tudo ficou mais rápido e relativamente simples. Os *megapixels* revolucionaram a fotografia e a forma de nos relacionarmos com ela. A materialidade desapareceu e a forma de manuseá-las, compartilhá-las e de interagir mudou. Por conta dessa nova relação fotográfica, advinda da mudança do analógico para o digital, Charlotte Cotton afirma que estamos num momento propício para a percepção da fotografia como linguagem e veículo informativo crítico quando afirma:

Numa era em que não só recebemos, tiramos e disseminamos imagens fotográficas, mas também podemos anexá-las, acessar e editar estamos muito mais, do que em qualquer outro momento da história, habilitados a usar e acostumados com a linguagem da fotografia, demonstrando uma apreciação maior pelo fato de que ela está longe de

---

<sup>6</sup> BRAUNE, 2001, p. 12.

ser apenas um veículo neutro ou transparente para momentos isolados e emoldurados do tempo real<sup>7</sup>.

O digital proporciona grande facilidade na descontextualização das fotografias. Em entrevista para o *Harpers Magazine*<sup>8</sup> em fevereiro de 2007, a fotógrafa Susan Meiselas defende que os artistas devem trabalhar contra a descontextualização das fotos, como uma espécie de dever com a especificidade com os espectadores e sujeitos. Nós, particularmente, concordamos com Meiselas no caso do fotojornalismo, já na arte cremos que todas as ferramentas são válidas para expressar a imaginação do artista. Acreditamos que a manipulação teve/tem grande importância para a fotografia artística e o conhecimento de sua história, processos e significações é imprescindível para a compreendermos em sua complexidade digital.

Percebemos que dentro do tema da manipulação existem alguns estudos, mas com o foco central divergente da presente pesquisa – associar as técnicas e ferramentas da manipulação digital às ferramentas inclusas no *software* Photoshop, como uma condensação dos processos analógicos. Em 2010, o espanhol Joan Fontcuberta (1955) lançou o livro *O beijo de Judas - fotografia e verdade* em que aborda o vínculo entre a fotografia e a verdade, relacionando-as como resultado de manipulação, já que caracteriza todas as escolhas fotográficas dessa forma:

Realizar uma fotografia requer adotar todas essas decisões e dotá-las de um conteúdo expressivo, ou seja, construir uma retórica. Mas, no limite, a escolha de uma entre diversas possibilidades representa uma pequena dose de “manipulação”: enquadrar é uma manipulação, focar é uma manipulação, selecionar o momento do disparo é uma manipulação. [...] A soma de todos esses passos se concretiza na imagem resultante, uma “manipulação” sem paliativos. Criar equivale a manipular e o próprio termo “fotografia manipulada” constitui uma flagrante tautologia. A noção de “manipulação” ficava assim reabilitada, desprovida de intenção perversa, passava a adotar um tom ostensivamente neutro. Definitivamente, a manipulação se apresentava como uma condição *sine qua non* de criação<sup>9</sup>.

A diferença entre a manipulação, abordada por Fontcuberta, é o seu foco em desmistificá-la como um processo plástico e investigá-la como parte do processo de criação.

Outro estudo recente acerca de manipulação fotográfica é o de Elaine Spagnol que analisa a manipulação através das imagens de David LaChapelle (1963). Ela afirma que o objetivo de sua pesquisa é analisar a manipulação de um período específico com base no estudo das formas manipulativas que LaChapelle maneja em suas imagens.

---

<sup>7</sup> COTTON, 2006, p. 240.

<sup>8</sup> SHORT, 2013, p.28.

<sup>9</sup> FONTCUBERTA, 2010, p. 84.

Um pouco mais distante de nossos dias, na década de 1980, Arlindo Machado lançou o livro *Ilusão Especular - uma Teoria da Fotografia*, em que ele afirma que as fotografias produzem sua própria realidade e, dentro dela, a manipulação é algo corriqueiro. Ele cita tipos de técnicas como o *fou*, o *panóptico*, efeitos de iluminação e enquadramento para alterar a perspectiva da imagem, “cria-la, destruí-la, modifica-la”:

[...] é uma verdade que advém e, como tal, precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la. [...] A fotografia, portanto, não pode ser um registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela<sup>10</sup>.

Em seu livro, *Filosofia da Caixa Preta* (1983), o filósofo Vilém-Flusser afirma que: “[...] o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista pelo aparelho fotográfico<sup>11</sup>”. Para ele a fotografia só deve ser levada em consideração se distanciada da evidente visão do aparato óptico.

Iremos compreender que o contexto e a narrativa influenciam o processo e o resultado do trabalho conceitual do fotógrafo. As fotografias manipuladas representam a visão subjetiva do manipulador. Desde seu início houve alteração na fotografia, como iremos discutir, muito embora a imagem digital facilite essa ação e torne mais difícil de fazer perceber, já que antes os negativos forneciam evidências da imagem original, enquanto a manipulação digital não deixa rastros. Com a fotografia digital e o suporte do computador, a natureza da imagem muda, assim como o papel do artista enquanto produtor de imagem.

O objetivo desse trabalho é estudar processos de alterações da imagem fotográfica em alguns períodos do analógico e a sua introdução no digital. A nossa hipótese é de que o Photoshop anexou os processos manipulativos da fotografia analógica como parte de seu funcionamento. Em 1. Manipulação Simulada, o capítulo 1, temos como objetivo discorrer sobre os conceitos fotográficos que auxiliarão nos capítulos seguintes. O objetivo em 2. Arte e Fotografia é analisar e contextualizar alguns processos manipulativos nos determinados movimentos, Pictorialismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo (escolha dos movimentos foi por julgarmos os seus processos de grande importância para a História da Arte), para poder comparar esses processos as ferramentas disponíveis na fotografia digital.

---

<sup>10</sup> MACHADO, 2015, p. 48.

<sup>11</sup> FLUSSER, 2002, p. 27.

Enquanto o primeiro capítulo será pautado nos conceitos da filosofia da fotografia, o segundo abordará os movimentos artísticos escolhidos, Pictorialismo, Construtivismo,

Dadaísmo e Surrealismo, e seus processos próprios. Veremos que o Pictorialismo foi grande precursor em criar adentos para modificar a imagem e seus processos são reapropriados nos movimentos seguintes dentro de cada particularidade e objetivo buscado. Iremos continuar discorrendo sobre os movimentos seguintes, acompanhando o aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica, culminando na mudança da fotografia analógica para a fotografia digital que surgiu no final dos anos 90.

Foi levantado o conceito de realidade na sociedade ocidental desde a Grécia antiga e o conceito de simulação, usamos como exemplo duas fotografias: *Boulevard du temple*, de Daguerre, e *Autorretrato como afagado* de Bayard (respectivamente imagens 01 e 02). Já no segundo tópico, adentramos na discussão sobre índice da fotografia, o que de realidade permanece quando a foto é capturada e, para isso, usamos o conceito de Peirce: índice, símbolo e ícone.

Usamos Dubois para entender melhor as ideias de Peirce, no qual ele explicita utilizando os tempos da fotografia. Tom Gunning nos fala sobre o índice na fotografia digital, já que a mudança do analógico para o digital alterou toda a forma como lidamos com as imagens fotográficas. No item três falamos sobre a encenação dentro da fotografia, a técnica dos *tableaux-vivant* e todas as formas que os fotógrafos encenam para criar suas imagens a sua maneira. Em seguida discutimos dois conceitos fundamentais: a materialidade e a reprodutibilidade da imagem fotográfica. Somos guiados pelas ideias de Benjamin sobre aura da obra de arte, a diferença entre valor de culto e valor de exposição no qual a fotografia é a responsável por alterar toda a forma de olhar uma obra de arte. A materialidade muda com o surgimento da fotografia digital, os grãos de prata são substituídos por *pixels*, deixamos de manusear uma fotografia para olhá-la na tela do computador. Para finalizar o capítulo entramos no universo das imagens digitais, o que mudou da passagem do analógico para o digital: a forma de olhar, a forma de consumir, a forma de compartilhar, a forma de comprar.

No capítulo Arte e fotografia, deixamos claro que estamos tratando a fotografia como arte, não como documento. Discutimos as diferenças básicas entre fotografia e pintura e o lugar da fotografia na arte e na ciência. Como esse capítulo é voltado todo para a arte tratamos dos movimentos que escolhemos para lidar com a manipulação fotográfica. O primeiro movimento que discutimos é o Pictorialismo, a sua busca pelo status de arte da fotografia, a sua alteração

de maneira a deixá-la semelhante a uma pintura, seus principais processos: as fotos compostas de Rejlander e Robinson, o uso da goma bicromatada, a fotomontagem, etc. Escolhemos a fotomontagem de Valério Vieira para comparar com a fotomontagem digital de Noell Oszvald, como dois processos distintos, um analógico e outro digital, conseguiram resultados análogos. O movimento seguinte é o Construtivismo Russo, falamos um pouco sobre o contexto de guerra em que nasceu, dado que toda a sua produção de montagens e fotomontagens é voltada para uso político e social. Escolhemos uma fotomontagem de Klutskis e a comparamos com uma fotomontagem digital de Miyazaki, falamos sobre a forma em que é possível criar uma montagem digital dentro do *software*.

Em seguida tratamos do Dadaísmo, sua característica niilista, a negação do tradicionalismo na arte, ruptura de narrativas, *non sense* e os processos mais utilizados. Para comparar utilizamos a colagem de Hausmann, muito utilizada pelos dadaístas para contemplar seus objetivos supracitados, e a comparamos com a montagem digital de Rosdaibida, o que possuem de semelhante e a forma que foram produzidas. Finalizamos com o Surrealismo, toda a vasta gama de processos que foram criados ou reutilizados, sua ligação com as ideias de Freud e toda a contribuição de Man Ray para o momento. Utilizamos a técnica da solarização, criada acidentalmente por Lee Miller e a comparamos com a solarização da artista Indira Cesarine.

## 1. MANIPULAÇÃO SIMULADA

Para tornar clara a diferença entre falsidade e manipulação artística, abordaremos a simulação como primeira forma de manipulação, este sendo o foco principal do trabalho. Desde o seu surgimento a fotografia é utilizada como evidência da verdade pelo sistema social: somos identificados perante a lei a partir da nossa imagem fotográfica impressa nos documentos de identificação<sup>12</sup>, por exemplo. Somos levados a olhar uma fotografia sem desconfianças, tomadas como representação de parcelas da realidade.

Susan Sontag também aborda a questão de registro fotográfico como evidência em seu livro, *Sobre Fotografia* (2004), quando menciona que a polícia incorporou a fotografia como

---

<sup>12</sup> MACHADO, 2015, p. 40.

objeto de investigação. Esse uso da imagem primeiro aconteceu em Paris, em 1871 durante a Comuna<sup>13</sup>, quando a polícia parisiense vigiou a população através das imagens.

Este capítulo aborda o confronto essencial para a evolução do presente trabalho, a simulação, a mentira e a manipulação na arte. Estes serão analisados de acordo com as perspectivas dos trabalhos dos filósofos Vilém Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas – Elogio da Superficialidade* (2008), e o Jean Baudrillard, *Simulacros e Simulação* (1991).

Para que possamos falar sobre as simulações, achamos necessário primeiro abordar os conceitos de realidade através do tempo e da filosofia ocidental, para depois entrar no conceito de índice de Charles Sanders Peirce (1999), pois é aí que reside a nossa falsa impressão de realidade expressa na fotografia.

## 1.1. REALIDADE E SIMULAÇÃO

A discussão sobre realidade advém da necessidade de buscar uma razão para a própria existência – quem somos e de onde viemos? São as principais perguntas que fazemos quando questionamos nossa realidade e nossa função no mundo – e pela necessidade de compreender o meio que habitamos. Os debates sobre o tema procuram pela verdade por detrás das ilusões do mundo e de suas representações.

Ainda na Grécia antiga, Parmênides (530 a.C. – 460 a.C.) elaborou esse debate. Para ele a realidade era única, uniforme e imutável, a permanência como o estado natural das coisas. Heráclito (535 a.C. – 475 a.C.), considerado o pai da dialética, contemporâneo de Parmênides, tinha o pensamento diferente, para ele a existência está em mudança permanente: tudo se esvai. Parmênides acreditava que o mundo das ideias, o sensível, não existe; já Heráclito se baseava na unidade dos contrários como equilíbrio do mundo<sup>14</sup>.

Platão (428/427 a.C. - 348/347 a.C.) também abordou o assunto, ele dizia que nós encontramos a realidade a partir de nossos sentidos e o mundo material é, para ele, uma cópia do mundo das ideias. A realidade seria, então, uma ilusão preparatória para introduzir-se no mundo das ideias. Segundo o platonismo a representação é uma conciliação entre o abstrato e

---

<sup>13</sup> Também conhecido como Comuna de Paris foi insurreição popular contra a invasão da Prússia que resultou no primeiro governo operário da história, fundado em 1871. A Comuna de Paris adotou caráter socialista, baseada nos princípios da Primeira Internacional dos Trabalhadores.

<sup>14</sup> NOVELO, 2016, p. 25.

o real, a ideia e a coisa. O filósofo Deleuze escreveu sobre Platão e a distinção entre duas espécies de imagens:

A distinção se coloca entre duas espécies de imagens. As *cópias* são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essencial. É neste destino que Platão divide em dois o domínio das imagens-ídolos: de um lado as *cópias-ícones*, de outro os *simulacros-fantasmás*.<sup>15</sup>

A palavra realidade provém do latim *realis*, que significa, etimologicamente, “coisa”. A realidade quando tratada dentro do senso comum, diz respeito a tudo que existe, desde o concreto e o palpável, ao abstrato e metafísico – desde que tenha uma explicação plausível dentro de um sistema de conhecimento. Ao buscar a palavra real no dicionário obtemos a seguinte explanação: “1. Que existe de fato; verdadeiro. 2. Diz-se daquilo que é uma coisa, ou que diz respeito a coisas. [Opõe-se a *aparente, fictício, ideal, ilusório*, imaginário, possível, potencial, etc.]”<sup>16</sup>.

O diálogo para descrever o que é realidade sempre esteve atrelado ao seu oposto, o que é ilusão. A filosofia é a principal área desta discussão. Através do mito da caverna,<sup>17</sup> Platão dialoga sobre o real, afirmando que não vivemos a verdade, mas sim uma cópia do mundo das ideias. Vale ressaltar a importância desse mito, que se faz presente no imaginário social desde a Grécia antiga até hoje, nas sociedades ocidentais contemporâneas.

O questionamento no período pós-moderno perpassa por conceitos como a hiper-realidade simulada dentro do hiperespaço. A discussão adota um tom agressivo por seu caráter de desconstrução de “verdades absolutas”. O indivíduo pós-moderno tem dificuldades de distinguir entre o real, o imaginário e o ilusório, pois o contato contínuo com a televisão e outras mídias fazem com que o cidadão se perceba, antes de tudo, como um espectador, e nem todos veem a criação dos simulacros e das simulações dentro dos sistemas supostamente reais.

<sup>15</sup> DELEUZE, 1976, p.262, grifos do autor

<sup>16</sup> FERREIRA, 1986, p. 1456.

<sup>17</sup> O Mito da Caverna, ou Alegoria da Caverna, foi escrito por Platão e está contido no livro VII de A República, um de seus mais importantes escritos filosóficos. Na alegoria narra-se o diálogo de Sócrates com Glauco e Adimato. Platão utilizou a linguagem mítica para ilustrar o quanto as pessoas estavam presas a certas crenças e superstições. A história narra a vida de alguns homens que nasceram e cresceram dentro de uma caverna e ficavam voltados para o fundo dela. Ali contemplavam uma réstia de luz que refletia sombras no fundo da parede. Esse era o seu mundo. Certo dia, um dos habitantes resolveu voltar-se para o lado de fora da caverna e logo ficou cego devido à claridade da luz. E, aos poucos, vislumbrou outro mundo, bem mais atraente do que as sombras na parede. Voltou para a caverna para narrar o fato aos outros prisioneiros, mas eles não acreditaram nele e revoltados com a “mentira” o mataram.

Se procurarmos agora o significado da palavra simulação encontraremos a seguinte definição:

[Do latim *simulatione*.] 1. Ato ou efeito de simular. 2. Disfarce, fingimento; simulacro. 3. Hipocrisia, fingimento, impostura. 4. Experiência ou ensaio realizado com o auxílio de modelos. 5. Declaração enganosa da verdade, com objetivo de produzir efeito diferente daquela que nela se indica. 6. Imitação de uma perturbação somática ou psíquica, com fins utilitários<sup>18</sup>.

Podemos perceber que existem várias definições para simulação e daí entendemos que as formas de simular podem ser várias, diferente daquilo que é real, que é único e exclusivo da forma como se apresenta ao mundo. A simulação está, como diria Baudrillard, além do real, na qual, ela gera um modelo, um paradigma do real, o que o filósofo nomeia de *hiper-real*<sup>19</sup>. No hiper-real o simulador substitui o real pelos seus próprios signos: “o real é produzido a partir de células-miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí<sup>20</sup>”.

Em seu livro *A câmara de Pandora*, Fontcuberta aborda simulação ao comparar dois daguerreótipos que retratam o *Boulevard du temple*, em Paris na França, feitos pelo próprio Daguerre. No primeiro, a importante artéria viária aparece vazia, num de seus momentos mais movimentados, ao meio-dia. Já no segundo a avenida está quase com a mesma aparência, o que muda é a presença de um engraxate e seu cliente no canto esquerdo da imagem.

O segundo daguerreótipo é, na verdade, uma encenação, pois naquela época para se obter sucesso na feitura da imagem a exposição precisava ser longa e, assim, qualquer elemento móvel não aparecia, apenas era retratado o que se mantinha fixo pelo tempo necessário. O período de exposição era de no mínimo<sup>21</sup> 15 minutos e poderia levar várias horas. A solução de Daguerre foi utilizar atores para que posassem pelo tempo suficiente.

Na Imagem 1 podemos observar que toda a rua está deserta, por não ser possível, nessa época, captar o movimento, mas os dois atores, o engraxate e o cliente, estão no canto inferior esquerdo. Apenas através da simulação consciente ele conseguiu alcançar uma representação satisfatória e próxima do que seria real para quem conhece tal lugar.

A simulação também é trabalhada de forma irônica na arte. Em outubro de 1840 Hippolyte Bayard criou uma composição, a Imagem 2, em que simulava seu próprio suicídio.

<sup>18</sup> FERREIRA, 1986, p. 1587.

<sup>19</sup> BAUDRILLARD, 1991, p. 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>21</sup> FONTCUBERTA, 2013, p. 108.

Ele foi o criador de um processo pioneiro, assim como Niépce, Daguerre e Talbot, seu método consistia em fixar imagens positivas diretamente sobre o papel<sup>22</sup>. Como não conseguiu patentear seu método antes do de Daguerre, se fotografou dessa forma para mostrar toda a sua indignação com a Academia de Ciências de Paris, deixando sua marca na história da fotografia.



Imagem 11 - *Vista Del Boulevard du Temple*, Louis Daguerre, 1838.



Imagem 12 - *Autorretrato de Um Homem Afogado*, Hyppolyte Bayard, 1840.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 109.

## 1.2. ÍNDICE DA FOTOGRAFIA

Para falar sobre a indicialidade da fotografia, trazemos a interpretação de Philippe Dubois (2012) sobre o trabalho de Charles Sanders Peirce (1999). Peirce foi o pensador que organizou de forma mais clara, para nós, a maneira de ler os signos, e escolhemos Dubois para aprofundar o assunto no campo fotográfico. Em segundo momento analisaremos as ideias de Joan Fontcuberta. Tom Gunning nos auxiliará a entender a indicialidade do digital e Arlindo Machado, com seu olhar sobre a semiótica, a ideologia de classes.

A foto, antes de mais nada, é um objeto físico, mesmo a digital, produzida a partir de um aparelho, com funcionamento próprio utilizado para alcançar um produto fotográfico. As características físicas que primeiro percebemos na fotografia são: imagem obtida a partir de determinados aspectos específicos da realidade, seja ela apresentada, representada ou interpretada. Posteriormente notamos os efeitos sensoriais, metafísicos e ideológicos.

Em seu livro, *O Ato Fotográfico*, Dubois aborda, no primeiro capítulo, o assunto da verossimilhança fotográfica. A foto seria em primeiro lugar um ato icônico e apresenta algum atributo com a característica de transformar o real, a que chama de ação. Para que uma fotografia seja concebida, o sujeito, fotógrafo em processo, precisa contemplar o referente e aplicar o ato da tomada através do meio mecânico óptico-químico, que é a câmera fotográfica.

Além do processo óptico-mecânico do aparelho devemos recordar que existem processos socioculturais e individuais de preferência que influenciam quem faz e quem olha a fotografia. Ela carrega em si a necessidade adjacente do referencial, do recorte e da distância do objeto. A distância é o delimitador da importância do referente, ao mesmo tempo em que a foto é indissociável do mesmo. Ela marca a distância e a ausência do referente no objeto fotografia, sua ilusão de verossimilhança com o real só determina sua separação dele. A fotografia abre uma categoria epistêmica de representação, com novas formas de se relacionar com o tempo, com o sujeito, o real, o espaço, os signos, o fazer, o ser e o espectador.

Houve, durante muitos anos, o consenso de que a fotografia documental tem responsabilidade com a fidelidade representacional. A esse tipo de fotografia foi atribuído um peso de real, credibilidade que sua gênese técnica lhe confere, afinal, a foto atesta a existência daquilo que mostra, como uma espécie de prova (deixando claro que estamos falando sobre a fotografia documental).

A capacidade mimética da fotografia é a sua característica técnica, que obedece apenas às ordens da ótica e da química, daí surgiu a crítica negativa de Baudelaire. Para ele, os franceses acreditavam que a arte deveria ser a cópia da natureza. Portanto, quem obtivesse o produto mais semelhante conseguiria a melhor obra, exaltando: “Um deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias<sup>23</sup>”.

Ao contrário da crítica negativa de Baudelaire, muitos discursos do século XIX proclamavam a foto como libertadora da arte<sup>24</sup>. As críticas, sejam contra ou a favor das imagens técnicas, partem do mesmo princípio: a separação entre arte e fotografia, uma vez que a arte é vista como criação e a fotografia como mimetismo. Discorre ao início do uso da fotografia, a pintura acabou sendo libertada da representação fiel da realidade e muitos dos pintores retratistas se tornaram fotógrafos profissionais: “A distinção, portanto, é clara: à fotografia a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário<sup>25</sup>”.

Existem considerações históricas que contribuíram para a fotografia ser considerada mera ferramenta mimética: o objetivo inicial de Niépce ao inventar a fotografia era tirar cópias de gravuras; Talbot, desde 1839, utilizava seus *photogenic drawings*, para fotografar a flora para botânicos; Nadar recorreu a um balão, com a pretensão de fotografar o espaço; o microscópio solar de Donné em 1840; Fizeau e sua imagem do sol em 1845; o daguerreótipo da lua em 1851, de Adams Whipple, capturado através do telescópio da Universidade de Harvard etc<sup>26</sup>.

A fotografia transfere a realidade da coisa fotografada para sua reprodução, por isso Bazin afirma que antes da fotografia ser ícone, ela já é índice. O que desconstrói essa imagem de realismo é o conhecimento da técnica fotográfica e de seus efeitos perceptivos. As fotografias pioneiras possuem falsas evidências de veracidade e objetividade, visto que o aspecto do real fixado nas mesmas é proveniente de uma seleção arbitrária de um único ponto de vista<sup>27</sup>.

Os conceitos de Peirce precisam ser introduzidos para que possamos discorrer sobre os discursos dos três períodos da história citados por Dubois. Para Peirce, qualquer coisa pode ser um signo, até algo que só existe no mundo das ideias e pensamentos. Deve haver uma

---

<sup>23</sup> BAUDELAIRE, 1973, p. 54.

<sup>24</sup> DUBOIS, 2012, p. 30.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 40.

correspondência entre a ideia e o signo. O signo é o objeto ou referente denominado como tal pelo intérprete-homem ou máquina. O interpretante é o sentido atribuído ao signo, ele media um signo ao signo seguinte.

Para que algo funcione como signo, deve se encaixar em um dos três tipos característicos: qualidade, existência e lei. O signo que caracteriza qualidade a algo é chamado de *quali-signo*; o signo recorrente ao existente concreto é o *sin-signo*; e o *legi-signo* é caracterizado por ocorrências particulares. Já o objeto se divide em dois: objeto dinâmico/externo, que determina o conceito geral do signo; enquanto o objeto imediato/interno define os limites do objeto, recorte e/ou de sua representação. A partir daí surge outra classificação dos signos: o *quali-signo* foi renomeado de ícone, o *sin-signo* de índice e o *legi-signo* de símbolo.

A fotografia pertence à categoria de signos que Peirce chama de índice, em contestação ao ícone e ao símbolo, o índice de um signo mantém uma relação física com o referente, que, na fotografia, essa relação acontece através do reflexo da luz que ali incide e é captada pelo aparelho. Os ícones são signos definidos por semelhança acrônica, já os símbolos são signos por convenções gerais. Em se tratando dos signos podemos deixar claro a diferença das representações: a fotografia trabalha com os índices, a pintura com os ícones e a linguística com os símbolos<sup>28</sup>. Sistemáticamente Peirce classificou os elementos da seguinte maneira:

Chamo de índice o signo que significa seu objeto *somente* em virtude do fato de que está *realmente em conexão com ele*.

Designo um *índice* como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da *relação real* que ele mantém com o último.

Um *índice* é um signo que remete ao objeto que denota porque é *realmente* afetado por esse objeto.

Os *índices* são signos cuja relação com seus objetos consiste numa *correspondência de fato*.<sup>29</sup>

O signo como índice remete ao referente, talvez por isso seja mais aceito. Apesar do índice, os gestos e escolhas da fotografia são codificados, como a película, o ângulo, a configuração de cenas, o enquadramento e etc. O *índice* da imagem fotográfica a separa de todas as outras representações (como a pintura, a escultura ou a poesia), mas em alguns casos, os índices atestam veracidade de falsidades elaboradas, como o enigma da tribo que nunca existiu, a *Tasaday*, que Fontcuberta descreve em seu livro, *O beijo de Judas – fotografia e verdade*, e a forma como as fotos e vídeos sustentaram a história elaborada:

<sup>28</sup> DUBOIS, *Op. cit.*, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 61, grifos do autor

A chave de toda essa farsa não estava em alguns bons atores. [...] O êxito se apoiava na imagem. As fotografias e filmagens permitiam difundir as excelências dos tasaday como compensação à impossibilidade da experiência direta, mas faziam isso facilitando um controle absoluto de informação e, sobretudo, dotando-a de toda credibilidade. Talvez seja essa a principal qualidade da imagem tecnológica na ordem da epistemologia: impor um sentido. Quando a imagem tem uma origem tecnológica, como a fotografia e o cinema, tende a vencer muitos preconceitos e muita reticência por parte do espectador em geral e do espectador desconfiado em particular. A tecnologia passa uma garantia de objetividade<sup>30</sup>.

A fotografia supõe veracidade através de sua aparência verossimilhante, mas também por meio do discurso do fotógrafo. Por trabalhar com o aparelho, que é a câmera, o fotógrafo é revestido por uma aura de honestidade. Ao procedimento de fotografar é imputado qualidades como o veraz e o verossímil, por conta da automação advinda do maquinário. Fontcuberta acredita que, com a fotografia, adentramos na área do simulacro e da aparência, pois tudo é ilusório e midiático, esse é o trunfo que traz. Ele afirma que “[...] Cabe aos espectadores detectar quando estamos pisando nesse terreno particular para decodificar corretamente o que encontram. Não podemos visitar a Disneylândia tomando sua fantasia por realidade<sup>31</sup>”.

Retornando as particularidades do índice, observamos o seu segundo traço característico, sua forma plana, achatada. Sua superfície é bidimensional e a sua perspectiva caracteriza o volume do fotografado, sua profundidade de campo, que define o espaço informativo e/ou de interesse. Acontece o achatamento de toda a cena em superfície plana.

As últimas características do índice fotográfico dizem respeito à impressão luminosa, pois difere através de sua natureza de outros índices, como a impressão digital ou pegadas na areia. Seu meio é a luminosidade e a forma que atua no suporte juntamente com a textura. O índice fotográfico se comporta como estrutura fractal se repetindo através dos grãos de haleto ao papel fotossensível para formar a imagem como um todo, como descreve Fontcuberta:

Em primeiro lugar, por mais que os cristais de haleto estejam dispostos o mais regularmente possível na emulsão fixada no suporte rígido, sua disposição e orientação jamais têm a regularidade das ondas luminosas que operam a transformação dos sais de prata em prata (negra) obtêm esse efeito por contribuições de energia luminosa. Ora, a última não é fenômeno contínuo, como as ondas; como qualquer energia ... é granular, corpuscular, *quântica*... Os cristais são atingidos descontinuamente. Por outro lado, essas transformações aos cristais vizinhos ainda não transformados. Essa operação de colonização é a *revelação*. Como se trata de novo de modificações químicas, portanto de transferências de energia, essa ação dá lugar a uma *imagem* dessa vez visível, o negativo, mas onde as descontinuidades, os grãos do filme. Finalmente, quando a imagem negativa da película é invertida em uma imagem positiva, aumentada ou não, no papel como sempre se trata de modificações de haleto e, portanto, de energias químicas, estabelece-se uma quarta granulação

<sup>30</sup> FONTCUBERTA, 2010, p. 81.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 138.

que recolhe em si as três precedentes. É o grão que prova, o grão no qual se pensa em primeiro lugar quando se fala de foto<sup>32</sup>.

Voltando aos signos, partiremos agora para as características do *quali-signo*, o ícone. Peirce afirma que existem três tipos de ícone: a imagem, o diagrama e a metáfora. A imagem é o ícone com a característica similar a qualidade; o diagrama é o ícone com a característica da analogia de relações estruturais; já a metáfora é a característica estabelecida por um termo paralelo de mediação de linguagem. Assim sendo os ícones não se limitam às representações figurativas, eles aglomeram todos os signos fundados a partir da semelhança, de todos os tipos: “Um ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota *simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não*<sup>33</sup>”. Assim sendo os ícones não se limitam às representações figurativas, eles aglomeram todos os signos fundados a partir da semelhança.

Ainda de acordo com Peirce tanto os símbolos como os ícones são signos separados das coisas, enquanto o índice é físico e único. Os símbolos nivelam-se a grande maioria das palavras, são aplicáveis a tudo que pode se vincular aquela palavra, como por exemplo, casa ou cachorro – podemos não os ver, mas os imaginamos assim que lemos as palavras associadas. A descrição exata é:

Um símbolo é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de *uma lei*, normalmente *uma associação de ideias gerais*, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto. É portanto ele próprio um *tipo geral ou uma lei*<sup>34</sup>.

Um só signo pode depender das três categorias semióticas, de acordo com a concepção de Peirce. As categorias podem se apresentar como diferentes aplicações teóricas para a mesma mensagem ou de divergentes espécies de signos, cada uma delas se apoia nas outras, como a expressão está chovendo que pode envolver todas as categorias:

Assim, por exemplo, da expressão está chovendo, Peirce nos diz que “*o ícone* é a imagem mental compósita de todos os dias chuvosos que o sujeito viveu; o índice é tudo pelo que ele distingue aquele dia em seu lugar em sua experiência; o símbolo é o ato mental pelo qual ele qualifica aquele dia chuvoso<sup>35</sup>”.

Os fotógrafos trabalham os signos a partir do tipo de fotografia que irão produzir: retrato, moda, cenas artísticas, acontecimentos culturais. Definir a poética e o caráter é uma

<sup>32</sup> DUBOIS, *Op. cit.*, p. 99, grifos do autor.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 62, grifos do autor.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 64, grifos do autor.

<sup>35</sup> *Ibid.*, ps. 64 e 65, grifo do autor.

forma de melhor entender uma fotografia. As escolhas fotográficas são codificadas e advém dos princípios e da composição fotográfica como: regras, definição, contrastes e foco. As imagens técnicas que buscam a desconstrução são construídas até determinado ponto e alcançam uma estética diversificada e podem se tornar tão interessantes como fotografias espontâneas.

A estrutura sistemática da semiótica não é nova e começou antes de Peirce. Há uma menção aos signos em *Logique de Port Royal* (um importante manual de lógica publicado em 1622, primeiro de forma anônima e depois atribuído a Antoine Arnauld e Pierre Nicole) em que confrontam os signos ligados às coisas (sintomas, sinais de doença etc.) e os signos separados das coisas (sinal de Jesus imolado). Peirce organizou as categorias, transformando os signos separados das coisas em ícones e símbolos, além de descrevê-las de forma completa.

É difícil e incoerente tentar encaixar a fotografia em uma única categoria, pois nenhum signo é exclusivo a uma única categoria. O sistema de Peirce serve como guia norteador e não para encarcerar o signo em um único sentido. Um mesmo signo pode possuir características de *quali*, *sin* e *legi-signo*, o sistema não é excludente e a classificação funciona apenas como norteadora. As fotografias não seguem linhas sógnicas específicas, os fotógrafos se norteiam pelos princípios para trabalhar sua poética.

A partir da análise historiográfica, Dubois considera que a fotografia possui três momentos: foto como espelho de real, como transformação de real e como traço do real. A fotografia como espelho do real acontece devido à similitude entre a imagem produzida e o seu referente, sendo o mimetismo a principal característica da fotografia. A fotografia como transformação é a ideia que veio confrontar a notoriedade da pura impressão, o que diz respeito à interpretação de seus códigos e a sua desconstrução. Já a fotografia como traço do real diz respeito à sua natureza indicial que, de acordo com o conceito de Charles Sanders Peirce: o sentimento de realidade é incontornável.

No século XIX, à fotografia cabia a representação mimética do referente, de forma utilitária. O discurso do código surge em contrapartida ao discurso do mimético, com a possibilidade de transformar o real. O código se caracteriza como uma série de convenções comunicativas para esclarecer a forma de comunicação de determinadas mensagens. Se unirmos as duas correntes temporais, mimese e codificação, evocamos o objeto a índice devido sua semelhança, o código assume a forma do símbolo através da representação por convenção geral e então o terceiro discurso evoca o caráter de índice das imagens fotográficas.

Bourdieu (1965) acredita que a foto só é considerada como vestígio de real porque desde sua origem foi aplicada no uso social, utilitário e objetivo. A representação fotográfica atua conforme a interpretação do mundo advindo da Europa desde o *Quattrocento*. Mas de acordo com a conversa entre Kafka e Gustav Janouch, Kafka acredita que a fotografia dialoga apenas com o superficial:

Mostrei uma série dessas fotos a Kafka e disse-lhe brincando: “Por mais ou menos duas coroas, é possível fazer com que alguém o fotografe sob todos os ângulos. É o *conhece a ti mesmo automático!*”, “Você quer dizer o *engane a ti mesmo automático!*”, replicou Kafka com um leve sorriso. Protestei: “Por que diz isso? O aparelho não consegue mentir!”. Kafka inclinou a cabeça sobre seu ombro: “De onde você tirou isso? A fotografia concentra seu olhar sobre o superficial. Desse modo obscurece a *vida secreta* que brilha através dos contornos das coisas num jogo de luz e sombra. Não se pode captar isso, nem mesmo com o auxílio das lentes mais poderosas. Devemos nos aproximar dessa vida interior pé ante pé...”<sup>36</sup>

Já Barthes tem uma visão atrelada ao realismo, durante todo o seu clássico, *A Câmera Clara*, ele observa e lê as imagens de acordo com sua personalidade. Como semiólogo, ele destacou em suas leituras aspectos que saltam ao olhar do observador como pontos focais de uma imagem fotográfica, que chamou de *studium* e de *punctum*. O primeiro diz respeito ao caminho que nosso olhar percorre na fotografia de acordo com nossas preferências e nosso imaginário social. Já o *punctum* diz respeito ao local em que, sem mais nem menos, nosso olhar é atraído e, mesmo ao desviarmos o olhar, ele sempre remete ao mesmo ponto. Enquanto o *studium* pode manter alguma similaridade, dependendo da classe social e da sociedade a que pertence o observador, o *punctum* é único, individual<sup>37</sup>. Ainda de acordo com Barthes o referente é a coisa que precisou estar frente à câmera no momento do disparo, pois não há como negar que a coisa esteve ali: “o nome do noema da fotografia será portanto: isso foi<sup>38</sup>”. O referente na fotografia tem uma relação de conexão com o objeto:

Em termos tipológicos, isso significa que a fotografia aparenta-se com a categoria de ‘signos’, em que encontramos igualmente a fumaça (um indício de fogo), a sombra (um indício de uma presença), a cicatriz (marca de um ferimento), a ruína (traço do que havia ali), sintoma (de uma doença), a marca de passos etc.<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Extraído da *Conversation avec Kafka* de Gustav Janouch, citado por Susan Sontag, *Sobre fotografia*. (cf. nota 25), p.220, grifos do autor.

<sup>37</sup> BARTHES, 2015, p. 29.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>39</sup> DUBOIS, *Op. cit.*, p. 50.

Dubois afirma que existem três posições epistemológicas na fotografia. A primeira é a verossimilhança, a foto como representação mimética, concebida como ícone. A segunda é a fotografia como codificação cultural. Já a terceira é a fotografia inseparável de seu referente<sup>40</sup>.

O que nós vemos na fotografia em primeiro lugar é o traço, sua impressão luminosa. Assim, Barthes acreditava que foram os químicos que criaram a fotografia<sup>41</sup>, pois para a sua criação foi preciso aplicar as leis ópticas para depois fixar a imagem em papel fotossensível, o que só foi possível com a utilização de diversas substâncias químicas manejadas. O *isso foi* só é possível através de circunstâncias científicas: a descoberta da sensibilidade dos haletos de prata expostos à luz, pois a foto é resultado da radiação da luz sobre o referente.

Foi a primeira vez em que o processo da reprodução da imagem foi liberado das mãos e passou a ser responsabilidade do olhar. A reprodução fotográfica acelerou seu processo ao ponto da palavra oral, mas é necessário termos em mente que mesmo na reprodução mais perfeita o *aqui e agora* da obra está ausente, toda a história da obra permanece no original. É o aqui e agora que estabelece a sua autenticidade: “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas a técnica<sup>42</sup>”. O testemunho da obra se perde quando a materialidade da mesma se afasta do homem. O conceito de aura resume essas características – o poder de testemunho, a autenticidade, seu peso tradicional – e acaba por desaparecer completamente na sua reprodução, na foto da foto, de acordo com Benjamin.

Para Dubois, as cópias fotográficas são apenas fotos de fotos, *metafotos*. A fotografia em seu princípio é única, singular e a sua reprodutibilidade não reproduz mais signos. Podemos considerar essa ideia similar à noção de aura da fotografia de Walter Benjamin. A arte sempre foi reprodutível através da mimese, a reprodução técnica que é um processo relativamente novo. A xilogravura na idade média possibilitou a reprodução de desenhos antes mesmo da prensa de Gutenberg, que deu origem a reprodução da palavra escrita. Graças à litografia as artes gráficas se situaram em posição igualitária com a imprensa. A litografia ainda era novidade quando surgiu a fotografia e foi rapidamente superada.

Dubois cita ainda princípios, funções diversas e menos filosóficas, as funções de atestação e de designação. O princípio de atestação diz respeito ao fato de que a foto é a evidência do referente, não de seu significado. Já o princípio da designação diz respeito a tornar

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>41</sup> BARTHES, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>42</sup> BENJAMIN, 1987 p. 15.

claro o referente, dar significação a ele. A necessidade de uma dimensão pragmática preliminar à construção semântica distingue a fotografia dos outros meios de representação. O índice mantém uma relação vinculada com o referente, não pode dele se ver livre, mas a afirmação de existência não designa o significante da fotografia. Muitas vezes a significância da foto está no que ela não mostra, na importância que o fotógrafo atribui a cada ausência. “O índice para com o ‘isso foi’ não o preenche com ‘um isso quer dizer’. A força referencial não se confunde com qualquer poder de verdade. A contingência ontológica não aumenta com uma hermenêutica”<sup>43</sup>.

Tom Gunning escreve sobre indicialidade – a que chama de indexicalidade – no período da fotografia digital em seu artigo *Qual a Intenção de um índice? Ou: Falsificando Fotografias*. Para ele a indicialidade da fotografia depende da relação física entre o referente e a foto produzida. A luz reflete no referente e é capturada pelas lentes e diafragma e a emulsão no papel fotossensível é responsável por imprimir a imagem no negativo. Na fotografia digital a luz é codificada em dados em uma matriz de números, formando, assim, a imagem<sup>44</sup>.

Apesar dos processos divergentes, a fotografia digital é semelhante à analógica, pois, apesar dela trabalhar a informação luminosa através de dados numéricos, ela registra as mesmas intensidades de luz. A diferença entre as imagens reside na forma como as informações são capturadas, ainda assim, o digital não elimina a indexicalidade da fotografia<sup>45</sup>.

A indexicalidade da fotografia difere de sua iconicidade, pois um índice não precisa ser semelhante ao seu referente, diferentemente do ícone. A falta da semelhança entre uma série de números e uma fotografia não anula o indexical da foto digital. Enquanto a indexicalidade da fotografia analógica está associada ao reflexo de luz sobre os produtos químicos, não apenas ao produto final, no digital o indicial está relacionado a interesses fora da câmera digital e de seus números, ainda de acordo com Gunning. Como podemos perceber, ambos os processos fotográficos são complexos em sua feitura. A fotografia não é um processo transparente e direto, logo não podemos classificar o digital apenas como “transformador de dados”, não podemos desconsiderar aspectos que influenciam no resultado da foto (nas duas formas de fotografar) a ação das lentes, da exposição, da abertura do obturador, a forma da impressão da imagem, etc<sup>46</sup>.

O poder transformador da fotografia depende do constante cuidado com a percepção de pequenos estímulos visuais e da reconhecibilidade da cena com sua representação. A

---

<sup>43</sup> DUBOIS, 2012, p. 85.

<sup>44</sup> GUNNING, 2016, p. 96.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>46</sup> *Ibid.*

indexicalidade e a iconicidade se entrelaçam na análise que fazemos da imagem fotográfica, assim sendo, devemos avaliar uma série de processos psicológicos e perceptivos na hora de examinar uma fotografia. À semelhança do objeto com sua imagem fotográfica não depende apenas de sua indexicalidade, afinal, a fotografia deve ser legível em sua narrativa para que identifiquemos seu referente<sup>47</sup>.

Atualmente muito se ouve falar no lúdico da imagem digital, que ainda está relacionada à precisão que se atribui à fotografia. A reivindicação de verdade da foto depende de dois aspectos: a indexicalidade e sua exatidão visual. A revolução digital é mal interpretada por conta de sua facilidade manipulativa da imagem, levando ao julgamento de que, a partir dessa facilidade, as fotografias serão utilizadas para atestar falsidades, o que Gunning chama de posição paranóica. Ele também classifica a posição esquizofrênica que, a seu ver, é a liberdade da obrigação com a verdade, transformando o mundo digital em um lugar de possibilidades infinitas<sup>48</sup>. O que não passa de posições equivocadas, pois nunca precisou-se das ferramentas digitais para alterar o resultado e o contexto das imagens técnicas.

A fotografia depende da interpretação que se faz dela, desprovida de linguagem própria ela não pode mentir nem falar a verdade. Para que possa servir de evidência de real deve-se submeter a fotografia a uma série de discursos e regras que a formam como tal: regras de discurso legal, retórico e/ou científico, levando em consideração sua exposição, impressão e revelação, sempre atribuídos a reivindicação de verdade que carrega<sup>49</sup>.

[...] a reivindicação de verdade é sempre uma reivindicação, e escondida por trás dela existe sempre a suspeita de falsificação, mesmo que o modo padrão seja a crença. Dito de outro modo: o valor atribuído à fidelidade visual da fotografia, fundado na sua combinação de indexicalidade e iconicidade, constitui a base para uma reivindicação de verdade que pode ser feita em discursos diversos, seja legal ou menos formal e interpessoal. Mas enquanto esse sentido de fidelidade visual existir, haverá sempre um movimento no sentido de falsificá-lo. A verdade implica a possibilidade da mentira, e vice-versa<sup>50</sup>.

Para Gunning, uma reivindicação está sempre atrelada ao seu oposto. Devemos ter em mente que fotografias falsas ou simuladas sempre foram possíveis através da alteração do seu indexical e do contexto. Fotografias de espíritos, fotos alteradas para fins policiais são exemplos disso. A prática da falsificação explícita depende sempre da reivindicação de verdade da foto<sup>51</sup>.

---

<sup>47</sup> *Ibid*, ps. 98 e 99.

<sup>48</sup> *Ibid*, p. 100.

<sup>49</sup> *Ibid*, ps. 100 e 101.

<sup>50</sup> *Ibid*, p. 101.

<sup>51</sup> *Ibid*, ps. 101 e 102.

A fotografia artística vem sendo manipulada desde sua origem, e não costuma ser limitada ao factual ou a sua precisão técnica. A arte fotográfica cria seus protocolos para transformar e explorar irrealidades a partir de suas potencialidades criativas. Ela adquire do teatro e da imaginação para moldar suas cenas, seja através de sobreposição de negativos, uso de goma bicromatada na impressão, de solarização e, até mesmo, através da seleção estética de luz, exposição e composição. Independentemente da argumentação crítica sobre a defesa da verdade na estilística da fotografia direta, que prevaleceu no século XX, a diferença estética depende da abordagem e do uso dos processos artísticos, não devendo ser associada aos propósitos da reportagem<sup>52</sup>. Na fotografia digital o processo é o mesmo, apesar de ser produzido por outros meios, não podendo ter transformado a natureza da foto, na concepção de Gunning, como vemos abaixo:

A manipulação digital não pode ser vista como tendo transformado a natureza da fotografia como forma de arte, ainda que ela ofereça novas e excitantes técnicas, além de novos processos de descoberta e de exploração dessas técnicas. Devemos constatar que apenas uma determinada prática fotográfica tomou os fatos, ou a reivindicação de verdade, como um princípio essencial da sua prática e que muitos dos usos da fotografia desprezaram deliberadamente essas teses. Para além das práticas modernistas da arte fotográfica, as formas populares do que poderíamos chamar usos “retóricos” da fotografia, como as propagandas e as campanhas políticas, não dependeram exclusivamente, ou de modo primordial, dessa reivindicação de verdade<sup>53</sup>.

Para nós, a foto digital alterou sim a natureza inicial em que a fotografia surgiu, já que a materialidade desaparece: pensar, produzir e consumir fotos digitais levantam valores diferentes da fotografia analógica e, assim, outra proposta linguística. Gunning acredita que a manipulação digital não modificou a fotografia artística, ela tornou a reivindicação de verdade como um fato irrevogável, deixando de fora os usos que Gunning chama de retóricos. Alguns estilos fotográficos foram criados para perturbar essa reivindicação, mesmo no analógico. Para o autor, a maior parte das fotografias artísticas se esforçam para permanecer na contradição, fotógrafos como Rodchenko, Man Ray, e Heartfield são considerados oximoros por Gunning já que trabalham, a seu ver, com e contra a verossimilhança<sup>54</sup>.

Gunning não acredita que a indexicalidade responde ao fascínio que sentimos pelas fotografias, pois, ao olharmos uma foto, não pensamos em seu processo de feitura, antes nos colocamos na cena, mesmo que ela retrate o impossível<sup>55</sup>. Ao olhá-las através de signos não nos aproximamos delas, mesmo que elas possam funcionar como signos, assim como qualquer

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 105.

<sup>53</sup> *Ibid*, ps. 105 e 106.

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 107.

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 108.

outra representação. Mas acreditamos que elas são mais do que apenas signos e não podem se referir a nada além delas mesmas, ao conferir ao seu referente um mundo novo, múltiplo e complexo<sup>56</sup>.

Além da emanção (que Barthes descreve como o poder de nos colocarmos frente ao referente), existem outros aspectos que não são alcançados através da análise da fotografia como índice. A natureza mecânica da foto traz nosso olhar ao fato dela ser produzida por princípios ótico-mecânicos capturados de forma química ou matemática. A fotografia possui tal riqueza de detalhes que captura do referente até o que não é perceptível. Marey e Bertillon foram dois fotógrafos que, em suas imagens, retiraram um tanto desse excesso de informação para que apenas o indexical fosse capturado em suas experiências, sem deixar espaço para o ambíguo. A oposição aos excessos é o que caracteriza o realismo fotográfico, sua contingência e singularidade são relevantes para a análise de Barthes e para responder um pouco de nossa fascinação pela imagem técnica<sup>57</sup>.

Gunning acredita que o procedimento digital se afasta da fotografia e do cinema, mas se aproxima das realidades artificiais do panorama, diorama e das animações de Reynaud. Esses sistemas produzem uma contrarrealidade através da percepção, mas não possuem indexicalidade. O digital se encaixa na mesma categoria de características desses dispositivos, tais como a riqueza visual e o excesso de detalhes<sup>58</sup>.

Utilizar o termo pós-fotográfico mistifica a revolução digital, pois seu momento revolucionário tanto quanto o momento da substituição do colódio pela placa seca, do tempo de exposição das fotos instantâneas e o surgimento das câmeras portáteis. A revolução digital continua produzindo fotografias mesmo que tenha mudado a forma de realizar e utilizar<sup>59</sup>.

A partir dessa discussão, a descrição da fotografia precisa ir além do seu índice, até o nosso prazer visual pode ser tão importante quanto o índice. A foto digital é um excelente campo de experimentação, principalmente se pretendemos lidar com ilusões.

O fotógrafo, crítico e professor Joan Fontcuberta acredita que a fotografia possui a característica dos índices: precisa do contato físico com o objeto para cumprir seu propósito. Através da luz o objeto representa a si próprio, originando um rastro-memória<sup>60</sup> de informação

---

<sup>56</sup> *Ibid*, p. 109.

<sup>57</sup> *Ibid*, ps. 111 e 112.

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 112.

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 113.

<sup>60</sup> FONTCUBERTA, 2010, p. 52.

de efeito magnético. O autor acredita que olhar a fotografia apenas através de sua característica signica é superficial e simplista, pois, para Fontcuberta, apenas o conhecimento histórico organiza nosso entendimento sobre determinado rastro.

Fontcuberta concorda com Gunning ao não querer limitar a foto apenas como índice, mas não consegue se desvincular com a necessidade de explicitar suas características como tal, da mesma forma de Gunning, que o faz através da análise comparativa entre digital e analógico.

Em seu livro, *A Ilusão especular*, Arlindo Machado dedica alguns momentos para abordar os signos, o que o difere dos outros autores é o viés ideológico que carrega. Ele acredita que todo fenômeno semiótico é ideológico e acontece de forma material, assim sendo, a realidade do signo é objetiva e singular. O signo, para ele, é um modificador de realidade já que não é livre de mediação e não possui autonomia. Os signos surgem através da mediação entre o sujeito que fotografa e o aparelho que registra. Eles são constituídos como transformadores de acordo com sua história e hierarquia social. O semioticista Medvedev apontou dois fatores, acolhidos por Machado, a que os signos dependem para ter sentido. São eles o material ideológico organizado como significante e o seu intercâmbio social de realização. Os signos são marcados pelos interesses e estratégias ideológicas de cada extrato social<sup>61</sup>.

Para Machado, em toda fotografia há uma verdade originária que advém como resultado da luz que incide no objeto. Se observarmos a fotografia em seu processo inicial, a *camera obscura*, podemos perceber a refração de luz que modifica a informação luminosa captada, fato ignorado historicamente. O realismo é a vertente predominante na fotografia por conta de sua concepção de emanção, forte a ponto de sermos identificados através de nossas imagens fotográficas, já que estão presentes em todos os documentos pessoais. As fotos também servem para incriminar infratores pela polícia, como evidência criminal, como na Comuna de Paris, por exemplo. Até mesmo na ciência a fotografia é utilizada como prova de verdade<sup>62</sup>.

A fotografia como prova de real gera conflitos, pois, de acordo Machado, o signo carrega as características de motivo e arbitrariedade: motivado porque não há foto sem referente e arbitrário uma vez que as informações luminosas são modificadas, codificadas e convertidas em fatos culturais e ideológicos. Para conseguirmos encontrar o referente devemos investigar seus códigos, sem isso o referente se transforma em fetiche<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> MACHADO, 2015, p. 25 e 26.

<sup>62</sup> MACHADO, 2015, ps. 40 e 41.

<sup>63</sup> *Ibid*, ps. 179 e 180.

Podemos perceber, ao analisar a leitura dos autores, que o índice da fotografia é unânime, o que difere é a importância que cada um deles dá aos signos. Gunning, Barthes e Fontcuberta acreditam que a codificação não é o caminho mais importante ao analisar uma fotografia, o referente e a personalidade são fatores que denotam mais significância que os signos. Já Dubois e Arlindo Machado acham o estudo dos signos imprescindíveis para seu entendimento, já que acreditam que uma foto não é o referente apenas, mas uma codificação sócio-cultural do fotógrafo sobre determinado referente.

Essa análise é importante para termos em mente como os fotógrafos podem se apoderar do índice fotográfico para criar sua própria realidade, por isso, mesmo tendo apresentado vários pensamentos, corroboramos com a ideia da codificação que Dubois e Arlindo Machado defendem. Apesar de não acreditarmos que a fotografia é apenas código, pensamos que ela se comunica com os espectadores através deles.

### **1.3 A ENCENAÇÃO DA FOTOGRAFIA**

Este tópico exalta o gesto criador do artista, o exercício de ilusão no fotografável. Tentamos aqui entender a encenação teatral dentro da linguagem fotográfica. O pragmatismo do realismo põe entraves para a encenação ser aceita, muito embora o mito da verossimilhança tenha caído em desuso, no caso da fotografia, uma arte tecnológica, ela ainda se posiciona a aplicação da verdade.

No início do século XIX a sociedade busca uma ferramenta para apenas observar. A partir dessa necessidade, a fotografia como conhecemos hoje surgiu a serviço do utilitarismo. A fotografia sempre foi paradoxal, caminhando entre a ficção e o documental, muito embora o documental tenha sido favorecido no início da fotografia, o desenvolvimento da fotografia ocorre no seu ficcional. Para Fontcuberta o digital trouxe o descrédito para a fotografia documental, pois sua recepção, visualização e apreciação foram completamente alteradas a partir da massificação do computador e dos *softwares* de tratamento e todas as fotografias passam a ser verdadeiras e falsas. Nossa forma de se relacionar com as imagens muda, assim como a representação de real presente nelas.

De acordo com Fontcuberta o compromisso com a verdade da fotografia começa a se dissipar no modernismo, em que o mimetismo do real é substituído pela construção de sentido. A fotografia engana no momento da encenação, antes da tomada e no momento da revelação e da cópia. A fraude nos daria uma realidade melhorada, no qual a manipulação nos inspira, mas

devemos ter em mente que a fotografia nunca foi inocente, ela carrega códigos culturais e ideológicos sem que percebemos. Fontcuberta afirma que o termo fotografia estabelece ligação direta com aparecer, palavra similar a encenação. O teatral existe desde a gênese da foto, desde o autorretrato de Hippolyte Bayard e a foto do Boulevard du Temple, de Daguerre.

Diz-se que a encenação na fotografia começou através dos *tableaux vivants* (quadros vivos). Essa técnica consistia em uma pose fixa para que fossem retratados em pintura ou escultura. Essa prática é utilizada desde a Idade Média, C. Bertonazzi é considerado um dos criadores da técnica ao remontar *A Nubente da Aldeia*, de Greuze, mas foi através de Diderot que o quadro vivo ganhou importância como gênero teatral. Para Susana Dobal, os *tableaux vivant* não contribuíam apenas para a performance, mas também para a direção de cena. Baudelaire critica de forma ferrenha a fotografia. Ele afirma que incorporar a encenação de *tableaux vivant* era se aproveitar pelo gosto das pessoas pela história e insulta o teatro e a pintura. O autor ainda afirma que a fotografia possui caráter artificial, não é reprodução da realidade visto que se aproxima do teatro, mas deixa claro que acha um teatro de baixa qualidade.

Para Fontcuberta a necessidade descritiva da fotografia é usada frequentemente como forma de fraudar desde o princípio de sua história. Daguerre trabalhava como cenógrafo no Théâtre Ambigu - Comique, mas falhou em sua primeira tentativa de fotografar pessoas, retratando uma rua que aparece vazia. De acordo com Reis Filhos e Moraes, acreditar no realismo fotográfico na sociedade positivista do período do fim do século XIX fazia todo o sentido pelo contexto ideológico, cultural e estético. Nesse momento o realismo influenciava toda a arte produzida. A efemeridade do daguerreótipo é ocasionado por sua não reprodutibilidade, além da necessidade de tempo de exposição prolongado, não capturando o movimento. O problema é resolvido quando Daguerre utiliza-se da simulação para construir sua cena, põe dois personagens para representar o engraxate e seu freguês.

Daguerre fracassa ao querer capturar a realidade do momento no *Boulevard du Temple* e decide utilizar da encenação para captá-la. Ele enfrentou o dilema entre veracidade histórica e veracidade perceptiva, e optou pela primeira opção. Fontcuberta afirma que apenas a partir de simulação aplicada de forma consciente que nós nos aproximamos de uma representação satisfatória, a intervenção é contraditória a neutralidade.

O início da fotografia é atribuído a Daguerre juntamente a Niépce, o invento foi anunciado em união pela Academia de Ciências de Paris e a Academia de Belas Artes em 1839.

Daguerre e Niépce afirmam ter conseguido imagens fixas antes do daguerreótipo, com outros processos através de chapas de metal. Outros processos semelhantes surgiram na mesma época. Em 1840 Fox Talbot patenteou a técnica da calotipia, processo realizado através de várias imagens em um único negativo sobre papel. Talbot afirmou que iniciou seus estudos antes das pesquisas de Daguerre. Hippolyte Bayard criou outro método fotográfico que consiste em um positivo direto e único em um suporte de papel, ele utilizou da manipulação para se retratar como afogado após não ter ganhado o mérito que achou que deveria com seu processo fotográfico. Segundo Reis Filho e Moraes a fotografia de Bayard, Imagem 02 deste trabalho, (p. 18), *O Autorretrato como afogado*, carrega muita frustração com as autoridades francesas e a falta de relevância dada a sua pesquisa, mas, a partir daí, teria surgido o primeiro autorretrato. Bayard se retrata cometendo suicídio, ele assume uma postura performática, a interação artística é colocada à frente do pensamento do mercado econômico, ele utiliza a fotografia como expressão, não mais designação de manifestação política. André Rouillé acredita que cada processo fotográfico era destinado a uma prática: o daguerreótipo ao utilitarismo, devido sua definição e nitidez, e os processos de Talbot e Bayard à criação artística, por conta de efeitos como o flou, por exemplo. Já para Benjamin, Bayard faz parte dos fotógrafos ritualísticos que admirava, a que nomeia de primeira fase da fotografia com valor aurático. Walter Benjamin aprecia essa primeira fase inicial fotográfica porque acreditava na sua dimensão ritualística, aproximando a fotografia do processo performático. Bayard demonstra com sua fotografia como a performance e o ato de construir cenas fotográficas se conectam ao romper formas estéticas e padrões. A criação da composição fotográfica se encaixa mais no sentido da apresentação teatral do que da mimetização. Bayard não apenas frui das imagens fotográficas como também as intervém, transformando-as, questionando-as a fim de atingir o objetivo imposto.

Gustave Rejlander foi outro fotógrafo que utilizou da encenação para realizar suas fotografias. Para efetuar sua fotografia, Rejlander utilizou-se de um processo de colagem de negativos, o *combination print*. Ele sobrepôs trinta negativos feitos separadamente, em papéis sensíveis, unindo-os em uma única imagem. A fotografia representa uma alegoria com a iconografia semelhante a pintura acadêmica, nela um velho apresenta aos filhos dois caminhos a se seguir, algo como uma iniciação moralista: o caminho do bem, da fé e da família e o caminho dos prazeres, vícios, luxúria e perdição. Rejlander planejava suas fotografias de forma meticulosa, desde a montagem de seus cenários através da escolha de tema, figurino, modelos etc. Ele registrava suas cenas separadamente, fragmentando sua ideia de real e unindo as partes

na sequência através da encenação e criatividade. Rejlander utiliza da fotomontagem para produzir fotografias elaboradas e com a composição e a iconicidade. Annateresa afirma que a verdade fotográfica só é possível através de “truque”, da alteração do seu conteúdo, pois muita verdade em fotografias levanta suspeitas<sup>64</sup>.

André Adolphe Eugène Disdéri foi um francês que inventou os cartões de visita, imagens mais simples e baratas que os retratos burgueses, alcançando outra freguesia e intensificando a circulação das imagens. Elas eram simultâneas, compostas de oito imagens, menores que o daguerreótipo. Disdéri foi considerado como um fotógrafo menor por Rouillé por se dedicar a foto de acordo com a necessidade do mercado e não com os valores artísticos, mas Bastos (2007) discorda de Rouillé, pois analisando o método de Disdéri, percebe que seus retratos tinham uma refinada encenação. Ao montar suas cenas demonstrava preocupação com a luz, figurinos, poses, acessórios e etc. A fotografia de Disdéri pode ser de ordem utilitária, mas utiliza a performatividade do teatro de maneira inteligente e eficaz.

O Pictorialismo, assim como os cartões de visita de Disdéri, foi oposto à prática da fotografia voltada para atender a demanda da hegemonia capitalista. Os fotógrafos aliam a fotografia e a pintura com o intuito de combater a total automação e utilizar a referência da pintura como um guia para encaixar a fotografia na categoria de arte. A foto pictorialista encena contra a objetividade e mecanicidade da câmera, a favor da manifestação da individualidade do fotógrafo e da artisticidade da foto, O Pictorialismo hibridiza o mecânico com processos de manipulação mistos contra o automatismo e a reprodutibilidade da câmera fotográfica. Os fotógrafos pictorialistas buscavam alterar a imagem do mundo de todas as formas e em todas as fases do processo fotográfico. Na tomada utilizavam lentes que favoreciam o desfoque ou a captação de luz brusca entre o claro e o escuro. O negativo era submetido à diversas formas de desfoque e tratamentos para alterá-los, principalmente a goma bicromatada utilizada durante a impressão. O movimento pictórico ajudou a pensar as possibilidades da fotografia com o rompimento da necessidade documental do fotográfico do período. Pensar fora do que é retratado e também na decisão do que é retratado e também na decisão do que deve estar dentro e o que deve estar fora da imagem.

A Nova Objetividade foi movimento que surgiu por volta de 1925 em contraposição ao Pictorialismo. Ela defendia a utilização dos recursos próprios do aparelho para captar a arte. Seus objetivos eram conseguir resultados e pontos de vista que apenas o aparelho consegue e a

---

<sup>64</sup> FABRIS, 2010, p. 23.

ascensão da arte através da engenharia mecânica, que defendia a superioridade fotográfica justamente por seu automatismo e a mecanicidade. Os defensores da fotografia realista moderna buscavam legitimar a magia fotográfica através da exatidão e da busca em captar a realidade. A Nova Objetividade faz da técnica o fundamento da beleza. Ela possui caráter mecânico pela sua ligação com a indústria e é capaz de transformar qualquer objeto (e/ou personagem) em industrial, mas não podemos esquecer que oculta a informação sobre a exploração do trabalho e as lutas sociais que se desenrolaram durante o período.

A ficção do realismo consistiria como marginalização do meio. O termo manipular demanda vários sentidos, que são citados, de certa forma, ao falarmos sobre fotografia manipulada. Manipular ganha conotação de mentir e falsear em decorrência dos discursos de filósofos e teóricos marxistas de comunicação que defendem a fotografia realista em resposta ao poder capitalista. Fontcuberta dividiu em três nichos a manipulação fotográfica. 1. manipulação da mensagem: retoque, enquadramento e fotomontagem; 2. manipulação do objeto: construção de simulacros e cenas sofisticadas; e 3. manipulação da plataforma institucional: manipulação do contexto fotográfico. O aparelho fotográfico está submetido às decisões do fotógrafo para seu funcionamento, decisões que nem sempre são conscientes. A ficção na fotografia a permite criar um novo universo, a rejeição ao ficcional fotográfico deriva, também, da necessidade de obter memórias, ou provas, de nossa existência. Deve-se trabalhar a ficção como espaço de experimentação e liberdade para o homem contemporâneo. Flusser nos define como *Homo Ludens* e afirma que devemos agir como jogadores em nossa sociedade programada: agir contra o programa. Para a maior aceitação da fotografia manipulada devemos separar a ideia de ficção da ideia de mentira.

A fotografia como um jogo constrói e desconstrói a realidade de forma lúdica. Segundo Huizinga<sup>65</sup>, o jogo é algo que veio antes da própria cultura, baseado na manipulação são termos sinônimos para tratar desde a fotografia alegórica, o Pictorialismo, os excessos óticos da Nova Objetividade e os procedimentos das vanguardas históricas. A objetividade da fotografia é uma ilusão, todas as fotos são simbólicas e vemos apenas conceitos relativos de mundo<sup>66</sup>. De acordo com Soulages, o fim do século XX critica a doutrina da fotografia documental através da volta da encenação que caminha pelo ficcional.

---

<sup>65</sup> HUIZINGA, 1980, p. 7.

<sup>66</sup> FLUSSER, 2011, p. 31.

O Dadaísmo e o surrealismo causaram mudanças abruptas nas técnicas e na estética fotográfica. Os surrealistas acreditavam que a câmera agia como a escrita automática para a poesia, o inconsciente emerge através da câmera para Fontcuberta<sup>67</sup>. Para transparecer sua natureza artística, a fotografia precisou se posicionar como ficção, mas hoje em dia o real se funde com a ficção e o simbólico é usado para traduzir nossas experiências em fotografias.

Os retratos fotográficos surgem no século XIX inspirados nos retratos pictóricos com o objetivo de idealizar os burgueses de forma honorífica, popularizado a partir da industrialização fotográfica e do barateamento das câmeras<sup>68</sup>. O retrato estabelece a relação do homem com sua imagem, mas também a relação cultural de um artista e de uma época. De acordo com Annateresa Fabris, o “retrato remete ao corpo como espaço físico e como território para o qual convergem as pressões políticas, sociais e econômicas”<sup>69</sup>. Fabris acredita que a pose é elemento do retrato burguês, pois fabrica o corpo social do personagem, sua melhor imagem de si<sup>70</sup>.

Mesmo pensando a fotografia como múltipla e de alta complexidade, Soulages acredita que consegue delimitar a estética da pose, englobando todas as formas de representação a partir do estudo das estéticas, principalmente a estética da encenação. O jogo teatral é constante na representação da figura humana na fotografia. O retrato não acontece através do livre arbítrio, pois o fotografado se mostra ao fotógrafo da forma que quer se apresentar. Todo retrato consiste em uma encenação narrativa: “O retrato seria o resultado de algo entre o que o retratado acha que é, o que ele quer mostrar e o que o fotógrafo quer que ele mostre”<sup>71</sup>.

A partir do retrato, Soulages fundamenta sua tese de que tudo dentro do espaço representativo da fotografia é encenado. Ele não utiliza sua tese apenas para falar sobre os que se dispuseram a ser fotografados, abrange até as pessoas pegadas desprevenidas, pois todos nós posamos e encenamos no contexto do comportamento em sociedade, além de toda a construção narrativa do cenário feita pelo fotógrafo<sup>72</sup>, como comenta Fabris na citação abaixo.

Partindo, então, da afirmação de que a fotografia é da ordem do artificial e situando em primeiro plano o fotógrafo, visto como um encenador - ou, como ele denomina, o “Deus de um instante” -, Soulages afirma que toda foto se constitui encenação. Universaliza, assim, a tese do “isto foi encenado” para a fotografia em geral. A fotografia se materializa a partir do ponto de vista de um sujeito que, com seu olhar ativo, e graças ao seu imaginário, a investe de sentidos - e aqui estaria o argumento

<sup>67</sup> SHUSTERMAN, 2012, p. 51.

<sup>68</sup> GONÇALVES, 2016, p. 145.

<sup>69</sup> FABRIS, 2004, p. 173.

<sup>70</sup> GONÇALVES, *Op. cit.*, p. 151.

<sup>71</sup> *Ibid*, p. 153.

<sup>72</sup> *Ibid*, ps. 153 e 154.

principal da tese de Soulages. A encenação, para ele, envolveria jogo, invenção, composição, autoria. Seria processo criativo em que o fotógrafo decide e fabrica imagens experimentando variadas possibilidades, fazendo escolhas técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas. Segundo o autor, fotógrafo não é um caçador de imagens, é *homo faber*, que as constrói e as recria em ato poético<sup>73</sup>.

Soulages não acredita no mito moderno do fotógrafo como caçador de imagens, mas no *homo faber*, como ser criador de imagens a partir de sua inventividade. Concordamos com ele sobre a importância da inventividade do cenário e da narrativa, mas para nós, em algumas situações, a inventividade pode ocorrer em fatos que não foram completamente programados e ensaiados.

Brecht idealizou o teatro épico em contraposição ao teatro dramático aristotélico, trazendo o exercício crítico e reflexivo para a prática teatral. O encenador como mestre de obras a serviço da transformação do homem e da realidade. Para Patrice Pavis a dramaturgia deve ser compreendida como estrutura formal, estética e ideológica, através de processos de cena e encenação na narrativa de um acontecimento<sup>74</sup>. Brecht ainda é o responsável por introduzir a técnica do distanciamento na encenação, como elemento reflexivo de razão, conhecimento e emoção. Essa atitude, que Brecht chama de dialética, consiste em lidar com a complexidade da narrativa reconhecendo todas as suas contradições. A técnica do distanciamento pode ser adotada dentro da cena fotográfica em um constante diálogo entre real e identidade na imagem<sup>75</sup>.

Para Rosenfeld, as pessoas se tornam mais reais ao serem transformadas em personagens. Na fotografia a encenação se configura em lugar de questionamento sobre o homem e o real através do distanciamento e do romper com as estruturas ideológicas ali contidas. A fotografia possibilita liberdade experimental, através de novas maneiras, como o hibridismo de linguagens da contemporaneidade através da descontextualização do real:

A fotografia, por fim, pouco nos fala sobre o real. Não se conecta com clareza a nenhum referente, e sua identidade permanece um mistério. A fotografia descontextualiza fatos, objetos e sujeitos. Estabelece hiatos temporais, espaciais e imaginários. Ela indica, veementemente, a existência de um jogo. Jogo de tensões e pulsões entre o fotógrafo e o fotografado, e destes com o mundo e as coisas. A encenação fotográfica permite que esse jogo se estabeleça. Inventa e questiona realidades<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> *Ibid*, p. 154.

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 158.

<sup>75</sup> *Ibid*, ps. 158 e 159.

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 160.

Em outras palavras: a fotografia se constrói como um jogo que se utiliza de imagens do real para criar hiper-realidades. No tópico seguinte veremos como a materialidade interage, e interagiu, no processo fotógrafo-espectador no campo artístico.

#### **1.4. MATERIALIDADE FOTOGRÁFICA E SUA REPRODUÇÃO**

Para falar sobre a materialidade da imagem fotográfica é imprescindível falar sobre o trabalho de Walter Benjamin (1892-1940), *A Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Ele acredita que a imitação dos homens feita pelos discípulos, como exercício, e pelos mestres, para se fazer conhecer obras primas, já eram formas de reprodução. A reprodução sempre existiu, mas de forma técnica é relativamente nova na história da arte. Fazendo uma pequena perspectiva: iniciou-se através da xilogravura, passou pela estampa em chapa de cobre, pela água-forte e, no início do século XIX, chegou à litografia.

Através da litografia, as artes gráficas atingiram um maior patamar. Ela foi ultrapassada pela fotografia ainda em seu princípio, a reprodução técnica, então, deixou de ser feita através das mãos para realizar-se pelos olhos, acelerando o processo reprodutivo e equiparando-se a palavra oral<sup>77</sup>. A palavra começou a ser reproduzida através da prensa de Gutenberg, por volta de 1450, usando um bloco de madeira talhada com o alfabeto possibilitou impressões em grande escala. O surgimento da prensa abriu a Idade Moderna, sendo considerado o acontecimento mais importante do segundo milênio<sup>78</sup>.

A reprodução técnica sobressai à manual por maior autonomia, já que é feita através do olhar e não das mãos, por evidenciar aspectos do original apenas perceptíveis pelo olhar e características que só se destacam pelo automatismo fotográfico, tal como a ampliação, a câmera lenta, o recorte, etc. Outro motivo é a forma com que a reprodução se aproxima de nós, podemos fruí-la em espaços em que o original nunca alcançará. Mesmo que Benjamin reconheça os critérios favoráveis da reprodução, ele destaca que o conteúdo da obra se desvaloriza na reprodução, já que o aqui e agora da obra perde, junto ao testemunho histórico (que depende da materialidade da obra), o peso do original e também do tradicional.

Quando falamos em técnicas de reprodução somos obrigados a falar em obra original e em autenticidade, já que não há uma reprodução sem a obra inicial. A autenticidade da obra

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, 1987, p. 167.

<sup>78</sup> *Ibid.*

reside em sua unicidade, a unicidade guarda o *momentum* da obra, o seu *aqui e agora*, termos utilizados por Benjamin em sua obra sobre A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e, naturalmente, não apenas a técnica<sup>79</sup>.

Benjamin afirma que a reprodução técnica atrofia ou acaba com a aura da obra de arte, pois cada cópia atualiza-se quando chega ao espectador. A tradição é abalada e a reprodução se relaciona intimamente com as massas, principalmente através do cinema que, segundo Benjamin, “leva a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura<sup>80</sup>”. A unicidade da obra está intimamente ligada ao seu contexto, sua tradição, o valor de culto que uma sociedade coloca sobre ela, como a um mito. As primeiras obras que surgiram foram em função ritual, primeiro um ritual mágico e em seguida ritual religioso. O aurático da obra não se separa de sua função ritual, como explica Benjamin na citação em que ele cita a mudança do valor da obra de arte:

O valor aurático da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto ao Belo. [...] Com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual: À obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida<sup>81</sup>.

Com o surgimento da fotografia, pudemos perceber a crise que se aproximava e se instaurou na arte um século depois. A chapa fotográfica permite, desde os seus tempos primeiros, a feitura de várias cópias, o que impede qualquer unicidade artística dentro da fotografia. Quando a unicidade chega ao fim a arte perde toda a sua função ritual e ganha conotação política.

De acordo com Benjamin, a história da arte pode ser pautada entre o confronto do valor de culto e o valor de exposição. Na pré-história as obras eram produzidas em cavernas, espaços de pouca ou nenhuma luz, o que nos leva a pensar que não foram feitas para serem observadas e sim como parte de rituais, como para pedir uma boa caçada, já que as obras rupestres

---

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 172.

representam, sem sua maioria animais. Como podemos ver na imagem 04, a pintura foi feita em ambiente fechado e representando animais. A partir da reprodução técnica, as obras começaram a ser reproduzidas para alcançar mais pessoas, mudando a função da arte do valor de culto para valor de exposição, o que altera todas as relações artísticas. Benjamin acredita que o cinema, que é produzido pensado em sua exposição em massa, seja a forma em que melhor percebemos esse fenômeno<sup>82</sup>.

O valor de culto declina com o início da fotografia, mas não acaba completamente. Agora se abriga no retrato, primeiro tema fotográfico. O valor de culto toma a forma em valor de saudade, do amor pelos que estão longe ou faleceram. Passamos a carregá-los conosco e a cultuá-los saudosamente, como a um santo, um mito, conferindo uma beleza melancólica aos retratos. Quando se retira o personagem das fotos, o valor de exposição sobrepõe-se ao valor de culto. O surgimento da fotografia altera toda a natureza da arte.

A massa e o proletariado participam do mesmo processo: o crescente da sociedade capitalista contemporânea. Qual linguagem artística melhor para essa sociedade além do cinema, fruto da arte mecanizada e produzida para alcançar multidões de pessoas?! A massa se enxerga no cinema, pois o aparelho apreende seus movimentos, esses esforços para estetizar a política convergem para a estética da guerra<sup>83</sup>.



Imagem 13 - *Caverna de Lascaux*, Dan Courtice, 2015.

---

<sup>82</sup> *Ibid*, p. 173.

<sup>83</sup> *Ibid*, p. 165.

Ao observarmos uma fotografia e olharmos a textura dos grãos e os tons da imagem, examinamos sua materialidade e podemos identificar a época em que foram produzidas. Uma foto ortocromática é anterior aos anos 1920, enquanto um kodachrome é posterior a 1935, ano de seu lançamento: “As fotos envelhecem muito mais rapidamente por causa de sua superação por novas técnicas ópticas e químicas – que necessariamente modificam a informação luminosa imprimida na película – do que pelas características de época do referente”<sup>84</sup>.

O efeito de real fotográfico só ocorre através da codificação a rigor. A materialidade fotográfica reside no que há de mais instável e efêmero: o trabalho da luz sobre os objetos. Toda intensidade luminosa que trespassa a foto possui um diferente tom de cinza ou de cor atribuída a três diferentes fatores: a materialidade das tintas e da película; o gradiente de tons dos grãos de prata; a densidade, saturação e contraste do negativo ou positivo. A temperatura de cor das películas coloridas suportam fontes de luz específicas<sup>85</sup>, como podemos conferir na citação a seguir, sobre o processo criativo de Ansel Adams, fotógrafo que ficou famoso por suas fotografias das paisagens norte americanas, em que é comparado a um poeta por Machado:

Se for possível falar num “poeta” da base material da fotografia, ele será, sem dúvida, o norte-americano Ansel Adams. Densidades do preto e do branco, tonalidades de cinza, textura do negativo, tudo isso é orquestrado por ele de forma rigorosa, por meio do tratamento da emulsão e do controle dos tempos de exposição e revelação. Adams procura conhecer a fundo a elasticidade, a latitude e os limites de cada emulsão, para fazê-la trabalhar em benefício de suas próprias ideias plásticas e poder extrair dela, sempre de forma controlada, todas as tintas que configurarão as zonas luminosas. O ato de fotografar e o ato de revelar são considerados artes de extremo rigor: controlando os tons de cinza numa escala matemática, o fotógrafo os pode orquestrar em composições de raro efeito<sup>86</sup>.

O abstracionismo na fotografia foi uma corrente estética da década de 1950 que não denuncia o figurativismo, apenas o separa por parênteses, lhe dando menor importância. Ela explora o grafismo das formas, buscando recuperar a aura perdida do fotográfico lhe atribuindo um revestimento que julga nobre<sup>87</sup>, mas não tendo muita relação com a pesquisa não iremos nos aprofundar nesse tópico.

A modernidade é marcada pela destruição da aura e a fotografia serve a esse propósito através da reprodução das obras de arte. A literatura fotográfica do século XIX é obcecada pela mágica daguerreotípia e atribui valor imensurável a seu poder de reprodução. Ela se torna reprodutível através do processo de inversão do negativo para o positivo de Fox Talbot, muito

---

<sup>84</sup> MACHADO, 2015, p. 164.

<sup>85</sup> *Ibid*, p. 165.

<sup>86</sup> *Ibid*, p. 166.

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 167.

embora esse processo não tenha eliminado a unicidade material do negativo que serve como matriz:

Alguns fotógrafos de renome ainda hoje costumam destruir o negativo após a impressão da primeira cópia, transformando assim o seu produto em objeto único, para alcançar altos preços nas galerias de arte. Isso não é uma questão irrelevante, pois o direito de reprodução fotográfica está baseado, entre outras coisas, na posse do negativo<sup>88</sup>.

As cópias através do positivo perdem a qualidade da imagem, viram “pálidas imitações dos originais”<sup>89</sup>. Como as reproduções podem perder o valor artístico da fotografia, a revista *Camera Work*, dirigida por Alfred Stieglitz, desenvolveu um processo artesanal e marcante para tratar as fotografias:

Tratava-se de uma revista de arte no sentido mais aristocrático do termo. Cada foto ocupava uma página inteira do volume e era impressa numa tela bastante frágil. Para vê-la, o leitor deveria separar cuidadosamente as duas lâminas brancas de papel grosso que a protegiam. As gravuras eram frequentemente “viradas” para o sépia ou para outro tom que lhe enobrecesse o suporte. *Camera Work* estabeleceu, portanto, uma tradição de elegância e valor na reprodução fotográfica, de que se apropriaram as galerias de arte para a comercialização das cópias: as fotos que ilustravam as suas páginas eram objetos preciosos, produtos de um artesanato refinado<sup>90</sup>.

Desse modo a reprodução fotográfica do *Camera Work* parece ter restituído a aura das imagens ali contidas.

A digitalização fotográfica alterou todo o mercado comercial em torno da fotografia, juntamente com a forma com que nos relacionamos com a linguagem fotográfica pessoal e profissionalmente. A fotografia contemporânea revela o contexto e as condições em que a obra é concebida através de um processo com escolhas positivas a cada etapa. A fotografia contemporânea artística remonta a fotografia do início do século XIX mediante a materialidade e qualidade instrumental<sup>91</sup>.

Muitos fotógrafos contemporâneos ainda estão conectados com a fotografia analógica devido ao apego histórico. Alguns admiram a experimentação e construção do objeto bidimensional, outros se identificam com a convivência de aceitação com o erro e a sorte (ou azar) do resultado impreciso. Estamos vivendo um período de hibridização entre a fotografia analógica e digital, mas tanto as escolas especializadas como o mercado fotográfico utilizam os processos analógico e digital. Apenas a fotografia de moda e a jornalística parecem ter migrado,

---

<sup>88</sup> *Ibid*, p. 170.

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 172.

<sup>91</sup> COTTON, 2013, p. 219.

em sua maioria para o digital devido a agilidade de não precisar trocar os filmes e facilidade em sua manipulação e veiculação<sup>92</sup>.

A fotógrafa contemporânea, do início dos anos 80, que trabalha a materialidade da foto artística digital de forma pioneira, Sherrie Levine, tornou-se conhecida por se apropriar de fotografias de Edward Weston (1886-1958) e Eliot Porter (1901-1990). Na imagem 05 podemos observar a reprodução da obra de Weston e na imagem 06 a reprodução da reprodução, brincadeira que envolve a materialidade e a autoria da obra. Ela refotografou em páginas de catálogos de exposição, produzindo estranhamento na noção de autoria e na recontextualização das imagens<sup>93</sup>. Inspirado em Sherrie Levine, Michael Mandiberg, digitalizou e compartilhou na *Web* as imagens que Levine refotografou de Walker Evans, brincando com toda a materialidade e sua perda.



Imagem 14 - *(Untitled) After Edward Weston*, Sherrie Levine, 1980.

---

<sup>92</sup> *Ibid*, ps. 220 e 221.

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 222.

Uma das características da fotografia contemporânea artística é o desprezo pela noção de autoria e de identidade individual da obra, substituídos pelas convenções fotográficas. Como um exemplo as fotografias de Christopher Willians, ao observá-las, o que notamos em primeiro momento são os códigos ali deixados de forma bruscamente intencional, sentimos a necessidade de decifrá-los para, só depois, fruirmos da sua estética. Por trás da superfície homogênea das fotografias de Willians existe uma grande dose de pesquisa e uma sobreposição de significados, destilada até suas formas mais simples. Na imagem 07 vemos o guia de reflexo de luzes da Kodak no lado esquerdo superior. Devemos nos lembrar de que a Kodak é uma empresa que revolucionou a fotografia e sua história. Surgida no início de 1880, revolucionou os filmes e as câmeras fotográficas – bem conhecemos o seu primeiro *slogan*: “*You press the button, we do the rest*” (você aperta o botão, nós fazemos o resto)<sup>94</sup> – que remete ao automatismo e facilidade de uso de suas câmeras. A imagem 07 faz uso da referência a Kodak para chegar a um padrão de perfeição da imagem.



Imagem 15 - *Untitled (AfterSherrieLevine.com/1.jpg)*, Michael Mandiberg, 2001.

---

<sup>94</sup> SONTAG, 2001, p. 32.

No tempo do digital, o artista passou a trabalhar não mais com a matéria, mas sim através de símbolos do real reproduzidos na interface do computador. O *pixel* simula a imagem através de números matemáticos. Para gerar uma matriz da imagem é preciso responder uma série de cálculos. Quando a imagem é produzida ela é salva na memória do computador para então ser duplicada, transmitida e/ou transformada em outros números. Também é possível transformar uma imagem analógica em numérica através de câmeras especializadas que as decompõem em números. O que devemos ter em mente é que a imagem matriz está estruturada através dos pixels e sua fabricação passou do físico para o computacional<sup>95</sup>.

A partir dos anos 2000, os fotógrafos utilizam os materiais e processos fotográficos como obras, recorrente característica da arte contemporânea em que o processo passa a receber mais valor do que o produto em si<sup>96</sup>. Eles retomam características conceituais dos artistas dos anos 1960, com a utilização dos livros artísticos:

Ao lado de uma sensibilidade mais aguçada para o fato de as ampliações fotográficas serem objetos, a partir de meados do ano 2000 ocorreu uma espécie de revalorização dos livros artísticos de fotografia e de todo o esforço criativo empenhado em produzi-los. Em parte, os fotógrafos contemporâneos se inspiram na arte conceitual e no seu uso dos recursos fotográficos, marcante nos anos 60 e início da década seguinte<sup>97</sup>.

A artista Zoe Leonard é uma dessas artistas e sua série *Analogue*, feita entre 1998 e 2009, contém 412 fotografias organizadas em uma narrativa de 25 capítulos. Ela utilizou a repetição para ampliar o significado revelando o caráter de seu bairro *Lower East Side*, em Manhattan, testemunhado o crescimento do comércio local.

Alguns sites de fotografia estão voltados para o observacional e o efêmero, como o projeto de Jason Evans. Notamos que esses fotógrafos se esquivam de instituições e galerias comerciais para atingir um maior e diferente público através da *internet*. Charlotte Cotton comenta sobre essa série de Evans em seu livro *Fotografia como Arte Contemporânea*:

O projeto *on-line* de Jason Evans, O bom de cada dia ([www.thedailynice.com](http://www.thedailynice.com)), é, do mesmo modo, uma reação à como o comportamento na web pode moldar o escopo da fotografia artística contemporânea. Todo dia, e por apenas aquelas 24 horas, Evans exhibe uma imagem de alguma coisa que fotografou e que ao mesmo tempo é visualmente intrigante e transmite uma atmosfera de alegria. Em geral, os usuários desse website fazem-lhe visitas diárias para sorver sua dose regular de prazer fotográfico<sup>98</sup>.

---

<sup>95</sup> COUCHOT, p. 161.

<sup>96</sup> COTTON, p. 226.

<sup>97</sup> *Ibid*, p. 234.

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 240.



Imagem 16 - *Analogue*, Zoe Leonard, 1998-2009.



Imagem 17 - *Print Screen* do site de Jason Evans, 2019.



Imagem 18 - *Print Screen* do site de Jason Evans.

Atualmente fruirmos mais das fotografias artísticas por sabermos que não são veículos neutros. Temos essa noção por nos relacionar de forma diversa com a linguagem fotográfica:

Numa era em que não só recebemos, tiramos e disseminamos imagens fotográficas, mas também podemos anexá-las, acessar e editar estamos muito mais, do que em qualquer outro momento da história, habilitados a usar e acostumados com a linguagem da fotografia<sup>99</sup>.



Imagem 19 - *Kodak Three Point Reflection Guide*, Christopher Williams, 1968.

<sup>99</sup> *Ibid*, p. 240.

A artisticidade fotográfica vem sendo construída, como também aconteceu com a pintura, com o tempo e a partir de uma série de passos. Durante o imaginário do século XIX a fotografia tinha uma função clara: reprodução – seja mimética, seja como cópia de outra imagem. O desvio da mimese era considerado como um erro, equívoco ou mal funcionamento do aparelho. Já existiam outros métodos de reprodução quando a fotografia foi inventada, tais como a gravura, a litografia, entre outros, mas nenhum desses trazia consigo a perfeição. A perfeição que uma sociedade pós-revolução industrial buscava deveria ser concebida com os preceitos da época, através de uma máquina. Se pararmos para procurar o significado de máquina encontramos:

1. Aparelho para comunicar movimento, ou para aproveitar, pôr em ação ou transformar uma energia ou um agente natural. 2. Equipamento que empregue força mecânica, composto de peças interligadas com funções específicas, e em que o trabalho humano é substituído pela ação do mecanismo<sup>100</sup>.

As duas definições possuem características da câmera fotográfica, mas o segundo tópico nos chama a atenção por carregar o trecho “[...] em que o trabalho humano é substituído pela ação do mecanismo”. Essa definição contempla a Fotografia como Arte (embora mecânica) se a compararmos novamente com a Pintura, já que ela é produzida através do esforço humano, mas perde sua função de mimese com a chegada da foto, produzida através do manejo de um meio mecânico.

A palavra *imago* do latim significa imagem, por sua vez imagem no dicionário significa:

1. Representação gráfica, plástica ou fotográfica de pessoa ou de objeto. 2. Representação plástica da Divindade, dum santo, etc. 3. Estampa que representa assunto ou motivo religioso. 4. Representação invertida, da pessoa ou de objeto, numa superfície refletora. 5. Representação mental dum objeto, impressão, etc.; lembrança, recordação. 6. Metáfora<sup>101</sup>.

O primeiro significado de imagem já está atrelado à fotografia, mas a caracteriza como imagem sem código, o “isso foi” de Roland Barthes. Essa significação nega toda a existência dos códigos linguísticos e do fotógrafo como autor. Como se o aparelho sozinho tivesse capacidade de selecionar a composição e de capturar a cena sem a presença do fotógrafo – como um simples maquinário, que substitui a atividade humana. A câmera não é uma máquina como as outras, ela necessita do operador para atingir sua artisticidade. A fotografia como *imago* age como ficção, uma ficção que se sustenta pela metonímia (significação por causa e efeito), não pela metáfora (representação signíca). Para essa ficção funcionar, o autor e seus recursos

---

<sup>100</sup> FERREIRA, 2001, p. 446.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 373.

estilísticos devem ser imperceptíveis. Quando o autor passa a ser percebido, a foto abandona a ficção documental e se associa à subjetividade artística. A foto passa a agir como linguagem e artisticidade e, como aconteceu com a pintura, um argumento construído através da sua história<sup>102</sup>.

Na contemporaneidade, a fotografia vem sendo utilizada para compor uma obra, como um fragmento de obra multimídia, como faz Robert Heinecken (1931-2006). Nascido em Denver, nos Estados Unidos, foi piloto de caça na Marinha dos EUA. Foi dispensado da Marinha como Capitão e estudou Artes na UCLA (Universidade da Califórnia em Los Angeles). Depois de graduado, foi professor do departamento de Fotografia na UCLA, de acordo com entrevistas concedidas aos jornalistas Jon Yate e Abigail Foerstner.

Heinecken considera a fotografia como um universo exploratório e suas obras têm como características principais a mistura de várias linguagens (como a fotografia, a colagem e outras) utilizando-se da apropriação. Estas questões permearam outras linguagens, na época, notadamente as Artes Visuais; e prenunciam a hibridação das linguagens permitida pelas novas tecnologias e os sistemas digitais. O trabalho dele trata de questões que estavam latentes e manifestas na época.

Constantemente alarga os limites da mídia fotográfica: em vez de usar uma câmera em busca de imagens convencionais ele utiliza colagens, sobreposições e articula imagens produzidas a partir de outras oriundas de revistas, catálogos e até mesmo da televisão para criar suas obras<sup>103</sup>. Ele usa a câmera para copiar imagens e recriá-las como superfícies visuais e fotografa o resultado obtido através de mesa de luz. Seus estudos combatem o generalismo na sexualidade, comida e televisão.

A imagem fotográfica é para ele um universo exploratório. Ele não se imagina saindo com a câmera e tirando fotos apenas. "Eu me sentiria completamente embaraçado," ele diz. "Mas eu tenho grande respeito por pessoas que fazem isso"<sup>104</sup>. Ganhou notoriedade após ganhar o prêmio Guggenheim em 1975 (do Museu Solomon R. Guggenheim mantido pela fundação Solomon R. Guggenheim, em Manhattan-USA) por imagens fotográficas em esculturas instigantes.

---

<sup>102</sup> FLORES, 2011, p. 143.

<sup>103</sup> FOERSTNER, 1987, *Tribune Chicago*.

<sup>104</sup> Fala retirada de entrevista ao jornal *Tribune* pela repórter Abigail Foerstner.

## 1.5. FOTOGRAFIA DIGITAL E SUAS PARTICULARIDADES

As novas mídias se apoiam em idiomas e culturas antigas. A computadorização da cultura cria novas formas culturais, redefinindo o cinema e a fotografia. Interfaces privilegiam modos de acesso particulares das tecnologias de mídia. Nos anos 90 a *web* utilizou a página como unidade básica de organização de dados. Interfaces atuam como representações de culturas mais antigas, em que algumas são privilegiadas em detrimento de outras. O uso de computadores pode criar mídias desenvolvidas de formas semelhantes.

A evolução de *softwares* caminha para altos níveis de abstração, a automação. Ao trabalharmos com *softwares*, começamos a incorporar as operações a forma como entendemos a nós mesmos, o mundo e aos outros. As estratégias de trabalhar com o computador se anexam a nossa cognição. O *design* do *software* e da interface reflete a lógica social, a ideologia e a imaginação da sociedade contemporânea. Passamos pela sociedade da informação, não mais na sociedade industrial e a maior diferença é que a última tanto o trabalho como o lazer acontecem no computador. Hoje estamos na sociedade do conhecimento, como provou Marshall McLuhan com a *Galáxia de Gutemberg*, em que ele acredita que vivemos atualmente na Aldeia Global, em que um acontecimento acontece hoje no Brasil e a repercussão chega ao mesmo tempo no outro lado do mundo, como em uma aldeia, remetendo as tribos africanas<sup>105</sup>.

Os objetos da nova mídia são montados a partir de peças prontas, dificilmente são feitos do zero, pois a criação foi substituída pela seleção no menu. Todo *software* de edição vem com uma biblioteca com ferramentas de textura e filtros de mudanças. Existem *plug-ins*<sup>106</sup> que são vendidos separadamente pelos fabricantes e também fornecem uma variação de *plug-ins* gratuitamente.

O processo manual pré-industrial era extremamente lento e baseado no artesanal. Durante o séc. XX a sociedade passou pela produção automotiva em massa, mas as artes se mantiveram no artesanal. Na década de 1910, através da colagem e montagem de elementos culturais, foi que o método automotivo industrial adentrou no campo artístico. A fotomontagem é a forma uniforme desses métodos todos<sup>107</sup>.

---

<sup>105</sup> MCLUHAN, 1971, p. 6.

<sup>106</sup> Na informática define-se *plug-in* todo programa, ferramenta ou extensão que se encaixa a outro programa principal para adicionar mais funções e recursos a ele.

<sup>107</sup> MANOVICH, 2001, p. 125.

A fotomontagem foi estabelecida como prática dadaísta, construtivista e surrealista. Já a arte eletrônica sempre foi baseada na modificação de sinais existentes, o artista não mais cria o mundo apenas a partir da imaginação, o artista torna-se um técnico que manuseia a máquina. Os *softwares* mudaram a forma da cultura artística contemporânea, todo um conjunto de práticas e convenções agora está codificado no próprio software. Como resultado, há a nova forma de controle sobre a imagem: simples e poderosa.

No fim do século XX a tecnologia teve um grande conhecimento na informática e na interface do computador, trazendo efeitos sociais presentes no âmbito da percepção. A microinformática tornou a complexidade do computador em uma ferramenta acessível, que transformou a imagem em informação e os signos em *bits*, esses podem ser tratados e associados a sons e textos<sup>108</sup>.

Os novos meios de comunicação, chamados de *multimeios*, concorrem com a televisão, o cinema e as revistas ilustradas. O tratamento de informação afeta a numerização e a síntese de imagens. Somos educados através de imagens e pelos meios de informação de massa. No fim dos anos 80, o crescimento do numérico modificou as relações entre o público e as informações visuais. O numérico associa o utilizador ao funcionamento da máquina, já que o computador permite que o espectador interaja com as informações, já que compartilham o mesmo espaço e temporalidade<sup>109</sup>.

A arte sofre maior influência da técnica e da ciência através do crescimento do sistema da informática, os programas da interface são efeitos a partir de modelos: “Com a tecnociência, a influência da ciência se reforça e se torna mais complexa, enquanto a arte é arrastada num anel suplementar de automatização que se estende, pouco a pouco, até o pensamento e ao imaginário”<sup>110</sup>.

A imagem numérica se apresenta através de sua morfogênese, maneira pela qual suas formas são produzidas, e da sua distribuição. Sua imagem na tela do computador se dá através dos *pixels*, pequenos pontos luminosos que possuem suas características e posição através de dados calculados automaticamente:

Fisicamente, sobre a tela do computador, a imagem numérica se apresenta como uma matriz com duas dimensões de pontos elementares: os pixels. A posição dos pixels assim como suas características cromáticas e luminosas são definidas

---

<sup>108</sup> COUCHOT, 2003, p. 155.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 156-7.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 158.

automaticamente pelo cálculo. Pois essa matriz física coincide ponto a ponto com uma matriz numérica, a memória da imagem, o conjunto dos diferentes valores atribuídos aos pixels que está contido nos circuitos do computador. No decorrer da varredura da tela, o feixe eletrônico controlado pelo computador traduz cada um desses valores numéricos em pontos de luz colorida, de forma que cada ponto da tela corresponde a um ponto e somente um ponto da memória da imagem<sup>111</sup>.

A hibridação entre as artes também afeta a relação entre a arte a tecnociência. A arte é aliada da ciência desde a Renascença, através da geometria, anatomia, dissecação, ótica, teoria das cores, teorias da percepção, evolução, darwinismo, teoria da relatividade e da quarta dimensão, psicanálise, linguística, cibernética, teoria da informação, teoria dos jogos, matemática do caos, objetos fractais, ciências cognitivas e ciências biológicas. A técnica é o que fornece a experiência sensível, o material necessário para produzir. Com o numérico a técnica e a ciência se unem na tecnociência, o que acaba por cessar as metáforas através das imagens. O numérico é a linguagem da razão, da racionalidade ligada à ciência e os seus paradigmas:

Imagem, objeto e sujeito virtuais são reduções formalizadas do real - e é a este preço que adquirem sua extraordinária e inquietante eficácia -, de um real do qual perdem a opacidade e infinita riqueza. O simbólico ao qual o numérico dá acesso, tecnicamente, é um simbólico que remete a um universo totalmente inteligível, purificado pelo fogo do cálculo<sup>112</sup>.

A imagem digital se encontra entre a indicialidade e os algoritmos computacionais. A imagem impura (digital) atrai a experimentação de artistas nesse novo campo artístico. As câmeras, incluindo as existentes nos aparelhos móveis, utilizam dispositivos produzidos nas décadas de 1950 e 1960: o *Charge Coupled Device* (CCD) criado em 1969, produzido por George Smith e Willard Boyle; e o dispositivo de leitura eletrônica de imagens de Russell Kirsch, responsável pela primeira imagem digital no fim dos anos 1959. A pesquisa inicia-se na busca de aquisição e no *scanner* de imagens, para em seguida digitalizar os dados eletrônicos pelos sensores de vídeo para chegar ao digital. Em 1990 houve o *boom* do digital, sua popularização, barateamento e o impulso surgiu através da chegada dos *softwares* de tratamento de imagens<sup>113</sup>. A imagem digital pode possuir indicialidade, mas o pensamento de Couchot é de que ela difere bastante da analógica, mas para nós, o significado dos signos continuam os mesmo e, assim, sua indicialidade continua a mesma. A digitalização mudou todo o estatuto da fotografia, emulando os efeitos do analógico, de acordo com Cesar Baio. Para nós ela emulou um sistema já conhecido em que as mudanças continuam sendo observadas a partir dos antigos

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 160-1.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>113</sup> BAIO, p. 51-2, 2016.

preceitos. Na citação seguinte Baio elabora seu ponto de vista no qual elaboramos a pesquisa – a emulação voltada para sua substituição digital:

Para tanto, parte-se da hipótese de que a passagem da fotografia analógica para a digital é marcada por um processo de “emulação”, no qual a base técnica digital visa assumir o lugar daquela baseada na mecânica e fotoquímica. O processo de emulação é bastante conhecido nas ciências da computação. Ele se dá quando um sistema (por exemplo, um computador atual) imita determinadas características de funcionamento de outro (por exemplo, um console de Atari) assumindo suas funções e fazendo-se passar por ele. Essa é a maneira pela qual um aplicativo pode ser processado por um sistema diferente daquele para o qual foi elaborado<sup>114</sup>.

Simplificando: emulação é a tentativa de igualar algo para tomar o seu lugar. *Aemulatio*, no latim, sugere a duplicação do espelho, enquanto *imago*, palavra com significado ligado a emulação, significa imagem. O êmulo reflete apenas o necessário, o aparente, para assumir o lugar do objeto, pois não extingue suas diferenças. A expansão digital surge para assumir o lugar da imagem analógica, através da busca pelo aprimoramento funcional, distribuição simplificada e o barateamento de custo – processo que gera consequências na fotografia produzida nos dias atuais<sup>115</sup>.

O *output* conserva a indicialidade da foto, causando o que o autor chama de efeito analógico no digital. Poucos anos foram necessários para o digital apropriar-se dos processos de produção, pós-produção e distribuição fotográficos, mas, mesmo com a mudança brusca, o formato da câmera e o seu modo de operar foi conservado, para assimilação no mercado, apagando as diferenças entre os processos<sup>116</sup>. O *input* e *output* de qual Baio aborda a seguir, retomando Flusser, difere do analógico basicamente através de sua materialidade já que uma foto digital não é um objeto, mas um acúmulo de conhecimento científico:

Na fotografia digital, embora o *input* (raios luminosos) e o *output* (imagem) sejam semelhantes aos do aparato analógico, o que acontece dentro da caixa-preta é bastante diferente do que se passa no interior das câmeras fotoquímicas. Se Flusser estiver correto quando diz que o aparato técnico é resultado de uma série diversa de conhecimento que se acumulam ao longo do tempo e ganham materialidade na máquina, é possível concluir que, ao incorporar a base técnica digital, o aparato fotográfico foi sobreposto por uma quantidade enorme de outras camadas de conhecimento, que se acumularam na ciência ao longo de muito tempo e que deram origem à computação, à informática, às redes de informação, etc. A inserção dessas camadas abstratas tem causado impactos de força suficiente para colocar em xeque não apenas a estética da imagem fotográfica, como também seu próprio estatuto em regime de representação específico<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, pp. 52-3

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 57.

Muitos artistas se sentiram atraídos com as possibilidades advindas do digital. Mas, as obras digitais são hiperrealidades, não parecem totalmente verdadeiras e nem totalmente falsas, pois são contidas de ironia sobre o efeito analógico, camuflando a digitalidade.

O digital destruiu a materialidade da fotografia, pois ela não precisa mais ter um corpo físico para existir, a leitura da luz passa a resultar em um algoritmo, sem semelhança a um material físico. A imagem se mistura a outros dados digitais, acessíveis através de aparatos computacionais. Para Malevich, a abstração e a operação são as características que tornam a foto digital programável. As fotos se formam no interior de números computacionais, estes conectados a redes de informação, a imagem se compreende como imagem de rede, produzida por conexões híbridas (redes *on* e *off line*), as características se alinham de acordo abstração ↔ operação.

Cesar Baio afirma que pensar a imagem conceituada como aparato permite analisar a foto sem a causalidade técnica, o que, para nós, conduz uma contrariedade. Se a foto é pensada a partir do aparato ela responde as potencialidades e funções preexistentes<sup>118</sup>.

Cada vez mais os artistas exploram as intervenções plásticas dentro das interfaces, investigações em que o digital serve como catalisador de exploração estéticas. Eles problematizam o interstício entre o analógico e o digital, esses artistas tratam a fotografia como Flusser<sup>119</sup> considerou: um gesto filosófico.

## 2. ARTE E FOTOGRAFIA

A fotografia foi considerada como tecnologia científica quando surgiu, o movimento pictórico passou muitos anos buscando o estatuto de arte para a foto. Mesmo assim, ela sempre se manteve entre documento e arte. A imagem fotográfica pode ser interpretada como fonte de informação, mas o presente trabalho é feito a partir da visão da foto como linguagem artística. Enxergamos a fotografia como impressão de fonte luminosa que interpreta determinado olhar sobre o mundo.

Mesmo com tantos usos possíveis da imagem fotográfica percebemos que a foto não é um veículo neutro e carrega consigo informações de quem faz e para quem faz (revista, jornal, etc.) a fotografia. Desde o seu princípio a fotografia busca o status de arte. Através dos

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>119</sup> FLUSSER, 1994, p. 104.

pictóricos, no início, e da Nova Objetividade, em seguida, que buscava a arte na fotografia através de suas próprias especificidades.

Laura Gonzales Flores, a autora do livro *Fotografia e pintura - são dois meios diferentes?*, desenvolve a discussão sobre a diferença básica entre fotografia e pintura através dos conceitos das palavras: fotografia, pintura, arte, ciência. Essa discussão nos parece pertinente por usar de significados coloquiais e oficiais, e por tratar desse espaço específico em que permeia a fotografia, entre arte e tecnologia. Trazemos o Pictorialismo como primeiro movimento que trataremos no capítulo, os pictóricos utilizam processos de manipulação de maneira a simular a pintura. A primeira diferença apontada entre fotografia e pintura por Flores é colocada de acordo opinião grosseira: a pintura é manual e se faz com tintas, enquanto a fotografia é mecânica e depende da câmara. A diferença, em um nível muito básico, se define a partir da técnica de realização e da descrição das ferramentas e materiais<sup>120</sup>.

A descrição das linguagens é fundamentada através de seus possibilitadores materiais: na pintura os pincéis, tintas e telas, enquanto a fotografia é possível através da máquina, da câmara. A primeira definição levantada sobre a fotografia é de que ela é a arte e ciência de obter imagens permanentes sobre a ação da luz, colocando-a nesse lugar ambíguo, ora arte, ora ciência, levando ao questionamento: quando a foto deixa de ser arte pra ser ciência e vice e versa? Flores decide então levantar os significados de Arte e de Ciência: a definição de Arte é definida como atividade criadora humana, sem objetivos práticos além de experimentar a expressão sensível. Essa definição deixa em dúvida se a Fotografia pertence, então, nessa categoria, pois ela possui uso prático como registro e memória. Já a definição levantada de Ciência é: trabalho metódico de pesquisa que dele resulta, as ciências do espírito (teologia, filosofia, filologia, arte e sociologia) e as ciências naturais. A ciência da *compreensão* e a da *análise*. Nesse conceito a fotografia se encaixa, pois ela explica algo, está classificada no grupo da natureza explicativa<sup>121</sup>.

A autora faz o levantamento dos significados de arte desde a antiguidade grega, que era chamada de *tekné* - técnica ou destreza; sua tradução latina *ars*, *arts* significa maneira, fazendo com que sua compreensão do período se resuma à técnica, habilidade. A partir do século XVII, a arte passa a ser entendida como compreensão do belo, conceito que sobrevive até nossos dias no âmbito popular. Como podemos notar, o conceito primeiro era associado a domínio da

---

<sup>120</sup> FLORES, 2011, p. 17.

<sup>121</sup> *Ibid*, p. 17.

técnica para a associação de beleza e prazer, e esses conceitos permanecem no conhecimento popular até os dias atuais. Assim sendo, como entender a fotografia dentro desses conceitos? Flores acaba por associar a Arte no binômio beleza e destreza e a Fotografia como câmera. A máquina substitui a mão do homem no processo criador, colocando o artista como operador de aparelho (ideia semelhante à de Vilém Flusser, muito embora não concordemos com esse papel irrisório destinado ao fotógrafo).

Nas definições encontradas no dicionário, a fotografia é classificada como imagem e a pintura como representação, a diferença fundamental é a construtividade manual da pintura versus o caráter mecânico da fotografia. A oposição consiste entre representar e obter: *faz-se* uma pintura enquanto *tira-se* fotografias. Algumas etnias dizem que a fotografia rouba a alma de quem é fotografado, como uma magia ou ritual - Flusser afirma que a fotografia foi inventada para devolver a cultura à dimensão mágica. A fotografia surgiu durante a época da textolatria, século XIX, fazendo com que imaginemos os textos lidos.

De acordo com John Berger, a imagem fotográfica se produz instantaneamente mediante a reflexão da luz – sua formação não está impregnada nem de experiência e nem de consciência. Berger coloca o fotógrafo no lugar de operador, assim como Flusser. John Szarkowski também fala da diferença entre pintura e fotografia: a invenção da fotografia produziu um processo de captura de imagens novo, um processo que não se baseia na síntese, mas na seleção. As pinturas são feitas, sintetizadas, enquanto as fotografias são uma seleção de composição de imagens que observamos na natureza. Para concluir, Flores afirma que a diferença entre pintura e fotografia é a nível técnico, não cultural, elas só diferem na sua produção<sup>122</sup>.

Essa discussão nos ajuda a entender como e porque a fotografia é classificada como arte e como ciência em suas particularidades e toda a influência que a pintura exerceu em seu princípio (até mesmo no movimento pictórico que utilizava da iconografia da pintura e de modificações que tornavam a fotografia mais parecida com a pintura, tal como o uso da goma bicromatada). Em *A câmara clara*, Roland Barthes afirma que: “A Fotografia foi, é ainda atormentada pelo fantasma da Pintura; a Fotografia fez dela, através de sua cópia e de contestações, a referência Absoluta, paterna, como se tivesse nascido do Quadro<sup>123</sup>”. Barthes deixa claro, em seu, todo o peso incubido na imagem fotográfica a partir dessa informação. A fotografia tem seu caminhar construído em cima das funções atribuídas a pintura: representar o

---

<sup>122</sup> FLORES, 2011, p. 25.

<sup>123</sup> BARTHES, 2015, p. 32.

mundo. Mas desempenha seu papel de forma mais similar que a pintura alcança, pois é feita através da luz e de forma mecânica, enquanto a pintura utiliza tintas e a ação da mão.

O objetivo deste capítulo é tratar sobre o envolvimento da fotografia na arte através da análise dos processos dos movimentos selecionados, Pictorialismo, Construtivismo, Dadaísmo e Surrealismo, e compará-los às ferramentas disponíveis no Photoshop, provando assim a hipótese de que o *software* anexou em seu funcionamento às técnicas utilizadas desde o princípio dos processos de alteração de imagens. Adentramos na história da manipulação fotográfica através dos movimentos fotográficos que mais nos chamam atenção, devido a forma como lidaram com seus processos manipulativos. Começaremos através do Pictorialismo e a busca do estatuto de arte para a fotografia, vista como utilitarismo na época. Levantaremos os seus principais processos e representantes, assim como sua importância para a área.

Trataremos do construtivismo russo na sequência, com suas principais formas de trabalhar manipulação. Suas características e seus processos, no qual a montagem se sobressai. Seu tema voltado para a Revolução Russa e o resultado como influenciador político. Seus processos e principais artistas destacados.

O Dadaísmo é o movimento que vem a seguir: principais características, processos e artistas, e sua referência no construtivismo. Como a ideia dadaísta trabalha o conceito de manipulação e quais são os seus objetivos propostos.

Abordamos as manipulações do movimento surrealista, que trabalham, principalmente, com a fotomontagem, selecionando seus temas a partir das principais características e objetivos do movimento: falar sobre o onírico. Levantamos as principais técnicas e os artistas mais conhecidos.

## **2.1. SOBRE O PICTORIALISMO**

O Purismo e o Pictorialismo são doutrinas fotográficas opostas com uma grande divergência no campo fotográfico. Em termos básicos, o Pictorialismo defende intervenções pictóricas na imagem, através dos mais diversos processos, para tornar a fotografia mais parecida com a pintura, enquanto o Purismo realiza imagens tidas como “puras”, sem modificações expressivas, apenas o referente puro.

A escolha do termo Pictorialismo deriva da expressão de língua inglesa *pictorial photography*, que remete a *picture*, imagem ou quadro, levando-nos direto ao objetivo dessa doutrina, tratar da fotografia como uma imagem entre as outras imagens, dar-lhe espaço como imagem.

O Pictorialismo surge no início dos anos 1890 e dura até meados da primeira década do século XX. Ele surgiu sob a luz de duas vertentes: a de Paul Périer que defende uma arte híbrida entre a fotografia e o desenho, contra a mercantilização da fotografia e a vulgarização da arte; e a de Eugène Durieu<sup>124</sup>, presidente da Sociedade Francesa de Fotografia, que defendia que a fotografia “deve encontrar seu poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhes são próprios”.

O movimento inicia-se na época da massificação dos aparelhos fotográficos, quando surge o famoso *slogan* da Kodak: “Aperte o botão, nós fazemos o resto”. Nessa época o fotógrafo amador fotografa e envia os filmes para a revelação, o *slogan* era ominoso, mas real. Assim sendo, houve queda significativa na qualidade das imagens fotográficas. Surge então o Pictorialismo com a proposta de reavaliar a fotografia contra a industrialização, a democratização, a padronização, a vulgarização e a fotografia como mercadoria, com o intuito de elevar a imagem fotográfica ao domínio das Belas Artes.

A foto pictorialista se opõe a foto purista por unir a máquina e a mão (o aparelho técnico aliado ao fotógrafo-artista) e empregar esse resultado aliado à pintura. A fotografia é manuseada como matéria-prima para a obra, trazendo, assim, ao mesmo patamar das artes gráficas. A pintura manifestada pelos pictóricos não é a moderna e sim neoclassicista. Embora, no decorrer dos anos, seja referenciada por artistas como: Diego Velázquez, Eugène Delacroix, Constable, Rousseau, Corot, Millet, Bastien-Lepage, Whistler, Arnold Böcklin e Monet; e movimentos: pré-raphaelismo, impressionismo, tonalismo e simbolismo.

A rejeição do Pictorialismo à foto dita “pura” é oriunda da crença de que a fotografia purista não é arte, é apenas automatismo do maquinário, uma imitação servil, pois não sofreu nenhum processo de alteração pela mão humana. Para eles o fotógrafo-artista tem como missão assegurar a passagem da imitação servil para a interpretação artística. A fotografia é o elemento necessário para a obra de arte, não a arte em si, para os pictóricos.

---

<sup>124</sup> HAYDN, 2018, p.19.

Peter Henry Emerson e Henry Peach Robinson são os principais teóricos a defenderem o Pictorialismo, muito embora possuam crenças divergentes sobre o assunto:

De Emerson o pictorialismo retira sobretudo a ideia da imagem indistinta, congenial à opção por alguns parâmetros plásticos -impressionismo e Whistler, arauto da doutrina da arte pela arte, cuja obra se caracterizava pela busca de sugestões sutis, da tradução de valores e da criação de atmosferas particulares - e à escolha estilística de um Demachy, de um Puyo, de um Dubreuil. Robinson interessa pela proposta da equivalência entre a composição fotográfica e as regras tradicionais da pintura, da qual deveria brotar uma sensação de prazer para o espectador, e pela busca da idealização do real graças a truques e manipulações, capazes de expressar o pensamento e a personalidade do artista<sup>125</sup>.

Durante este período várias invenções são criadas pelos artistas pictóricos, o retoque foi a primeira, entre outras estão a *pinhole*, de René Colson, que utiliza o princípio da câmera escura (princípio básico da fotografia), mas com uma lupa e um furo de alfinete. A *Soft Focus*, de Dallmeyer, que consiste em duas lentes: uma convergente outra divergente, criando o efeito do *flou*, em 1896. Robert Demachy retira finas aparas com o seu método de “retoque com buril”. O buril é uma ferramenta de gravação formada por uma barra de metal semi-curvada com uma extremidade de metal duro com uma seção em forma de "V" e outra com uma alça de madeira curta e larga onde a palma da mão é colocada. É usado para fazer sulcos e ranhuras em placas de gravura artísticas e foi utilizada para retirar partes indesejáveis dos negativos fotográficos. Frank Eugene raspa seus negativos para que as fotos se assemelham a pontas secas. Constant Puyo, Demachy e Henry Kühn ampliam as suas imagens, reenquadrando-as e usam goma bicromatada para dar-lhes aspecto pictórico.

Em 1892, na França, Alfred Maskell promove o *flou* diante do Photo Club de Paris, quando o Pictorialismo surge na França, defendendo a bandeira que Paul Périer defende quarenta anos antes. O Pictorialismo é paradoxal, como aponta Rouillé ela é uma arte *antifotográfica* feita a partir da fotografia<sup>126</sup>.

André Rouillé acredita que o grande sucesso do Pictorialismo durante quase meio século se deve às sociedades rivais entre os antigos fotoclubes, sua grande expressão semiótica e os escritos deixados pelos artistas-fotógrafos com as reflexões teóricas, as considerações filosóficas, as proposições estéticas e os propósitos polêmicos. As associações rivais as sociedades fotográficas da sociedade precedente são: O *Photo Club* de Paris em oposição à Sociedade Francesa de Fotografia, O *Kamera Club* de Viena contra a *Photographische*

<sup>125</sup> FABRIS, 2000, p. 42.

<sup>126</sup> ROUILLE, 2009, p. 56.

*Gesellschaft* (Sociedade fotográfica), *The Linked Ring Brotherhood* versus a antiga *Photographic Society of Great Britain*, a Associação Belga de Fotografia. Os fotoclubes impulsionaram o movimento da fotografia artística e suas mudanças:

O movimento pictorialista, que começa a entrar em crise no momento da eclosão da Primeira Guerra Mundial, consegue uma divulgação tão ampla graças às diferentes associações, que não só promovem a causa da fotografia artística como estabelecem uma rede de intercâmbios entre si, chegando a conquistar importantes espaços públicos. Além dos salões especializados, o pictorialismo divulga seus produtos nas exposições universais (Paris, 1889 e 1900; Antuérpia, 1894; Liège, 1905) e em empreendimentos como a Mostra Internacional de Arte Decorativa Moderna, realizada em Turim 1903. Importantes instituições museológicas da Europa e dos Estados Unidos começam a expor trabalhos fotográficos desde 1893: a Academia Real de Berlim, a Kunsthalle de Hamburgo e as galerias norte-americanas Albright, Carnegie e Corcoran. Três anos mais tarde o Museu Nacional dos Estados Unidos adquire fotografias para suas coleções, enquanto o governo belga cria um Museu Fotográfico como anexo dos Museus Reais de Arte e História<sup>127</sup>.

Depois de grandes conquistas para a fotografia através do Pictorialismo, o purismo começa a ganhar espaço em 1928 quando Albert Renger-Patzsch publica uma coletânea de cem imagens que vem a ficar muito famosa: *Le monde est beau* (o mundo é belo). Ele defende que a fotografia tem seus mecanismos próprios para ser considerada arte sem precisar recorrer a pintura como meio de intervenção, segundo ele para que as “fotografias possam existir graças às suas qualidades fotográficas<sup>128</sup>”.

A fotografia pura nega todas as vertentes fotográficas anteriores, para eles, é o modo de alcançar a evidência da realidade. A fotografia pura permite representar o que está afastado de nós mesmos, sendo uma pesquisa impessoal e livre que busca a representação objetiva e pura, além do conhecimento.

Como característica os puristas repudiavam os pictóricos, eles possuíam uma visão bastante modernista contra o movimento. Paul Strand<sup>129</sup>, defensor da pureza fotográfica e crítico do hibridismo na foto afirma, de forma inflamada, que “a introdução do trabalho manual e da intervenção é simplesmente a expressão de um desejo impotente de pintar”. Mas enganase quem pensa que os puristas não manipulam suas imagens, na verdade, eles procuram fazê-lo nas particularidades oferecidas pelo mecanismo fotográfico, como vemos na imagem 08, em que Paul trabalha linhas verticais e horizontais junto às sombras das pessoas caminhando no local. O uso de linhas na foto direciona o olhar do espectador, causando impacto na imagem.

<sup>127</sup> FABRIS, 2012, p. 41.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 68.

Enquanto as linhas horizontais provocam a sensação de movimento, as linhas verticais criam sensação de energia, do estar ereto. Como podemos observar na citação de Fabris abaixo, a manipulação de Strand atua nas particularidades do automatismo fotográfico, embora ele não altere a fotografia em sua pós-produção, ele a monta de maneira a deixar a impressão que deseja através das particularidades do aparelho fotográfico.

A objetividade defendida por Strand implica uma manipulação do mundo pelo aparelho fotográfico sem que isso signifique uma distorção da realidade. Interessado em buscar seus temas no mundo real, o fotógrafo usa recursos de iluminação, escolhe novos ângulos de visão, aproxima-se do objeto de modo a obter close-ups, com o objetivo de propor um realismo inerente ao aparato e sintonizado com os alcances da arte moderna, sobretudo cubismo e precisionismo<sup>130</sup>.



Imagem 20 - *Wall Street*, Paul Strand, 1915.

A espontaneidade dos fatos era sempre ressaltada, pois qualquer banalidade pode ter efeito poético a partir do olhar do fotógrafo. O grande nome dessa modalidade é o aclamado fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908-2004) que, depois de fotografar diversas cenas históricas

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 57.

é considerado como o pai do fotojornalismo, ele fundou uma das maiores agências de fotojornalismo mundial, a *Magnum*.

Fontcuberta analisa as duas doutrinas e fala sobre as suas características principais, sem subverter uma a outra, pelo contrário, defendendo que as duas vertentes são apenas divergências estilísticas:

Onde uma privilegiava o fortuito e a intuição a outra fazia com o planejamento e o controle do resultado. As duas categorias represariam, além disso, duas correntes fotográficas geralmente confrontadas, as práticas “documentais” e as práticas “artísticas”, termos extremamente equívocos que no fundo dirimiam estritas questões de estilo<sup>131</sup>.

No seu célebre livro *A imagem*, Jacques Aumont discorre sobre as divergências entre o Pictorialismo e o Purismo, enquanto o Pictorialismo enxerga a expressão fotográfica através dos meios plásticos da pintura (material, cor e pincelada), é fortemente combatido por fotógrafos ou críticos puristas que insistem que a essência da fotografia é o seu registro sem retoques, por meio de seus próprios recursos: “A arte do fotógrafo é, portanto, a de saber mostrar a natureza sob seu melhor aspecto e de nela descobrir, intencionalmente, os elementos potencialmente fotogênicos: de *exprimir a realidade*”<sup>132</sup>.

Concordamos que as duas vertentes possuem fortes argumentos sobre o que é a arte fotográfica, as suas características e os estilos que devem ser empregados, mas não cremos nesse conflito como algo tempestuoso. Enxergamos de forma semelhante à Fontcuberta em que as duas doutrinas coexistem com seus valores, a competitividade provém apenas de divergências de opiniões e só estimulam o campo artístico.

O Pictorialismo defende a manipulação ao se desviar das características mecânicas do aparelho. Ele encena ao promover a foto como obra de arte e como expressão individual do artista<sup>133</sup>. O Pictorialismo responde a tentativa de tornar a fotografia submissa à lógica industrial do capitalismo. Para tanto, faz hibridização com a pintura como alternativa a sua automação<sup>134</sup>. Os fotógrafos pictorialistas preferiam objetivas com defeitos ópticos que causem distorções cromáticas, desfocamento, uso da luz peculiar e aplicação do claro-escuro. Antes da impressão, o negativo sofria uma série de intervenções artísticas com o uso da goma bicromatada<sup>135</sup>.

<sup>131</sup> FONTCUBERTA, 2010, pp. 82-83.

<sup>132</sup> AUMONT, 1990, p. 102, grifo do autor.

<sup>133</sup> FILHO; MORAIS, 2016.

<sup>134</sup> ROUILLE, 2009, p. 240.

<sup>135</sup> FILHO; MORAIS, 2016.

O surgimento da fotografia aprisionou-a em sua mecanicidade. De acordo com Costa<sup>136</sup>, o Pictorialismo foi o primeiro movimento artístico fotográfico, surgido entre 1889 e o início da primeira guerra mundial, em que a preocupação dos fotógrafos-estetas era apenas com a estética, não com o fato em si<sup>137</sup>. A fotografia realista era vista como inibidora da beleza, apenas a foto manipulada era vista como expressão artística. Vários fotoclubes foram formados e exposições realizadas pelos adeptos da fotografia artística, deixando os fotógrafos amadores à margem desse crescimento. Dos amadores dizia-se que eram limitados a fomentar o novo meio. Mesmo com todo o movimento dos fotógrafos-estetas ainda havia muita crítica desfavorável ao Pictorialismo como arte, assim sendo, eles organizaram três argumentos para rebater as críticas: 1. A exatidão do aparelho é contornável através do *flou*; 2. Contra a transformação das cores naturais para o p&b devia-se pintar a imagem; e 3. Contorna-se o *fac-símile* através da interpretação e transformação da natureza<sup>138</sup>.

Para que as fotos pictorialistas fossem únicas e, assim, possuíssem aura, os negativos foram muitas vezes destruídos, o que fez com que essas fotografias alcançassem um alto valor de mercado. Eles também atacaram a cientificidade do aparelho, sua reprodução em massa e a democratização da câmera. Mas, por outro lado, exaltaram o idealismo da pintura tradicional. A prática pictorialista ficou pouco acessível, decorrente do alto valor de produção, assim como sua circulação. Podemos então perceber o elitismo do movimento pictorialista<sup>139</sup>.

Nos EUA o Pictorialismo difere do europeu, a partir de 1899, por conta de seus processos criativos. Os fotógrafos americanos utilizavam os efeitos de maneira mais branda, sem interferir completamente na sua natureza mecânica. Eles eram financiados pela iniciativa privada e os seus temas principais eram paisagens, nativos norte-americanos e retratos burgueses. Foram classificados como medíocres e pretensiosas ao retratar o Novo Mundo de forma idealizada:

Se a vertente pictorialista europeia dedica-se à idealização da vida campesina nos termos já descritos, uma evidente reação conservadora ao crescimento e modernização das metrópoles europeias e, em termos formais, às próprias possibilidades revolucionárias da fotografia, que, neste caso, em movimento contrário, deveria apartar-se da produção massificada, “mediocre” e “liberada de controle estético e pretensões interpretativas”, a vertente norte-americana parece buscar idealização de outra natureza. Nos Estados Unidos a metrópole é vista sobretudo como sinal de força e energia modernizadoras exigindo, portanto, maior “realismo” fotográfico ao

---

<sup>136</sup> FABRIS, 2016.

<sup>137</sup> ROSENBLUM, 1997, p. 297.

<sup>138</sup> FABRIS, 2016.

<sup>139</sup> COSTA E SILVA, 2004, p. 23.

representar a inovação e o progresso que chegam ao Novo Mundo. Não teria, assim, certo tipo de idealização substituído outro?<sup>140</sup>

O Pictorialismo mudou toda a forma de ver a fotografia: desligou-a do documental e expandiu o olhar para seu extracampo, levando o pensamento para a arbitrariedade do recorte. A busca pela artisticidade da foto iniciou através do uso de alegorias: temas religiosos, naturezas-mortas, cenas históricas, poemas, personagens literários, etc., imitando, de certa forma, as pinturas holandesa e inglesa. Esses são temas considerados maiores ou elevados, dignos do status de arte buscado por fugirem da mecanicidade do aparelho e do título de “arte mecânica”<sup>141</sup>.

Como o Pictorialismo não se organizou em torno de um manifesto, como outros movimentos, mas sim respondeu aos interesses da classe dominante, eles transitavam entre o conservadorismo acadêmico e o modernismo de acordo com seus interesses do momento. Os fotógrafos pictóricos ignoraram a crescente urbanização das cidades e como se distanciavam do público, apenas eles conheciam os processos e técnicas.

A primeira vez que uma fotografia foi exposta no mesmo patamar que as artes ditas maiores, pintura e escultura, foi na Exposição dos Tesouros Artísticos de Manchester em 1957. A fotografia foi: *Os dois caminhos da vida* de Oscar Gustav Rejlander, pintor sueco. Com a dimensão de uma pintura de cavalete (78x40cm) a obra é uma alegoria, cujo tema obedece à iconografia da pintura academicista e os personagens nos lembram esculturas clássicas. A obra parece ter duas pinturas como referência: a *Escola de Atenas* (1509-1511) de Rafael Sânzio e *Os romanos da decadência* (1847) de Thomas Couture.

Na fotografia, um senhor apresenta dois caminhos a seguir na vida para dois jovens: o da Religião, o Trabalho e a Caridade; e o outro do Jogo, do Vício e da Dissipação, resultando na Loucura, Suicídio e Morte. A figura central é a do Arrependimento, com o símbolo da Esperança. Para produzir essa foto histórica, Rejlander inicia com o desenho, em seguida fotografa os atores, através de *tableaux-vivants* de obras de arte, em pequenos grupos. O fundo da imagem foi realizado utilizando o pórtico da casa de um amigo, juntamente com a ampliação

---

<sup>140</sup> FABRIS, 2016.

<sup>141</sup> FABRIS, 2011, p. 19.

de detalhes decorativos. A fotografia levou seis semanas para ser produzida por meio de fotografia composta. Foram necessários trinta negativos sobrepostos em papel sensível<sup>142</sup>.



Imagem 21 - *Escola de Atenas*, Rafael Sânzio, 1509-1511.

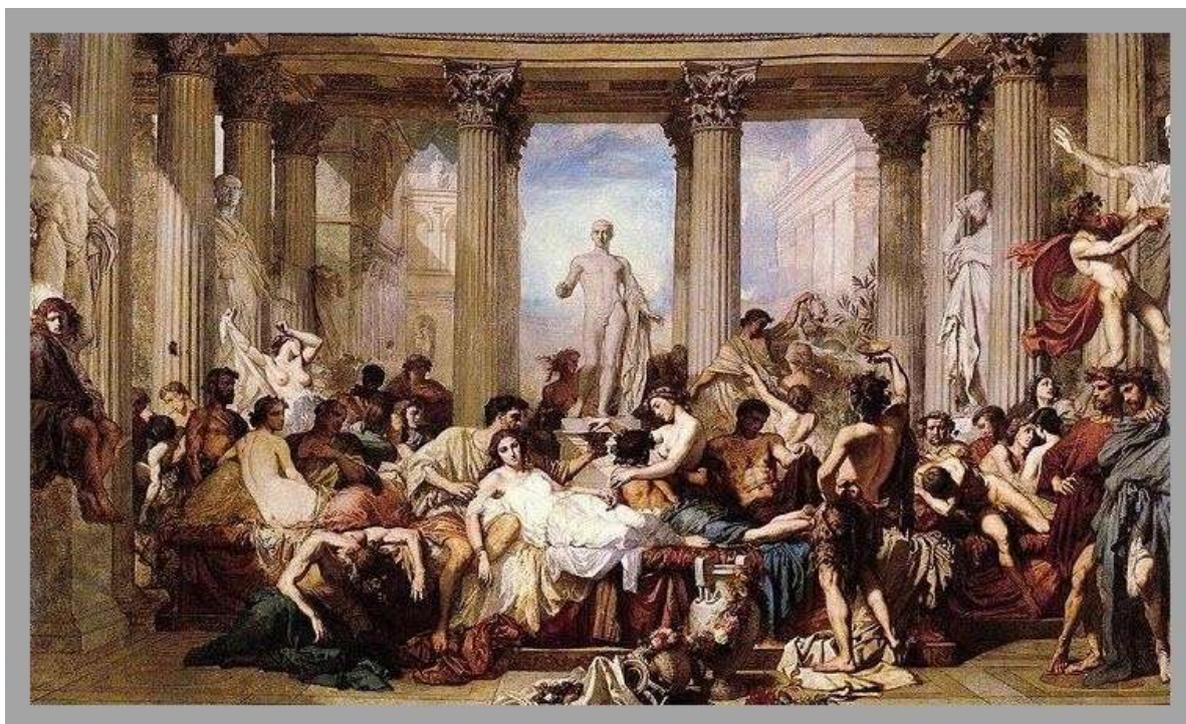


Imagem 22 - *Os Romanos da Decadência*, Thomas Couture, 1847.

---

<sup>142</sup> FABRIS, 2011, p. 22.



Imagem 23 - *Os Dois Modos de Vida*, Gustav Rejlander, 1857.

Marc Mélón, defensor do Pictorialismo, afirmava que para produzir uma imagem através de manipulações, tais como o retoque, a impressão composta, colocar ou retirar elementos, etc., consiste em manipular o próprio mundo e atribuir uma ordem própria<sup>143</sup>. A fotografia de Rejlander traz ao mundo leis morais e grande apelo da culpa cristã através do tema de dois caminhos da vida, ele pôs na fotografia sua visão de mundo, sua forma de experienciá-lo, não um padrão a se seguir para todos.

A técnica da fotografia composta, que Rejlander utilizou para produzir os *Os dois caminhos da vida*, não era utilizada apenas por questão estética, existiram motivos técnicos para se manipular a imagem fotográfica:

A chapa de colódio não permitia fotografar ao mesmo tempo uma paisagem e um céu porque o azul se imprimia rapidamente, contaminando as outras cores. [...] As lentes fixas, por outro lado, não permitiam obter a nitidez de imagem buscada por Rejlander e posteriormente por Henry Peach Robinson<sup>144</sup>.

Rejlander acreditava que as lentes fixas da época não tinham a nitidez que ele buscava, assim como Henry Peach Robinson. Para Rejlander os olhos veem com extrema nitidez e a lente deveria captar as imagens com ainda mais nitidez, algo que só seria alcançado no futuro, através da lente móvel<sup>145</sup>. A impressão composta foi um método precedente a fotomontagem, ele dividia a fotografia em partes para que cada uma delas pudesse ser trabalhada no foco e na

<sup>143</sup> MÉLON, 1986, pp. 82-3.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>145</sup> *Ibid.*

relação linear desejada pelo fotógrafo. O processo detalhado é especificado abaixo, de forma generalizada:

O meio para obter tais imagens é o da Impressão Composta, um método que permite ao fotógrafo representar objetos em distintos planos dentro de um foco apropriado, e manter a verdadeira relação linear e atmosférica de diferentes distâncias. Graças à impressão composta uma fotografia pode ser dividida em partes separadas para sua execução; *em seguida* essas partes positivadas são reunidas num único papel, permitindo que o operador dedique toda sua atenção a uma figura isolada ou a um grupo secundário ao mesmo tempo, de tal forma que, se por alguma razão uma parte fosse imperfeita, esta poderia substituída por outra, sem prejudicar toda a fotografia, como acontece quando se positiva numa única operação. Dedicando, desse modo, atenção às partes individuais, independentemente das outras, pode-se obter maior perfeição nos detalhes, tais como no arranjo de cortinados, no refinamento da pose e na expressão<sup>146</sup>.

Henry Peach Robinson se destaca também com fotografias compostas, alcançando notoriedade em 1859 com a obra *Os últimos instantes*, a foto é feita em estúdio, através de encenação. É utilizado uma combinação de cinco negativos: um para cada personagem e um para o fundo. Essa obra chegou a ser censurada “pois não se admitia que um tema tão sublime como a morte pudesse ser tratado por um meio mecânico”. Ainda assim, o príncipe Albert de Mônaco (o mesmo que financiou a *Royal Photographic Society*, uma das primeiras sociedades fotográficas) comprou a obra e encomendou toda a produção futura de Robinson<sup>147</sup>.



Imagem 24 - *Os últimos instantes*, Henry Peach Robinson, 1858.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 25.

Robinson desenvolve seu próprio processo criativo. Primeiro faz o desenho preliminar da fotografia, em seguida fotografa partes da cena para, posteriormente, colar num papel, sempre respeitando os planos de composição, retoca o que foi junto e fotografa o conjunto para criar o produto final. Algum tempo depois ele altera seu processo de colagem e adere a uma técnica mais sofisticada: “sobrepor vários negativos em uma folha, vedando com veludo negro o que não deve ser reproduzido”<sup>148</sup>.

A fotografia composta deveria captar a verdade perfeita e, para isso, deveria obedecer algumas regras para que nenhum desvio de natureza fosse descoberto. Cada detalhe precisava ser estudado, tudo o que é mostrado deve poder acontecer na realidade, tudo retratado deve estar na mesma direção e origem. A impressão composta foi a forma encontrada para representar partes de uma mesma cena com o foco, luz e a verdadeira direção linear. Esse método permite trabalhar cada detalhe com perfeição e não comprometer toda a imagem quando um erro fosse cometido<sup>149</sup>.

Os fotógrafos pictorialistas possuem como características os tons sombrios, a linguagem peculiar, os efeitos decorativos, textura granulada e falta de perspectiva. Os limites de manipulação se estenderam frente às novas possibilidades que o positivo acrescentou, tornando as fotos semelhantes a uma pintura. Cada fotógrafo possuía uma particularidade em seu processo criativo. Havia várias técnicas para alterar o positivo com o objetivo de deixá-lo semelhante a uma pintura, principalmente em exposições feitas em tecido. Frank Eugene raspa os negativos para que as pontas ficassem secas, Constant Puyo, Robert Demachy e Heinrich Kühn, ampliavam as imagens e as reenquadravam de acordo com a composição desejada e utilizavam a goma bicromatada para criar aspecto correspondente à pintura<sup>150</sup>.

Rouillé Ladevèze inventou em 1894 uma técnica que unia o uso do bicromato e do carvão com um pincel, quando misturado ao bicromato endurece sob a ação da luz. Em seguida o papel era lavado em água morna, quando, então, a imagem aparecia no papel. Através dessa forma de revelação e do uso do bromóleo, os pictorialistas controlavam as tonalidades, introduziram luzes e sombras, obscurecem ou removem detalhes descritivos. Para tanto, eram

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 33.

utilizados lápis, gravetos, pincéis, os próprios dedos, ferramentas de gravura e impressão em papéis artísticos, criando os mais distintos resultados<sup>151</sup>.

A goma bicromatada é um material extremamente valorizado pelos pictorialistas, mas nenhum com tanto entusiasmo como Demachy, que a defende em diversos artigos e, também, escreve livro para enaltecer o processo, chamado *Photo-aquatint, or the Gum-bichromate process*<sup>152</sup>, escrito com a colaboração de Alfred Maskell (1845-1912). Demachy afirma que o exercício do fotógrafo pictórico é o contrário do pintor, pois ele deve remover o pigmento no lugar de aplicar. Revelava a imagem com o auxílio do pincel, alterando apenas os tons e valores<sup>153</sup>.

Demachy defende o Pictorialismo como oposição a mecanicidade da fotografia direta, que considerava como uma cópia mecânica da realidade enquanto o Pictorialismo é, para ele, produto de “transcrição pessoal da natureza expressão do artista - uma obra de arte”:

Ao defender a intervenção no processo fotográfico, Demachy não está simplesmente se posicionando contra uma concepção de fotografia que havia se tornado dominante desde 1839. Sua atitude deve ser situada num contexto mais amplo, que engloba tanto o surgimento das chapas secas, das câmaras portáteis e dos filmes de rolo, que popularizam a fotografia e propiciam a expansão do mercado amador, quanto a insatisfação com a poética realista e com a reprodutibilidade da imagem técnica, consideradas entraves à expressão da individualidade do fotógrafo e à promoção de seu trabalho a obra de arte<sup>154</sup>.

William Willis Jr. patenteou na França, em 1878, a planotipia, que criava uma imagem difusa e exata ao mesmo tempo, a gradação dos valores do negativo com delicadeza comparada as pinturas de Whistler, que vemos na imagem 15.

Em 1880 Karel Klic aperfeiçoa a heliogravura, técnica já utilizada por Niépce para atingir precisão e refinamento, sendo muito empregada para a divulgação das obras pictorialistas.

O termo Pictorialismo ganha seu nome por remeter a “*Pictorial photography*”, *picture* remete a imagem ou quadro, deixando explícito o propósito de igualar a fotopictorialista às demais imagens. A natureza da fotografia muda quando passa a ser vista como uma imagem feita a mão e começa a ser avaliada como produto artístico. O ápice do Pictorialismo foi atingido

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>152</sup> Água-tinta fotográfica ou o processo da goma bicromatada, 1897.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 35-6.

quando várias iniciativas foram tomadas para instaurar o estatuto de arte à fotografia, como a fundação de exposições exclusivas. Em 1889 houve uma exposição para comemorar o cinquentenário da fotografia em Berlim. O *Club der Amateur-Photographien* de Viena apresenta mostra em 1891 com 600 fotografias escolhidas por pintores e escultores. Essa mostra faz sucesso e origina eventos anuais: Bruxelas (1892), Londres (1893), Hamburgo (1893) e Paris (1894)<sup>155</sup>.



Imagem 25 - *Arranjo em preto e cinza n.º 1*, James McNeill Whistler, 1871.

Durante algumas décadas a fotografia foi relacionada como vertente científica. O Salão de Londres de 1893 teve como objetivos libertar o Pictorialismo desse preceito tecnocientífico, propor formas de difundir o fotopictorialismo e defendê-lo como arte independente. A revista *The Studio* publica as críticas provenientes do Salão que ficaram divididas. Ainda em 1893, o museu *Kunsthalle* de Hamburgo abriga a primeira exposição de fotografia amadora: seis mil fotografias realizadas por quatrocentos e cinquenta fotógrafos.

---

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 36.

Vários fotoclubes e exposições voltadas apenas para fotografia surgem com a intenção de trazer a foto para o patamar de arte. Para definir o que é a fotografia artística Demachy e Puyo utilizam a noção de arte do período para distinguir o fotógrafo clássico do fotógrafo pictorialista. O fotógrafo clássico é o que se restringe a interferir apenas na composição da cena, elaborando as fotografias tidas como puras, enquanto o pictorialista confere a foto a sua personalidade. A visão pictorialista acredita que através da interferência na imagem a fotografia deixa de ser pura reprodução técnica para tornar-se uma forma de expressão. Puyo e Puligny argumentam em *Objectifs d'artiste*<sup>156</sup> que, através da intervenção, o artista tem a oportunidade de expressar sua personalidade criadora<sup>157</sup>.

Outro livro interessante para discutirmos o assunto é o do americano Charles Caffin, *Photography as a fine art*<sup>158</sup>, em que ele classifica a foto em duas vertentes: a utilitária e a artística. De acordo com sua definição, a utilitária se limita ao registro dos fatos, enquanto a artística se preocupava com a expressão da beleza. Podemos ver que ocorre uma mudança na concepção de fotografia de arte, ela não está mais presa ao Pictorialismo e as intervenções do negativo para ser artística, a forma de escolher o tema é o que passa a defini-la. Em seu livro, Caffin compara o fotógrafo ao pintor, ele acredita que o trabalho do fotógrafo avançado não se diferencia do trabalho do pintor, já que deve apresentar intuição para beleza, forma e cor. Deve também se expressar de acordo com a imaginação, as leis compositivas e a distribuição certa de luz e sombra em cada momento retratado, para controlar os resultados:

Estuda a paisagem até encontrar o ponto de vista que mais o impressiona; descobre logo a hora do dia e as condições atmosféricas mais adequadas à impressão que deseja plasmar. (...) Tendo tomado o negativo, pode, durante o processo da revelação e da impressão, controlar os resultados, reforçando uma parte ou reduzindo outra até conseguir que os planos de sua fotografia pareçam autênticos e conseguir sua síntese<sup>159</sup>.

A Secessão de Munique, em 1898, é outro fator importante na aceitação do Pictorialismo como arte, já que expõe fotos lado a lado com pinturas. O mesmo acontece em Glasgow, 1901, na Exposição Internacional de Artes e Indústria. Na Secessão de Viena, em 1902, a fotopictorialista não só é exposta como também é julgada no mesmo parâmetro das artes tradicionais. Com base nesses acontecimentos, Alfred Stieglitz comemora a recepção da foto como “meio de expressão artística sério e original<sup>160</sup>”. Nesse período a fotografia havia

---

<sup>156</sup> *Objetivos do artista*, 1906.

<sup>157</sup> FABRIS, 2012, p. 39.

<sup>158</sup> *A fotografia como uma das belas artes*, 1901.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>160</sup> STIEGLITZ, 2000, p. 144.

ganhado aceitação e espaço no ambiente artístico, embora ainda sofresse rejeição em alguns lugares, como no Salão do Campo de Marte, de Paris em 1902. O artista americano Edward J. Steichen foi aceito para expor uma pintura, seis desenhos a carvão e dez fotografias – inscritas como gravuras. Suas fotos tiveram a exibição proibida quando os jurados perceberam que não se tratavam de gravuras<sup>161</sup>.

A procura do status de arte para a fotografia não pode ser desvinculada da defesa da manipulação nas fotos, o conhecimento técnico dos processos manipulativos estavam intimamente relacionados à inspiração e ao sentimento. Stieglitz é ferrenho defensor da fotografia manipulada, justificando através da necessidade da quebra do automatismo do aparelho com a criação artística semelhante à das artes tradicionais<sup>162</sup>.

Para retirar da fotografia a pecha de trabalho mecânico, Stieglitz torna-se um ativo divulgador dos processos técnicos que envolvem a produção de uma imagem, demonstrando a necessidade de habilidades equivalentes à criação de uma pintura. Uma vez que tais processos deixaram de ser mecânicos e automáticos e se tornaram “instrumentos maleáveis nas mãos do artista para levar adiante suas ideias”, não haveria razão para não considerar a fotografia como um meio de expressão artística<sup>163</sup>.

Stieglitz desenvolve as possibilidades do fotógrafo moderno, graças aos métodos de impressão: correção de imperfeições, retirada de elementos, completar espaços, introdução de cores, etc. Ao ser convidado para uma exposição de fotógrafos americanos, Stieglitz sugere o termo *Photo-Secession*, que no futuro foi reconhecido como um grupo cujo objetivo era o reconhecimento do Pictorialismo como expressão individual. O grupo era composto por Frank Eugene, Gertrude Kasebier, Joseph Turner Keiley, White, Steichen, William B. Dyer, Alvin Langdon Coburn, Karl Strauss, Paul Haviland entre outros. O grupo teve como referência as secessões alemãs e austríacas. Stieglitz trata a fotografia como arte rebelde e moderna, como as demais realizações plásticas<sup>164</sup>.

A partir de 1907, o Pictorialismo começa a entrar em declínio, tanto nos EUA como na Europa. O *Photo-Secession* apresenta sua última exposição em 1910, com grande aceitação da estética por parte da crítica, como revista *American Photography*. Mas em 1911, o grupo se desfaz. Segundo Fabris, o aspecto do Pictorialismo é:

O aspecto fundamental do pictorialismo reside, segundo o autor, na abolição do motivo em favor da interpretação, ou seja, na ruptura de qualquer elo entre imagem e referente, da qual se gera o afastamento do caráter precípua da fotografia. Ao deixar

<sup>161</sup> FABRIS, 2012, p. 41.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>163</sup> *Ibid.*, pp. 44-5.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 46.

de lado o registro, o automatismo e a objetividade, a estética pictorialista produz uma aliança singular entre a máquina da fotografia e a mão do fotógrafo-artista, concebidas como entidades indissociáveis e antagônicas. A aliança máquina-mão, que deveria assegurar “a passagem da imitação servil à interpretação artística”, leva a conceber a arte fotográfica como uma mistura de princípios heterogêneos, como uma “arte necessariamente impura”, baseada na intervenção<sup>165</sup>.

Assim sendo, para que a fotografia funcione como arte, ela deve se libertar da atitude servil e mecânica de apenas reproduzir a natureza e o Pictorialismo deu à fotografia as ferramentas para isso. Manipular uma foto significava trazer a arte para dentro da fotografia, muní-la com as ferramentas artísticas. Muito embora o movimento tenha seus méritos, o Pictorialismo equivoca-se ao querer igualar a fotografia a uma pintura de tradição academicista. Muitos o fizeram através da composição e da textura, apropriando-se de efeitos da pintura moderna. Mesmo o Pictorialismo sendo um movimento elitista e burguês, foi o primeiro a evidenciar a estética e a ideologia da imagem fotográfica.



Imagem 26 - *Os 30 Valérios*, Valério Vieira, 1901.

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.



Imagem 27 - *Untitled*, Noell Oszvald, 2016.

## 2.2. CONSTRUTIVISMO RUSSO

O Construtivismo Russo foi um movimento norteado pela ideologia da revolução russa em 1917. A Rússia passou por uma série de acontecimentos que culminaram na revolução. A Rússia czarista era conhecida como o gigante dos pés de barro, por ser um país enorme, mas atrasado economicamente. Grande parte dos trabalhadores do campo passava fome, o que gerou uma tensão entre a burguesia e os camponeses. A industrialização chega às cidades através do capital estrangeiro, causando a organização dos trabalhadores em busca de melhores condições de vida.

Em 1905 acontece a derrota na guerra russo-japonesa, ocasionando série de revoltas internas contra o regime absolutista do czar Nicolau II Romanov, com greves e protestos explodindo em todo império, gerando, assim, o Domingo Sangrento, também conhecido como Ensaio Geral: guardas czaristas receberam os manifestantes a tiros em frente ao palácio real.

Em 1914 a Rússia entra na 1ª Guerra Mundial mesmo devastada economicamente. A crise militar gerou até a falta de munição durante o conflito, resultando na perda de milhões de soldados e piores tensões entre governo e população. A primeira fase do levante socialista só

ocorreu em 1917, na Revolução de Fevereiro, liderada pelos mencheviques<sup>166</sup>. A marcha no dia das mulheres em 23 de fevereiro em Petrogrado, então capital, culmina em protesto generalizado contra a situação russa. Em seguida o proletariado invade o palácio do governo em São Petersburgo e forçam a renúncia do czar, organizando um governo provisório com assembleia constituinte<sup>167</sup>.

A política estava dividida entre os mencheviques e os bolcheviques, representados por inúmeros partidos socialistas e liberais. No entanto, a permanência na 1ª Guerra Mundial ainda causava revolta nos trabalhadores. O cenário de instabilidade chega ao ápice quando tropas ligadas ao czar fizeram uma tentativa de retomar o poder monárquico foram impedidas pelo exército vermelho de León Trotsky, um dos grandes líderes da Revolução. Todos esses acontecimentos abriram caminho para a Revolução de Outubro, quando os bolcheviques promovem a derrubada do governo provisório, tomam o poder e fecham a assembleia constituinte, liderados por Vladimir Lênin e suas teses de abril de “pão, paz e terra para o povo russo”.

O Partido Operário Social Democrata Russo retirou a Rússia da 1ª Guerra, aplicou a coletivização dos campos e introduziu medidas sociais para conter a miséria do país. Em 1921 Lênin lança a Nova Política Econômica (NEP), que na prática é um recuo no comunismo de guerra centralizador. Ele permite pequenas propriedades privadas e a entrada de investimentos estrangeiros, utilizando a teoria de dar um passo para trás para poder dar dois passos para frente. Finalmente chegou a queda total da autocracia russa, porém, a revolução não salvou o país de uma sangrenta guerra civil entre os apoiadores do exército vermelho e do exército branco, formado por monarquistas e nações capitalistas. Ainda em 1921, temendo os avanços da revolução anarquista ucraniana, os bolcheviques decidem anexar a Ucrânia à Rússia, formando, assim, a União das Repúblicas Socialistas, ou a União Soviética<sup>168</sup>.

Durante o contexto da Revolução Russa e da 1ª Guerra Mundial, a câmara possuía a tarefa de possibilitar um olhar crítico sobre a sociedade industrial crescente. Lênin recomendava

---

<sup>166</sup> Os mencheviques defendiam uma revolução moderada e democrática - primeiro o desenvolvimento pleno do capitalismo para em seguida a implantação do socialismo. Já os bolcheviques defendiam a revolução socialista armada.

<sup>167</sup> PIPES, 2008, p. 54.

<sup>168</sup> *Ibid.*, 2008, p. 93.

fotografias legendadas como propaganda e agitação da massa. Na década de 1920, Franz Hollering instiga o uso da máquina como arma<sup>169</sup>.

A colagem iniciou através da pintura e toda a produção artística parece ter sido conduzida por ela e sua estética desde 1912. As obras de Robert Raushenberg, obras futuristas e construtivistas, utilizam a forma figurativa da trama descontínua da colagem na arte moderna. Na fotografia foi experimentada pelos vanguardistas devido às infinitas possibilidades que oferece<sup>170</sup>.

A fotomontagem foi muito popular no período entre guerras como “experimentação de fragmento e choque<sup>171</sup>”, também pela possibilidade de hibridizar foto e pintura, foto, escultura etc. A fotomontagem carrega uma dialética entre destruir e reconstruir, que é característica dos anos 1920. Ela revela em si duas realidades – tanto no Construtivismo quanto no Dadaísmo e no Surrealismo – a destruição da Grande Guerra e a possibilidade de reinventar o futuro.

A fotomontagem atua em confronto com o tradicionalismo e o puritanismo da arte clássica, reivindicando certa desordem com seus elementos. O gesto de destruir, juntar e ressignificar elabora um novo sentido, rompendo com a tradição da arte academicista. Apresenta elementos contraditórios que se comportam como tensões e contradições do momento vanguardista. A ruptura da fotomontagem não é apenas clássica, mas também implica na consciência europeia sobre a 1ª Guerra<sup>172</sup>.

A fotomontagem destrói não apenas o tradicionalismo na arte, como também a figura do artista em benefício a do montador. O engenheiro na arte tem caráter paradigmático nos anos 1920, já que trabalha contra a devoção na arte e contra a aura do artista criador<sup>173</sup>.

O uso da fotomontagem na Rússia pós-revolucionária difere das fotomontagens ocidentais. Gustav Klutssis difere o processo da fotomontagem em duas correntes: a fotomontagem formal, dos dadaístas e expressionistas; e a fotomontagem militante exclusiva dos soviéticos, com caráter político-revolucionário, evidenciando o crescimento industrial-

---

<sup>169</sup> FABRIS, 2010, pp. 136-7.

<sup>170</sup> BAQUÉ, 2003, p. 192.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>173</sup> BAQUÉ, 2003, p. 193.

tecnológico e as novas formas de cultura de massa, datada entre 1919 e 1920, anterior às experiências alemãs<sup>174</sup>.

Lunatcharski foi comissário do povo para a Instrução pública do governo bolchevique. Em 1922 lançou artigo chamado *A revolução e a arte*, em que defendia que a Revolução iria salvar a arte da decadência do formalismo. Afirmava também que a arte deveria difundir a Revolução pelo país, de maneira propagandística<sup>175</sup>. Entre 1923 e 1925, Ródtchenko, em união com Maiakóvski, realiza série de trabalhos publicitários com apelo popular e caráter político para estatais e para uma loja de departamentos chamada GUM, lançando anúncios soviéticos<sup>176</sup>. Em seu processo Aleksandr Ródtchenko aliou a experimentação formal à documental sobre a sociedade política da União Soviética e ajudou a mudar a percepção das pessoas sobre a fotografia e os fotógrafos. Não se conformava com o uso da fotomontagem chapada e experimentava ilusões do espaço tridimensional. Fazia uso da “fotoanimação”, termo criado por ele para designar processo com foto sobre foto e fotografar o conjunto como natureza-morta. Para ele, o efeito desejado podia ser obtido com combinação de imagens e inscrições, imagens e figuras geométricas. Não era necessário o uso exagerado de fotografias em suas fotomontagens.

Fazia fotos propagandísticas para o escritório de Leningrado da Editora Estatal, *Krigui*. Para isso sua linguagem composicional era minimalista e com combinação de figuras geométricas. Participou do grupo Outubro, juntamente com Aleksandr Deneika e Sergei Eisenstein, sempre visando à experimentação e à inovação.

O Estado era o único responsável em mediar o contato de arte e público. Na década de 1920 houve divergências entre os artistas, o que não poderia acontecer durante os planos quinquenais. Assim sendo, em 1932, todas as organizações artísticas são desfeitas e reordenadas em suas especificidades, no âmbito das artes foi criado o Sindicato dos Artistas Criadores. São eles os responsáveis pelas propagandas do governo, então o Partido exerce total controle sobre estilo e tema, para certificar-se da eficácia dos cartazes e quadros<sup>177</sup>.

A propaganda da Revolução também é difundida no exterior principalmente através da revista *SSSR na Stroike* (1930-1941), que produzia um olhar de otimismo do Primeiro Plano

---

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 184-5.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pp. 189-0.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 197.

Quinquenal. A revista era publicada em alemão, francês, espanhol, inglês, além de largamente propagada na URSS. Foi inspirada nas publicações alemãs ilustradas dos anos 1920 e utilizada como ferramentas visuais revolucionárias a favor do movimento socialista:

O engajamento de Klutsis, Ródtchenko e Lissitzky na causa da Revolução é marcado por alguns dos postulados-chave da estética oficial: preocupação com o realismo, o didatismo, a clareza da mensagem e a utilidade social; figuração do herói positivo; inserção da tese no espaço da composição; escamoteação de todo conflito, entre outros. Diante desse quadro de referências, o que cabe discutir não é o “sacrifício” que esses artistas fizeram para servir à razão política, mas a decisão tomada por eles de desenvolver novas ferramentas visuais para disseminar a mensagem revolucionária. Margarita Tupitsyn não tem dúvidas de que o uso de fotomontagens num suporte como o cartaz foi a última grande experiência da vanguarda soviética, tendo conseguido adaptar-se surpreendentemente às necessidades da propaganda visual de Stálin<sup>178</sup>.

A montagem e a fotomontagem foram os processos mais utilizados durante o período construtivista por seu caráter de construir uma realidade e romper com o tradicionalismo artístico que continuava existindo mesmo no período Pictorialista, através de sua iconicidade. As montagem e fotomontagem construtivista possuíam características políticas, além de unir imagem letras e objetos geométricos.

A imagem 18 é um cartaz de Klutsis, que promove o evento Spartakiada, um evento desportivo internacional da União Soviética em contraposição as Olimpíadas. O cartaz foi produzido através de fotomontagem, em que os personagens estão sobre fundo vermelho e retratados de maneira assimétrica, típica do movimento construtivista. Na imagem existe uma figura central carregando um cartaz com os dizeres em alemão “*jeder arbeitervoller muss sein ein soldat der revolution*”<sup>179</sup>, levando a propaganda da Revolução para o evento.

Para comparar à imagem escolhemos a imagem 19, de Izumi Miyazaki. A montagem que ela utiliza não possui dizeres, pois hoje em dia essa estética está em desuso, mas podemos ver que os elementos foram misturados de forma similar à do período, pois a imagem subentende um montador, alguém que montou o fundo, um papel laminado, e depois colocou um bolinho de arroz e a própria artista saindo do bolinho numa perspectiva bem pequena, pois aparece menor que a comida.

A imagem 19 possui similaridade com a imagem 18, pois as duas remetem a elementos soltos em um plano de fundo. Para montar a imagem a artista se comporta como uma montadora, primeiro o fundo, depois o bolinho e depois ela saindo da comida. Ela utilizou o

<sup>178</sup> *Ibid.*, pp. 210-1.

<sup>179</sup> “Todo trabalhador deve ser um soldado da revolução”, tradução da autora.

mesmo atalho do Photoshop da imagem 18 (Shift+Ctrl+Alt+E), porém uniu três imagens diferentes: o fundo, o sushi e seu autorretrato. Então, precisou unir três camadas diferentes. Em seguida precisou retocar a comida, para poder sair dela, cortando a imagem, desta vez com o atalho Ctrl+Shift+J. Se quisesse inserir dizeres como na imagem 18, ela precisaria acionar o atalho Ctrl+Enter e escrever o que desejasse.

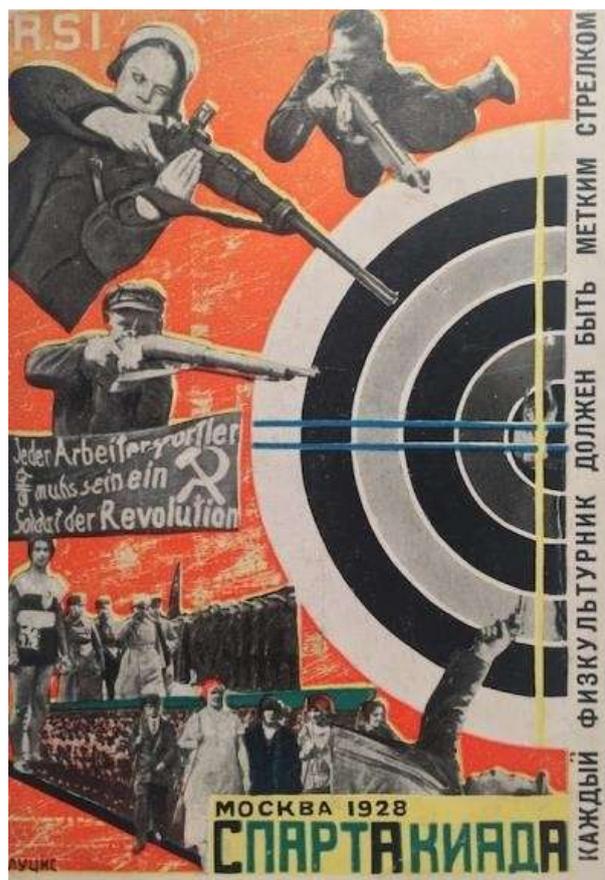


Imagem 18 - *Spartakiada*, Gustav Klutsis, 1928.



Imagem 19 - 02.jpeg, Izumi Miyazaki, 2015.

### 2.3. DADAÍSMO

O dadaísmo foi uma vanguarda nascida através de artistas que fugiram da Primeira Guerra Mundial. Para nos situarmos vamos mapear o contexto histórico do momento. A primeira Guerra Mundial surgiu de algumas tensões já herdadas do século XIX: a Revolução Industrial gerou forte concorrência, dividindo a Europa; a corrida armamentista para o que era chamada de Paz Armada; conflitos pré-existentes como a guerra franco-prussiana, levando ao grande revanchismo entre a França e a Alemanha; e o movimento da *Belle Époque*, dos grandes avanços tecnológicos, ciência e cultura, mas que ao mesmo tempo estimulava o nacionalismo belicista. Começaram, então, disputas territoriais em países pequenos. A Rússia tinha grande interesse na região balcânica, enquanto a Alemanha se interessava por territórios coloniais maiores. O forte nacionalismo somado a disputas imperialistas levou os países europeus à formação das alianças secretas.

No início do século XX houve a formação das alianças militares: a Tríplice Entente, formada pela França, Reino Unido e o Império Russo; e a Tríplice Aliança, formada pela Alemanha, o Império Austro-húngaro e a Itália. O objetivo da Entente era manter a sua hegemonia, enquanto a Aliança buscava conquistar maiores objetivos. O conflito iniciou, de

fato, em 1914, com o assassinato de Francisco Ferdinando, herdeiro do trono austro-húngaro por um nacionalista em Sarajevo, capital da Bósnia. Por desconfiança aos húngaros, a Sérvia se recusou a cooperar com as investigações. Devido essa má vontade e o descontentamento com o nacionalismo sérvio, a Áustria-Hungria declara guerra à Sérvia. A Entente saiu em defesa da Sérvia, enquanto a Aliança apoiou a declaração austro-húngara.

Em primeiro momento, os exércitos ficaram apenas se movimentando, cada lado fazia suas mobilizações no sentido de suas fronteiras. Em seguida, os soldados começaram a cavar quilômetros de trincheiras, formando uma espécie de labirinto onde as tropas travavam batalhas sangüinárias para avançar metros em direção aos adversários. Era uma guerra estática, que além do cansaço físico e das mortes, ainda gerava grande desgaste psicológico naquelas que continuavam nas batalhas. Os combates contavam com o apoio das tecnologias e invenções humanas advindas da *Belle Époque*, como tanques, aviões e a extração do petróleo.

A Tríplice Entente se saiu melhor desde o início da guerra, mesmo com a saída da Rússia em 1917, devido aos acontecimentos da Revolução Socialista. Em 1918, a vitória da Tríplice Entente se consolidou, contando com a participação dos Estados Unidos na guerra, que entraram com grande reforço militar. Em 1919, houve a conferência de Paris e foram estabelecidos os tratados de paz, destaque para o Tratado de Versalhes que culpava a Alemanha e seus aliados como os únicos responsáveis por toda a destruição da guerra.

A Alemanha saiu da guerra extremamente humilhada e os EUA fortalecido, pois, como entrou no fim, não teve seu território afetado e puderam se fixar como uma potência soberana. A Alemanha, além de ser obrigada a indenizar a Tríplice Entente, sofreu severas restrições via Tratado de Versalhes, gerando grandes transformações políticas e econômicas no país. Um dos reflexos do desgaste do estado foi a República de Weimar, que derrubou o imperador Guilherme II e instalou uma república liberal, na cidade de Weimar. Nasceu também o tratado da Liga das Nações, para criar uma espécie de congresso com os principais representantes das nações que lutaram na Primeira Guerra, agia como um antecedente da ONU, com o intuito de evitar novos conflitos, assim os países podiam chegar a soluções pacíficas e diplomáticas<sup>180</sup>.

Ao perder a Primeira Guerra, forma-se a República de Weimar, com grande insatisfação popular pela obrigatoriedade em aceitar o Tratado de Versalhes. Houve grande aderência ao pensamento socialista, através da influência da URSS. Grupos comunistas organizaram revolta

---

<sup>180</sup> ALMEIDA, 2008, p. 46.

para tomada de poder, a Revolta Espartaquista (1918), alusão a Espartacus, que organizou ataque dos escravos contra os romanos, no caso sendo ataque do proletariado contra a burguesia. Os Espartaquistas perderam e os seus líderes foram assassinados, como Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin e Karl Liebknecht.

Neste contexto a arte passou por transformações tecnológicas que romperam com a tradição e o paradigma da arte. Em determinado momento de instabilidade na Itália, buscava-se uma nova identidade para o país através da arte, surgindo assim o futurismo. Suas principais características são a velocidade, simultaneidade e o uso de manifestos. O movimento dadaísta surgiu em seguida, como um refúgio para os artistas durante a Primeira Guerra Mundial. Concentrou-se em Zurique na Suíça, que se manteve neutra e abrigou vários artistas perseguidos em seus países de origem. Essa diversificação dos artistas levou a multiplicidade do movimento dadá<sup>181</sup>.

Em março de 1916, Hugo Ball inaugurou o *Cabaret Voltaire* no *Café Meierei*, em que o grupo dadaísta se juntou para dividir, entre si e o público, suas obras e indignação frente aos acontecimentos mundiais e o cenário artístico. Entre o grupo estavam Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck e Hugo Ball. O objetivo das reuniões no café de Ball era a quebra do racional, a escandalização da plateia e o questionamento à tradição artística através da rebeldia dos artistas:

Os dadaístas rebelam-se contra tudo, desejam a desintegração da sociedade, daí a ferocidade de suas críticas e uma volta ao niilismo na arte. [...] tudo isso conduz o espectador a uma sensação de estranhamento, canalizada para uma negação absoluta dos valores patrocinados pela sociedade<sup>182</sup>.

A nova arte utiliza de diferentes procedimentos de forma radical, já que eles acreditam que a atitude é mais importante que os resultados obtidos<sup>183</sup>. As vanguardas trabalharam seus conceitos através da teoria do *Trial and error* (tentativa e erro), em que os artistas experimentam, sem excluir o erro e recolhendo os melhores resultados dessas tentativas. Aperfeiçoam as técnicas e questionam todo o código representativo brincando com as possibilidades do acidental<sup>184</sup>.

---

<sup>181</sup> JUCHEN, 2011, p. 13.

<sup>182</sup> CARVALHO, 2008, p. 7.

<sup>183</sup> CARVALHO, 2008, p.7.

<sup>184</sup> FONTCUBERTA, 2010, p. 73.

As principais características do Dadaísmo são o absurdo, a contrariedade da lógica e da razão. Foi herdado do futurismo o uso do ruído, os manifestos, a propagandística, o interesse em chocar o público e a recusa aos museus, galerias e críticos. A escolha do nome dadá permanece um tanto obscura, mas a explicação mais aceita nos conta que o grupo abriu o dicionário alemão-francês e foi escolhida a esmo a palavra dadá, que em francês significa cavalo de madeira:

Ter outro significado em diversas línguas também parece ser um dos aspectos positivos da expressão dadá: refere-se à ingenuidade e tem ligação com carrinho de bebê em alemão, significa sim-sim em romeno e, não raro, é identificada com a fala dos bebês que ainda não dominam a língua<sup>185</sup>.

O movimento propunha liberdade de criação artística através do automatismo e da quebra do pensamento racional. Para o dadá a arte tradicional perde seu sentido durante o período de guerra que acontece na Europa. No manifesto dadá os artistas se apresentam como livres da arte tradicional e das outras vanguardas. Os dadaístas se apropriaram da agressividade e do escândalo:

Leio versos que não pretendem menos que isto: dispensar a linguagem. Dadá Johann Fuchsgang Goethe. Dadá Stendhal. Dadá Buda, Dalai Lama, Dadá m'Dadá, Dadá m'Dadá, Dadá mhm'Dadá. Tudo depende da ligação e de esta ser um pouco interrompida. Não quero nenhuma palavra que tenha sido descoberta por outrem. Todas as palavras foram descobertas pelos outros. Quero a minha própria asneira, e vogais e consoantes também que lhe correspondam. Se uma vibração mede sete centímetros, quero palavras que meçam precisamente sete centímetros. As palavras do senhor Silva só medem dois centímetros e meio<sup>186</sup>.

A colagem, junto a liberdade de criação dos futuristas, alia-se ao grupo dadaísta e transforma-se em fotomontagem. As principais características do dadá são a destruição de velhas linguagens e o surgimento de novas possibilidades correspondentes às necessidades da sociedade urbana<sup>187</sup>. O surgimento da fotomontagem aponta para Raoul Hausmann e Hannah Höch, entre os anos 1917 e 1918. Raoul e Hannah passaram o verão em uma pousada no Báltico e o quadro no quarto lhes parece bastante paradoxal. Ao retornarem para Berlim, Hausmann “começou a criar produtos abstrusos através da justaposição de banalidades fotografadas” denominadas por ele de fotomontagens<sup>188</sup>. Hausmann situa o acontecimento em 1918 e compõe, juntamente a Johannes Baader, George Grosz, John Heartfield e Hannah Höch, quadros de figuras recortadas e chama-as de fotomontagem. O grupo de Berlim utiliza a ideia do

<sup>185</sup> JUCHEN, 2011, p. 28.

<sup>186</sup> Trecho de manifesto dadá <<<http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/dada.htm>>>.

<sup>187</sup> FABRIS, 2010, p. 127.

<sup>188</sup> FABRIS, p. 127-8.

engenheiro que monta e constrói, do que do artista criador<sup>189</sup>. A primeira fotomontagem, de autoria de Hausmann se chama Cinema sintético da pintura (1918):

Trata-se de um autorretrato do artista, do qual foram isolados a boca escancarada em primeiro plano, encimada por um olho entreaberto e ladeada por outro olho dotado de um monóculo. A imagem que pode ser remetida ao dispositivo tecnológico que a gerou, impressão reforçada pelo título da composição que a ladeia em diversos caracteres tipográficos<sup>190</sup>.

A busca por novos materiais para traduzir a época atua como uma máquina de guerra contra a classe e a ideologia burguesa. A fotografia é o meio popular e voltada ao consumo da massa, transformando os sentidos das imagens e do agrupamento delas. A fotomontagem destitui a antiga ordem e se abre para novas possibilidades, inventa um novo espaço: “*Espacio lúdico, en el caso de Raoul Hausmann; espacio de clase en el de John Heartfield. Espacio frontal e geométrico en el caso de los soviéticos, El Lisitzki, Gustv Kloutsis, Alexander Rodtchenko*<sup>191</sup>”.

A fotomontagem é a linguagem preferencial dos soviéticos, que a consideravam como um registro preciso, capaz de impactar o observador como nenhuma outra representação<sup>192</sup>. Nicolau Tarabukin publica em 1925 o livro *A Arte de hoje*, no qual analisa as artes cotidianas (*design*, publicidade, produção gráfica, estamperia, etc.), privilegiando as possibilidades da fotografia. Em seus ensaios disponibiliza estratégias para se afastar do naturalismo mecânico, entre eles a fotomontagem, no qual define como um estágio da pintura que utiliza o poder mecânico<sup>193</sup>. O artista fotomontador vê a fotografia como meio, não como produto, o contrário da visão do fotógrafo naturalista<sup>194</sup>.

Ródtchenko ganhou notoriedade através de suas fotomontagens políticas, mas anteriormente era pintor de cavalete. Em 1919, se afasta da pintura para testar novas linguagens: formas tridimensionais, construções arquitetônicas, estruturas geométricas suspensas, entre outras. Declara a necessidade da libertação da arte dos pincéis e tintas para a fotografia: uma linguagem mecânica para uma sociedade industrializada<sup>195</sup>.

---

<sup>189</sup> FABRIS, p. 128.

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>191</sup> BAQUÉ, 2003, p. 195.

<sup>192</sup> FABRIS, 2010, p. 176-7.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 177-8.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 180.



Imagem 20 - *Adolf, o Super-homem: traga ouro e fala disparates*, John Heartfield, 1932.

O interesse da fotomontagem, no momento, era romper com a superfície da representação através de diversos pontos de vista dos fragmentos de imagens diferentes, como podemos ver na imagem 19. A fotomontagem foi oposição ao expressionismo pós-futurista, considerado vazio e sem engajamento.

Para Piscator, o dadá tornou-se perverso pelo amor de seu modo anarquista contra a burguesia, a revolta contra a arte passou a um patamar político, já que a produção artística não obedecia mais a postulados e sim a sua eficácia política direcionada a seu alvo: o nazismo. O grupo dadaísta era produtor de material de oposição ao governo, considerado, então, de antiprussiano, antiburguês e antiliberal. Eram simpáticos às ideias da revolucionária Liga *Spartacus*, completamente oposto à República de Weimar.

Os dadaístas veem a arte como ferramenta política, se posicionam contra o expressionismo e promovem o socialismo. Realizam série de manifestações contra a República de Weimar e alinham-se a posições espartaquistas.

Heartfield rearticula traços de uma realidade reinventada para que o caos do mundo se torne evidente para todos. Ele produz o trabalho gráfico para a editora Malik através de montagens políticas, várias vezes censuradas. Para produção do teatro político de Heartfield, juntamente ao diretor Erwin Piscator, utiliza-se fontes diversas como filme, fotografia, pintura, imprensa, entre outros. O teatro político tinha como função fazer propaganda consciente para fomentar visão crítica na sociedade. Os recursos visuais utilizados nos cenários eram o uso de filmes e a projeção fotográfica, que foi usada pela primeira vez em 1924, no ensaio de *Bandeiras*<sup>196</sup>. As montagens surgem entre 1910 e 1930, contrastando diferentes narrativas para criar uma única ideia. O termo *monteur*, em alemão, é utilizado para se referir ao operário automobilístico, eletricitista, etc.<sup>197</sup>.

A partir de 1922 os artistas soviéticos migram para Berlim, em decorrência da escassez na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) pós-revolucionária, o que ocasiona intercâmbio cultural com os artistas ocidentais, como Heartfield, Grosz e Hausmann, que foram referência nas pesquisas de Aleksandr Ródtchenko e El Lissitzky<sup>198</sup>. Nesse período a arte ganha função instrumental, como no livro *Alemanha, Alemanha acima de tudo* (1929), produzido a partir da colaboração entre Tucholsky (pacifista-liberal) e Heartfield (alemão comunista). O livro continha texto de Tucholsky e fotomontagens de Heartfield, de conteúdo político crítico, inclusive leva o nome do slogan nazista<sup>199</sup>.

Em 1931, Durus (Alfred Kemény) publica artigo em que evidencia a diferença entre fotomontagem burguesa e revolucionária: a fotomontagem burguesa adultera a realidade social através da objetividade mecânica da fotografia; já a fotomontagem revolucionária se diferencia por retratar contradições e as relações sociais, muito embora Durus deixe bem claro em seu artigo que os trabalhadores utilizem:

O ceticismo do artigo de 1931 sobre as reais possibilidades políticas da fotomontagem cede lugar a uma visão claramente positiva no ano seguinte. Motivado pelas realizações de Heartfield para AIZ, Durus coloca-as entre as “criações satíricas mais significativas do nosso tempo” e não deixa de elogiar as iniciativas tomadas pela Liga de Artistas Internacionais e pelo movimento dos fotógrafos proletários, que haviam feito da fotomontagem “uma arma na prática diária da luta de classe”<sup>200</sup>.

---

<sup>196</sup> FABRIS, 2010, p. 140.

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 142.

<sup>198</sup> FABRIS, 2010, p. 143.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pp. 149-0, grifo do autor.



Imagem 21 - *Cinema sintético da pintura*, Raoul Hausmann, 1918.

Heartfield, cujo nome de batismo era Helmut Herzfeld, muda sua identidade em 1916 para mostrar apoio à Inglaterra que, então, sofria através de campanha de ódio feita pelo governo alemão. A Primeira Guerra teve grande influência no trabalho deste artista. Na fotografia, *O verdadeiro rosto da guerra*, imagem 18, vemos o retrato de um homem, mas este tem parte do rosto normal e outra parte do rosto de uma caveira. A frase, que está parte do lado esquerdo e parte do lado direito, diz: *Das gesicht des faschismus* (o rosto do fascismo), relacionado ao fascismo<sup>201</sup> que estava em voga em diversos países. Vemos do lado esquerdo superior a figura de governante fascista e do lado direito superior o clero, as duas partes que dominavam o povo. No lado esquerdo inferior existem homens armados indo à guerra e no lado

<sup>201</sup> Governo autoritário e nacionalista que teve origem na Itália no início do século XIX com o governante Benito Mussolini (1883-1945).

direito inferior vários corpos, o resultado do fascismo. Percebemos então a grande ligação política de sua obra.

Heartfield sugere, através de suas fotomontagens, uma visão crítica da realidade e dos mecanismos de comunicação de massa. Walter Benjamin lhe dirige críticas pois, para ele, o automatismo da câmera pode embelezar até a miséria, aperfeiçoando-a. Benjamin acredita que é necessário que a fotomontagem apresente às massas determinado conteúdo este é manipulado e reelaborado, alterando a realidade contextual. Heartfield trabalha sua arte derrubando a aura de que fala Benjamin. Aliado a uma consciência política Heartfield faz uso político da fotografia, mas entende que elas necessitam de uma legenda, todas as suas imagens acompanham textos, evidenciando seu discurso ideológico dominante e a percepção da montagem da notícia<sup>202</sup>. Os principais alvos das montagens políticas de Heartfield é o nazismo:

Isso fica claro em *Sob esse signo vocês serão traídos e vendidos* (3 de junho de 1932), representação de Hitler como porta-voz do capitalismo alemão; em *O sentido da saudação hitleriano: o pequeno homem pede grandes donativos* (16 de outubro de 1932), feita a partir da apropriação de uma fotografia jornalística que apresentava o *Führer* participando de uma manifestação política. O tema do nazismo - “Milhões estão atrás de mim” - recebe uma contraletura de Heartfield. Os milhões de alemães que formavam a base de sustentação do nazismo convertem-se nos milhões que o capitalismo monopolista alemão dá a Hitler para a manutenção de sua política. O estranhamento provocado pela contraposição entre o tamanho diminuto de Hitler e a representação gigantesca do capitalista é reforçado pelo uso de um recurso pictórico: a oposição de um anel de brilhante na mão que entrega o dinheiro<sup>203</sup>.

O grupo dadá direcionava suas críticas não apenas ao expressionismo, mas a todo o mundo da arte, com uso de bastante ironia. O grupo escolhe a fotomontagem, pois a fotografia é compreensível a todos, mas a fotomontagem trás um elemento novo para a arte, com seus fragmentos de realidade<sup>204</sup>. Os dadaístas fazem uso da fotomontagem como uma forma de desestabilizar o mundo da arte. A fotomontagem se instala como um instrumento de desvio da realidade, age como crítica artística e critica o artista como criador, além de trabalhar o deslocamento de sentidos através da ironia.

As fotomontagens dadá eram pró-absurdo, mostravam imagens impossíveis. As fotografias eram usadas como matéria prima para produzir fotomontagens. Nesse período, tanto as linguagens como os artistas se hibridizam: várias linguagens aparecem em uma obra, artistas que desenvolvem seus trabalhos em diversas linguagens, maior mistura de figuras e letras, até

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 150-2.

<sup>203</sup> *Ibid.*, pp. 156-7, grifos do autor.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 134.

o uso de parágrafos inteiro, possuíam, como diz Fabris, aspecto de rompimento com o tradicional: “Esse aspecto de destruição de fronteiras, entre os gêneros e as formas artísticas, entre a arte, a técnica, a indústria e a sociedade, bem como o objetivo do *nonsense* dadaísta pode ser exemplificado em forma e conteúdo de obras [...]”<sup>205</sup>.

O *nonsense* dadaísta pertence ao abstrato, que possuiu dois sentidos constantes para o dadá: o desapego à representação fidedigna da realidade e a destruição do mundo como o percebemos. Com o crescimento industrial, a fotomontagem dadá remete à indústria através de sua produção serial. Os dadaístas viram a potencialidade dos *mass media* e de uni-los em outras linguagens: como nas *poesias optofonéticas*, de Raoul Hausmann, que continham apelo visual e acústico; também as *Lautgedicht*, de Hugo Ball, os *versos sem palavras*, seu novo gênero de verso<sup>206</sup>.

A prática do fotograma foi muito utilizada pelos artistas dada. É aplicado o princípio fotográfico junto a exposição à luz e conseguem obter fotografias sem câmera. A primeira vez que se utilizou o fotograma foi no século XIX, de forma casual por Webwood e chamado de *perfis agenciados pela luz*, por Fox Talbot que chamou de *desenhos fotogênicos* e Nicéphore Niépce, que nomeou de *heliografia*. Entre 1920 e 1930, essas imagens receberam nomes de acordo com os artistas que utilizaram a técnica: Christian Schad, que chamou de *schadografias*, Man Ray e Moholy-Nagy se apropriaram e renomearam de *rayografias* e *fotogramas*, respectivamente. São imagens de estética abstrata e formadas ao acaso, com o *trial and error*<sup>207</sup>.

O dadá também aconteceu em outros lugares, como nos Estados Unidos, especificamente em Nova York. Man Ray, Stieglitz e Marcel Duchamp se reuniram para a apresentação de seus trabalhos. Stieglitz tinha a revista *291*, sobre arte moderna, no qual eram publicadas as fotomontagens de Man Ray e Moholy-Nagy. A revista se sobressaía pela qualidade da reprodução das imagens, na imagem 23 podemos ver a capa da 1ª edição em 1915.

Para compor uma obra dadaísta os artistas utilizavam duas técnicas: o automatismo psíquico, em que se desligam da razão para a obra fluir ao acaso; e a participação entre os artistas, um executava e o outro nomeava, sempre em tom de provocação às tradições artísticas<sup>208</sup>.

---

<sup>205</sup> JUCHEN, 2011, p. 37.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> *Ibid.*

<sup>208</sup> CARVALHO, 2016, p. 13.



Imagem 22 - *O verdadeiro rosto da guerra*, John Heartfield (Helmut Herzfeld), 1928.

O principal uso das fotos durante o dadá foi como matéria prima para colagens e fotomontagens, mais tarde adaptadas para o surrealismo<sup>209</sup>. As mudanças feitas nas fotografias se opunham à objetividade do aparelho. As intervenções eram geralmente feitas nos negativos, nos laboratórios fotográficos durante a tiragem de cópias, assim cada cópia era um objeto único, retomando a aura de maneira conceitual<sup>210</sup>.

A perda do referencial é característica marcante dos fotógrafos dadá e algumas técnicas como o *close*, o uso de grande angulares, tomadas em ângulos superiores e as fotografias aéreas

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 17.

e antiaéreas. O *close* revela detalhes que passam despercebidos, como na imagem 24, em que podemos observar a textura do pimentão voluptuosamente como um corpo humano.



Imagem 28 - *Capa da Revista 291*, nº 1, 1915.

A grande-angular causa deformações ópticas, aproxima o primeiro plano e afasta os subsequentes: quanto mais próximo o referente maior a distorção. Os ângulos superiores causavam estranhamento, pois mostram uma perspectiva diferente da que estamos acostumados. As fotos aéreas e antiaéreas revelam um aspecto fora da verticalidade e da horizontalidade, trazendo, novamente, estranhamento à nossa visão<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> CARVALHO, 2007, pp. 17-21.



Imagem 29 - *Pepper No. 35*, Edward Weston, 1930.

Para comparar ao digital escolhi imagem de Raoul Hausmann, uma colagem, que era de grande sucesso no período, pois a quebra da narrativa é uma característica marcante dos dadaístas. A imagem 25 retrata uma sala, existem três homens no fundo, o da esquerda mira o espectador, o do meio parece perder a cor do rosto e o último a direita não tem nenhuma cor - acima desse último homem há um cartaz na parede com os dizeres *dada siegt!* (vitória dadá!). No centro da sala há a fotografia emoldurada de uma rua, logo acima metade de um globo onde vemos DADA. No centro em primeiro plano uma máquina de escrever, um sapato e um homem com o crânio aberto. Acima algumas máquinas e na esquerda uma pintura de um homem de costas dissecado, atrás dele há o que parece ser uma caixa registradora. A única conclusão que tivemos é de que se trata de uma sala, apenas alguns elementos possuem ligação com os outros, mas podemos perceber todo o *non sense* dadá, nada parece fazer muito sentido, os elementos parecem apenas despejados na composição. Mesmo assim, a composição é equilibrada e possui um bom acabamento. O nome dadá aparece duas vezes, a segunda aliado a palavra *siegt* (vitória), como se o movimento dadá tivesse ganhado em cima dos outros movimentos de vanguarda.

A imagem 26 é a colagem feita no Photoshop que escolhemos para a comparação. No seu centro existe um retângulo com olhos, o olho do lado esquerdo é de um gato e do lado direito de uma mulher. Um losango serve como moldura, embora várias partes da imagem fiquem de fora dessa moldura. Há vários anúncios de jornais, linhas ondulantes e algumas sombras. A imagem também não possui muito nexos, os elementos parecem emaranhados uns nos outros e a composição é bastante simétrica. Os elementos parecem ter sido colocados em cima de um papel antigo, cor sépia.

Para produzir essa imagem a artista parece ter começado do fundo ao primeiro plano. A imagem de fundo é colada (Ctrl+A), é adicionada uma moldura na opção *traçado* das ferramentas, terminamos o fundo da imagem. Para a segunda etapa seleciona-se os elementos que queremos apenas segurando e arrastando as imagens com o *mouse* do computador, para cortar partes da imagem usamos a ferramenta do *laço*, sobrepomos todas as imagens através da união das camadas (Shift+Ctrl+Alt+E) e a colagem está pronta. Apenas com poucos passos utilizados a imagem é finalizada.

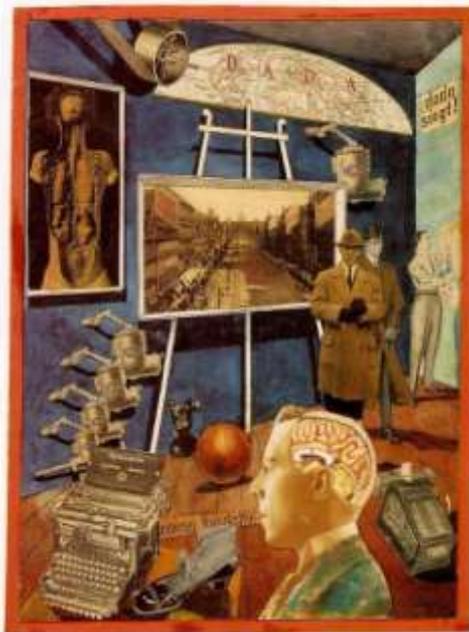


Imagem 30 - *Utopia/distopia*, Raoul Hausmann, 1920.

Fonte: <<http://www.artdiscover.com/en/artists/raoul-hausmann-id1712>>. Acesso em 19/09/2019



Imagem 31 - *Cats*, Zoí Rosdaibida, 2019.

## 2.4. SURREALISMO

Em 1924, o grupo de jovens artistas se auto intitulou como surrealista para exprimir sua ânsia em criar uma arte mais real que a própria realidade. Esses artistas estavam impressionados com a obra de Freud, que, na interpretação deles, dizia que quando os pensamentos estão entorpecidos somos dominados por nosso lado selvagem e infantil. Para esses artistas a arte não poderia ser feita com a mente completamente desperta, pois a razão é fundamental para fazer ciência, mas apenas a não-razão produz arte.

A ideia de associar arte e insensatez não é nova, os antigos já se referiam a poesia como Divina Loucura e, alguns escritores românticos, como Thomas de Quincey (1785-1859) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) realizaram experiências utilizando ópio e outras

substâncias para produzir com a imaginação fluída<sup>212</sup>. De acordo com Fernando Braune, o movimento surrealista surgiu como:

O surrealismo simbolizou uma luta no sentido de devolver ao homem a sua potencialidade criativa, retirando-o de uma estagnação paralisante e da alienação, ao libertá-lo das forças constrangedoras e opressoras de coação, fontes da lógica, da razão e da moral, com o intuito de promover a verdadeira harmonização entre as suas instâncias consciente e inconsciente<sup>213</sup>.

O movimento possui embasamento na filosofia de Nietzsche, buscando liberar do homem da alienação dos padrões de sociedade esperados, tais como a razão, a ética, a moral e os dogmas religiosos. Os surrealistas vão de encontro a tudo que é considerado verdade absoluta. No 2º Manifesto Surrealista André Breton radicaliza ao comentar: “todos os meios devem ser considerados aceitáveis para torpedear as ideias de família, pátria e religião”<sup>214</sup>. Todos os dogmas sociais são alvos para os surrealistas. O movimento condiz com a filosofia nitzschiana quando busca restituir ao homem sua natureza criativa, frente às amarras da sociedade tradicional. Ao desencadear crise moral da sociedade procurar alterar os modos de vida.

Os surrealistas sondam a mente para alcançar o oculto do inconsciente. Concordam com a ideia de Paul Klee (1879-1940) em que o artista não planeja a obra, mas deixa-a crescer. Os surrealistas referenciam suas obras e pesquisas no mundo dos sonhos, advinda do livro *Interpretação dos sonhos* de Sigmund Freud (1856-1939), do inconsciente e das alucinações. Os elementos reais são descontextualizados para a criação de nova realidade<sup>215</sup>, como num sonho as pessoas e objetos se fundem e trocam de lugar, quando os artistas representam suas ideias dessa forma, a estética ganha características grotescas e fantásticas. O pintor Salvador Dalí (1904-1989) ficou conhecido por representar o fantástico da vida onírica através de elementos assustadoramente realistas, com precisão de detalhes, como podemos observar na imagem 27. O surrealismo carrega os preceitos das outras vanguardas, representar além do que se vê: cores e formas de representação representam de maneira subliminar coisas que existem ou são apenas imaginadas.

Para os surrealistas, a colagem e a montagem carregam desambientação mental e levam o espectador a escolher uma posição moral e estética, já que defronta a figuração e o imaginário

---

<sup>212</sup> GOMBRICH, 2008, p. 592.

<sup>213</sup> BRAUNE, 2000, p. 9.

<sup>214</sup> *Ibid*, p. 25.

<sup>215</sup> CARVALHO, 2008, p. 11.

dentro da percepção do real. Trazem a imaginação e a ficção integradas às diversas narrativas de real, mas de maneira fracionada. Ernst e Miró incluem esses elementos em suas imagens, com diversas imagens técnicas, incluindo um tipo de metamorfose em seus processos.

A imagem técnica possui o princípio de realidade rompido através do choque perceptivo pela introdução de elementos inusitados e sem conexão, ressignificando as narrativas entrecruzadas<sup>216</sup>.

Na imagem 28, a colagem de Max Ernst, intitulada *A puberdade próxima*, vemos o corpo de uma mulher nua, flutuando sem cabeça no meio da composição. Seu corpo está entrando na puberdade e, assim, encontra-se em pleno desenvolvimento de seu corpo, muito embora esteja representada sem cabeça, o que não é algo que aconteça na natureza, a não ser através de metáforas. A maneira *non sense* em que a representação é feita é característico da estética surrealista.

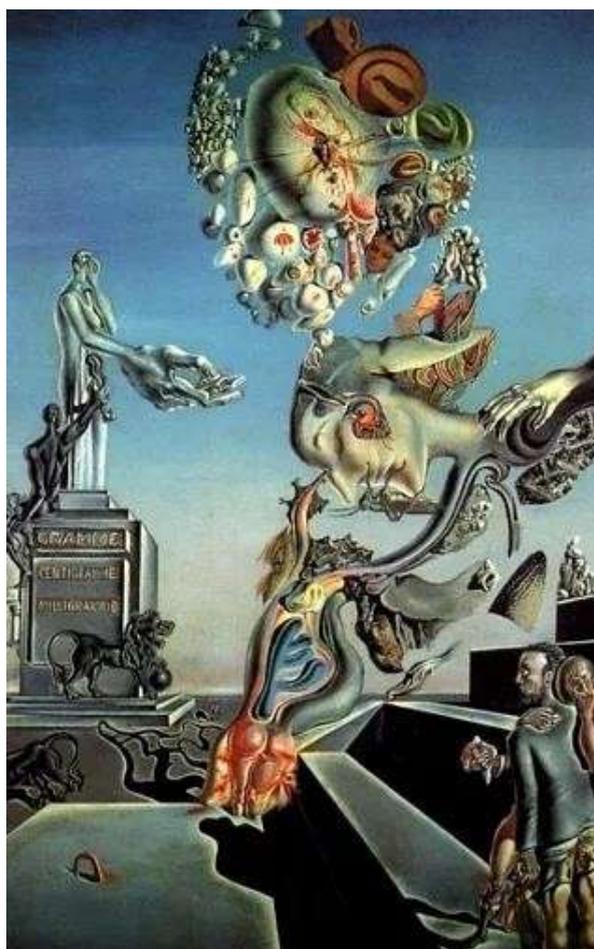


Imagem 32 - *O jogo lúgubre*, Salvador Dalí, 1929.

<sup>216</sup> FABRIS, p. 10, 2013.

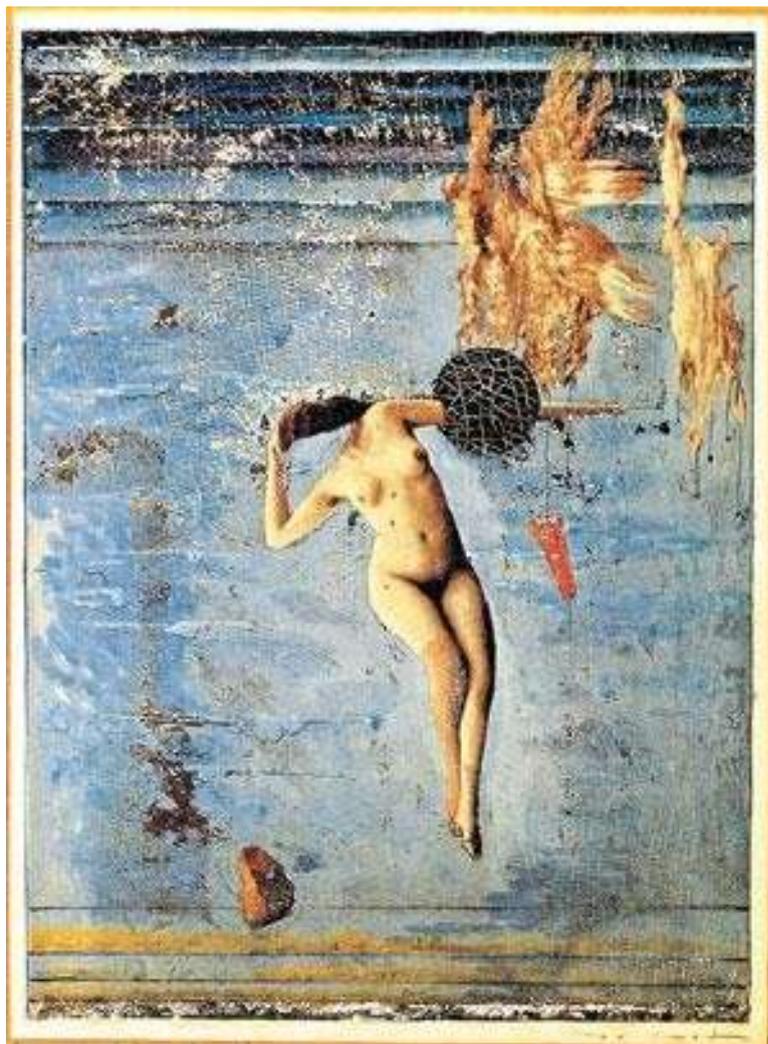


Imagem 33 - *A puberdade próxima*, Max Ernst, 1921.

A produção de Man Ray difere um pouco da estética surrealista, mas pode ser considerada surrealista por possuir as características como a inspiração e a transfiguração da realidade. As *rayografias* não podem ser consideradas inconscientes, mas revelam modelo puramente interior, o que Breton considera como verdadeira base surrealista. Através das *rayografias*, Ray altera os códigos do real, propondo uma nova visualidade e explorando as fronteiras da lógica fotográfica, atingindo, assim, os objetivos do surrealismo.

A procura de um novo real surge pela exploração da banalidade. Ressignificar a percepção da realidade é um dos objetivos almejados pelo surrealismo para a fotografia. Surgem, então, valores próprios, diferentes dos trazidos pela pintura<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 12.

No manifesto do surrealismo (1924), Breton relaciona o automatismo da câmera com a “escrita do pensamento”, como podemos ler na citação abaixo, pois a câmera configura um modelo de comportamento artístico através do realismo. Breton, então, apresenta os surrealistas como *aparelhos registradores*, a serviço de uma causa nobre<sup>218</sup>:

O significado da fotomontagem começa a esboçar-se: o microscópio pode ser interpretado como um aparelho registrador que permite a apreender a escrita do pensamento, representada pelos cavalos, o que explicaria o ar ausente de Breton, observado pela razão enjaulada e sem condições de interferir no processo. Uma leitura mais atenta de *A escrita automática* pode sugerir uma associação entre o microscópio e o aparato fotográfico. Do lado direito da lente do instrumento desenha-se um círculo de luz, o que permite estabelecer uma associação como um dispositivo luminoso e, logo, com o princípio da fotografia<sup>219</sup>.

O surrealismo utiliza a fotografia através da subjetividade, derrubando o tradicionalismo real. *A beleza será convulsiva* (1924) é uma imagem que pode servir de exemplo sobre as similaridades entre a fotografia e a escrita automática. A imagem é concebida com luminosidade, usando a característica fotográfica. Além da conexão entre o inconsciente e a centelha, incluída no manifesto de 1924, é reforçada pelo automatismo fotográfico, relacionando a objetividade e o mágico<sup>220</sup>.

Breton escolhe dois fotógrafos para salientar as possibilidades da inovação fotográfica, são eles Max Ernst e Man Ray. Ernst utiliza o domínio técnico para operar com subjetividade, através da colagem e da fotomontagem o alemão funde em imagens, o questionamento ao tradicional romântico e a modernidade científica advinda da *Belle Époque*. Assim, cria uma nova realidade evocando o onírico através do caráter fragmentário de suas imagens<sup>221</sup>.

Ernst representa a arte figurativa não realista e Man Ray corresponde através da realização do sensível com as *rayografias*:

[...] imagens obtidas sem a intermediação da câmara graças à interposição de objetos entre uma fonte luminosa e um papel fotossensível - é motivado tanto pela relativização da “interpretação artística” quanto pela “perspectiva de uma arte mais rica em surpresas que a pintura”<sup>222</sup>.

Ray atribuiu as *rayografias* a um acidente, ocasionado pelo contato de objetos no papel sensível e a influência da luz, que deforma e refrata os objetos:

<sup>218</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>219</sup>*Ibid.*, p. 23, grifo do autor.

<sup>220</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>221</sup>*Ibid.*, pp. 27-8.

<sup>222</sup>*Ibid.*, pp. 28-9.

[...] “uma simples silhueta dos objetos. Estes eram deformados e refratados pelos vidros que tinham tido um contato maior ou menor com o papel e a parte diretamente exposta à luz se destacava, como um relevo, no fundo preto”. Fascinado pela experiência, deixa de lado o trabalho para Poiret e passa a aplicar o procedimento, do qual resultam imagens “surpreendentemente misteriosas e novas”, a todos os objetos que se encontravam ao alcance da mão: a chave do quarto do hotel, um lenço, alguns lápis, um pincel, um pedaço de barbante<sup>223</sup>.

O signo do referente surrealista está presente não só na *rayografia* como nos outros procedimentos de transformação do real: solarização de Man Ray, sobreimpressão de René Magritte, fossilização de Raoul Ubac, raspagem de Max Ernst, decalcomia de Óscar Domínguez, entre outros<sup>224</sup>.

As fotografias surrealistas confrontam o índice de real através da fantasia da subjetividade. As cenas apresentadas não existem em nosso consciente de memória visual, podendo criar relações metafóricas com o espectador, como em *Lenha-carvão*<sup>225</sup>.

O grupo surrealista se inspirou no estudo dos sonhos de Freud como em uma expressão do maravilhoso, enquanto a psicanálise procura interpretar de acordo com a memória e o conhecimento do mundo. Enquanto os surrealistas buscam a manifestação básica dos instintos dos homens, a psicanálise se preocupa em capacitar o sujeito para ocupar seu lugar socialmente<sup>226</sup>.

Fabris identifica o interesse de Ernst pelas fotocollagens a partir de seu lado enigmático de perceber a realidade, situado entre o improvável e o real, o que Uwe Schneede denomina de ficção aparentemente objetiva<sup>227</sup>. Ernst rompe ao mesmo tempo com o tradicional, a originalidade e o “aqui e agora” da obra, o *unicum* de qual Benjamin, através da apropriação de fotografias. Seu provocamento e interesse em desmistificar o tradicional artístico fica evidente na série de colagens nomeada *Fatagagas* (1920), imagem 29, abreviação de *Fabrication des tableaux garantes gazométriques*<sup>228</sup>, juntamente a Hans Arp.

Segundo Werner Spies, Ernst produzia suas imagens, enquanto Arp escolhia uma legenda. As composições eram coletivas, mesmo que Ernst houvesse procurar minimizar a colaboração de Arp. Ernst questiona a noção de representação através de alucinações como

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 91-2.

<sup>227</sup> *Ibid.*, pp. 103-4.

<sup>228</sup> Fabricação dos quadros garantidos gasométricos.

imagens, como a ideia de Rimbaud, em que as imagens seriam substituídas por alucinações e delírio. Ao transformar as imagens em signos levanta questionamentos entre representação e semelhança. Ernst possui um processo específico para causar estranhamento, se apropria de elementos isolados em que forma um novo conjunto, sem buscar abstrações, mas discutindo as posições hierárquicas dos elementos escolhidos, adquirindo realidades diferentes<sup>229</sup>.

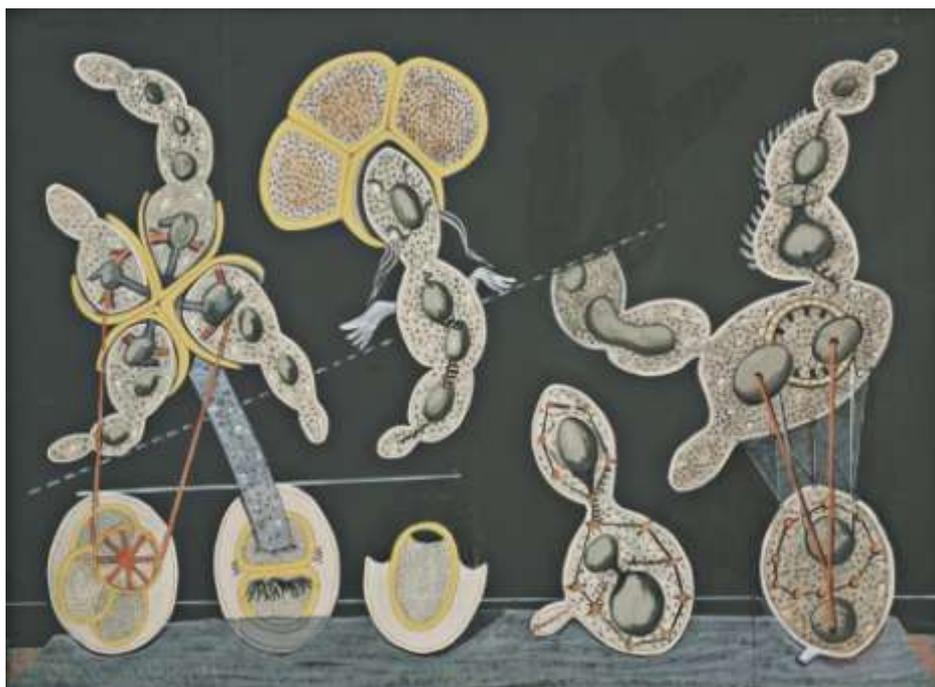


Imagem 34 - *Série Fatagagas*, Max Ernst e Hans Arp, 1920.

Já Man Ray afasta suas imagens do âmbito do real e as devolve ao lugar da fantasia através de seu uso de retoque, reenquadramento, etc. De acordo com Alain Sayag, a prática de Ray se insere dentre os pictorialistas. Cláudio Marra também insere Ray como pictorialista ao abordar as *rayografias*, aponta-as como contraditórias: atribui ao “frenesi experimentalista” de Ray à busca de soluções “certamente fascinantes, mas ao mesmo tempo, também contraditórias em relação à identidade do meio”<sup>230</sup>. Ele é colocado em patamar ambíguo por trabalhar por meio de experimentações que ao mesmo tempo remetem a um pincel “tecnologicamente atualizado”. Neste trabalho o consideramos surrealista pela sua maneira de lidar com a produção fotográfica.

Tristan Tzara acredita que as *rayografias* carregam a negação da lógica fotográfica. Inverte os valores de preto e branco e, enquanto os elementos tocados pela luz ficam pretos, as

<sup>229</sup> BRAUNE, 2001, p. 40.

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 146.

zonas sem iluminação permanecem brancos. Descreve o uso da densidade e da impressão de movimento para exaltar o processo:

Os objetos que Ray expõe à luz desmaterializam-se, transformam-se numa ausência paradoxal por implicar uma presença necessária, fundem-se com o espaço e, embora transfigurados, não deixam de ser reconhecíveis. Nas rayografias realizadas posteriormente, o artista se serve de outros recursos: a dimensão espacial, a sombra e a densidade dos objetos. Podem ser efetuadas várias exposições para criar uma impressão de movimento. O objeto pode ser deslocado ou movido, de maneira a deixar sua marca no papel sensibilizado. Podem ocorrer justaposições de texturas transparentes e translúcidas com o objeto opaco. No álbum *Electricité* [Eletricidade, 1931], realizado para a companhia elétrica de Paris, o artista combina os procedimentos da rayografia e da fotografia. Os objetos são expostos a uma fonte de luz elétrica, o que permite acentuar sua luminosidade e transparência<sup>231</sup>.

Por estas características, são considerados tanto dadaístas como surrealistas: se inserem no dadá através da paródia do real e no surrealismo pela aparência irracional e onírica<sup>232</sup>. Muitos acreditam que as *rayografias* são experiências reconduzidas das *schadografias*.

Coburn realizou experiências fotográficas em busca resultados cubistas nas fotos. Em 1914 faz experiência inspirada no caleidoscópio. A fotografia era feita através de três espelhos em forma triangular e chama-os de *vortografias*<sup>233</sup>. As *vortografias* se assemelham ao resultado de lunetas infantis espelhadas, que mudam a direção quando se rotaciona, imagem 30. O resultado é abstrato e não figurativo, não conseguimos identificar o que é representado, lembrando a aparência das *rayografias*, mas com processo diferente.

Outro processo muito utilizado pelos surrealistas é a solarização. Ela confere à fotografia a acentuação do claro-escuro no contorno do referente, a eliminação de tons médios, em algumas das imagens há a formação de um traço negro contornando a imagem, como em *Primado da matéria sobre o pensamento* (1929)<sup>234</sup>. O processo inverte os valores, criando impressão de baixo relevo na imagem:

Descoberta casualmente em 1928 por Lee Miller, sua assistente, a técnica consistia na exposição de uma prova, por um breve tempo, à luz da câmara escura num determinado momento da revelação normal. Dela resultam a inversão dos valores tonais da fotografia e um efeito de baixo-relevo, graças à linha escura que realça o rosto em relação ao plano total da imagem. Seu objetivo era conseguir uma relação empática com o modelo a fim de interiorizá-lo, conferindo ao conjunto uma auréola de sonho e tornando cada indivíduo um ser excepcional e único. Algumas vezes, o artista recorre a duas solarizações para dar maior relevo e expressividade ao perfil pela acentuação da linha negra do contorno. O procedimento é usado tanto nos retratos feitos especificamente com a técnica quanto nos realizados nos moldes tradicionais<sup>235</sup>.

<sup>231</sup> *Ibid.*, pp. 165-6, grifo do autor.

<sup>232</sup> *Ibid.*, pp. 166-7.

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp. 171-2.

<sup>234</sup> *Ibid.*, pp. 175-6.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 186.

Na imagem 31, em que Ray fotografa a Lee Miller, responsável por descobrir o processo, podemos perceber que a fotografia parece um baixo relevo, já que o volume parece desaparecer. O chão também some, evidenciando a figura da mulher no centro, quase flutuando acima. A saturação das pernas, braço e cabelo também nos chama atenção.



Imagem 35 - *Vortografia*, Alvin Langdon Coburn, 1916–17.

Schwarz afirma que a solarização possui estética semelhante à pintura, o que ocasiona certa confusão entre diferenciar os dois. Ray acaba por situar sua prática no âmago do surrealismo, pois funde o acaso ao metódico a partir de suas manipulações. Marra declara que a irrealidade é apresentada a partir de traços acentuados do real<sup>236</sup>, como o hiperreal de que Baudrillard discute em seu livro *Simulacros e simulação*, que tratamos no capítulo 1. Ray esconde sua meticulosidade negando suas manipulações na construção de um discurso de espontaneidade, no artigo *A idade da luz*. Ao fazer isso, rompe com o que há de mais interessante em sua obra, a poetização do real, com estratégias antirrealistas características do movimento surrealista:

Inseridos no surrealismo por responder aos requisitos do automatismo, da mecanização da inspiração e da transformação do real por um uso anticonvencional

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 188.

da fotografia, Ray procura, a seu modo, aderir às diretrizes do movimento, mesmo que suas determinações nem sempre coincidam com as do grupo. As rayografias, apresentadas por Breton como exemplos de uma prática surrealista alicerçada no acaso, podem ser consideradas surrealistas só nessa dimensão, uma vez que o inconsciente não desempenha nenhum papel nelas, como demonstra a disposição cuidadora dos objetos na folha de papel fotossensível. Isso não impede, porém, que Ray elabore um discurso que permite apresentá-las como demonstra a disposição cuidadosa dos objetos na folha de papel fotossensível. Isso não impede, porém, que Ray elabore um discurso que permite apresentá-las como obras puramente surrealistas. No verbete dedicado a elas no *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, define-as como “oxidações de resíduos, fixados pela luz e pela química, de organismos vivos”, tomadas “momentos de desapego visual, durante períodos de contato emocional”, enfatizando uma relação de empatia com as coisas e certo automotismo da visão<sup>237</sup>.

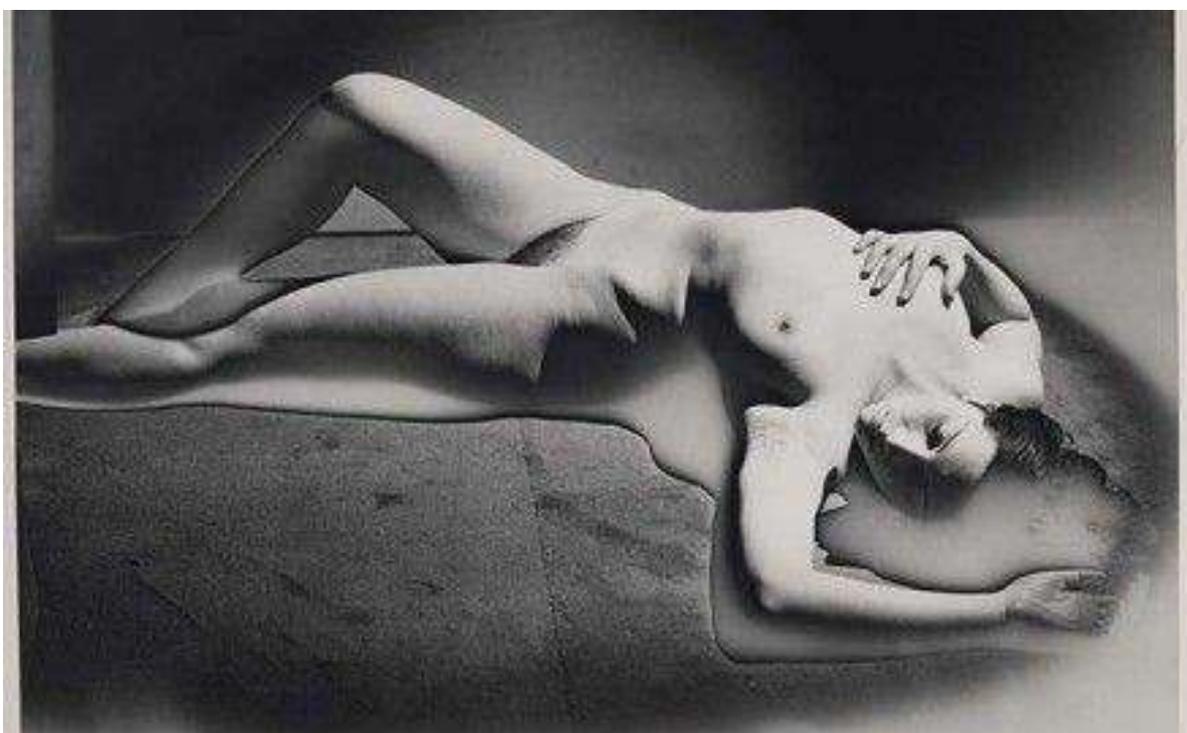


Imagem 36 - *Primado da matéria sobre o pensamento*, Man Ray, 1929.

Mesmo que na publicação do álbum *12 rayographs 1921-1928* (1963), em Stuttgart, tenha diminuído a ênfase no processo técnico para apelar a um aspecto existencial. São definidas como resíduos corroídos pela luz e princípios químicos experimentais. Como ruídos sem informações<sup>238</sup>. As manipulações de Ray opõem-se ao realismo e exploram a imaginação, então situadas entre o que existe e o que pode vir a existir, carregando, assim, caráter onírico.

<sup>237</sup> CARVALHO, 2010, p. 15.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 192.

Consegue representar o imaginário a partir de reenquadramento, solarização, retoque, inversão da chapa fotográfica, dupla exposição, reticulagem e ângulos inusuais<sup>239</sup>.

Escolhemos o processo da solarização para nossa comparação com o processo digital. Na imagem 32 observamos um homem, com os valores tonais trocados. Ao redor dele há uma linha preta ao redor de seu corpo, que mais parece um baixo relevo. Em sua cabeça há toda uma área branca, em que a luz parece ter estourado, seu rosto está na sombra. Existe um forte contraste entre claro e escuro em toda a composição. O homem está fazendo uma pose na qual associamos a halterofilismo, usando apenas uma sunga.

Na imagem 33 vemos a imagem solarizada através do Photoshop. Ela é predominantemente escura, apenas a área dos olhos, de dentro da boca e da lateral do rosto que é clara. Como o fundo é escuro, não vemos o traçado preto ao redor do rosto. O que nos chama atenção é que a foto retrata um rosto feminino com grandes olhos, mas prestando bastante atenção podemos perceber que seus cílios estão voltados para baixo, seus olhos estão fechados, mas sua pálpebra possui olhos desenhados com maquiagem, dando-nos a impressão de que estão abertos.

A solarização é o resultado da superexposição do negativo ainda na câmera, já para alcançar o resultado esperado através do Photoshop deve-se seguir apenas dois passos: retirar a saturação da imagem e deixá-la preto e branco (Ctrl+Shift+U), em seguida aplicar uma nova camada de ajuste e escolher a opção *curvas*. Pronto, conseguimos o mesmo resultado que Lee Miller descobriu no laboratório de Man Ray.

---

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 193.

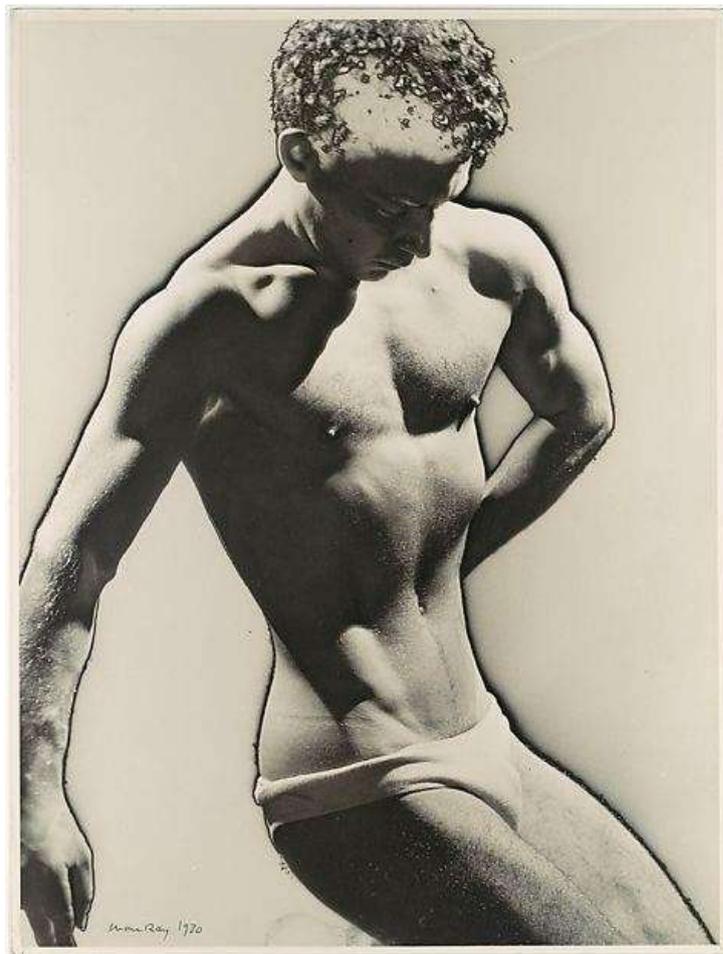


Imagem 37 - *Male Torso*, Man Ray, 1930.



Imagem 38 - *Open/Eyes Closed*, Indira Cesarine, 2015.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procuramos destrinchar alguns conceitos filosofo-fotográficos no começo do trabalho, visto que são termos importantes para entendermos o desenrolar da História da Fotografia artística. Dialogamos sobre a fotografia manipulada e, ao compararmos imagens analógicas a imagens digitais, constatando que os processos de alterar a imagem analógica foram condensados em ferramentas do *software* Photoshop. A forma de manipular a imagem ficou mais simples e acessível.

A hipótese foi construída a partir da ideia trazida por Cesar Baio (e abordado no subcapítulo sobre a foto digital, no capítulo Manipulação Simulada) de que a câmera digital emulou a câmera analógica em sua aparência e funcionalidade:

O processo de emulação é bastante conhecido nas ciências da computação. Ele se dá quando um sistema (por exemplo, um computador atual) imita determinadas características de funcionamento de outro (por exemplo, um console de Atari) assumindo suas funções e fazendo-se passar por ele<sup>240</sup>.

Baio trata em seu artigo, especificamente, da câmera e de seu funcionamento, mas observamos que o objetivo é o mesmo: despertar interesse na nova tecnologia, no caso o Photoshop. Por meio dos conhecimentos elaborados nos movimentos fotográficos analógicos discutidos, os artistas se identificam e utilizam o programa sem receio pelo novo.

A principal mudança entre a forma de manipular a imagem também é semelhante à existente entre a câmera analógica e a digital, a sua materialidade. Não se modifica mais a imagem através do objeto fotografia, ou negativo, mas através de mudanças nos algoritmos que formam a imagem. A codificação dos números é a base da fotografia digital, assim, as suas interfaces também operam nessa condição.

O nome do *software*, Photoshop, é um neologismo que significa editar uma imagem. O *software* foi produzido pelos irmãos americanos Thomas e John Knoll e lançado no mercado em 1990. Seu uso foi pensado, desde o princípio, visando alterar imagens de forma simplificada. Para isso, acreditamos que o seu desenvolvimento só foi possível através do estudo das formas

---

<sup>240</sup> BAIO, p. 52-3, 2016.

de edição feitas analogicamente, principalmente nos movimentos artísticos citados no presente trabalho: Pictorialismo, Construtivismo Russo, Dadaísmo e Surrealismo.

Ao compararmos os processos, no capítulo Arte e Fotografia, podemos perceber que o programa consegue reproduzir os resultados analógicos e, alguns de seus atalhos, remetem às ferramentas utilizadas pelos artistas do passado, como o buril e a mudança de cor (representados por um lápis e uma lata de tinta), o que evidencia o estudo dos processos antigos e o cuidado com a memória imagética dos utilizadores. Os atalhos que não remetem as ferramentas são símbolos simplificados de seus objetivos práticos (como um sol para alterar os tons de cores e a letra A para inserir um texto), para que as funcionalidades sejam de simples assimilação a seus usuários.

No decorrer da mudança entre digital e analógico o uso das particularidades do Photoshop popularizou o ato de alterar fotografias, agora profissionais e amadores são capazes de efetuar manipulações em suas fotografias. O alcance do *software* faz com que não identifiquemos claramente quais imagens são modificadas, banalizando o seu uso no mercado publicitário e até jornalístico (como no evento da tribo Tasaday, citado no início do trabalho). No campo artístico as possibilidades de criação aumentaram exponencialmente, muito embora não sejam inéditas em seus resultados, como podemos observar nas comparações feitas no capítulo Arte e Fotografia, elas alteram a forma de criar e de fruir fotos.

Podemos constatar que os processos analógicos são simulados dentro do *software* Photoshop no capítulo 2, e observamos que a mudança da manipulação analógica para digital aconteceu da mesma forma que a mudança da fotografia analógica para a digital, emulando-as para, então, substituí-las. O objetivo da substituição não é apenas proporcionar facilidade aos seus usuários, mas massificar o uso do *software* e assim conquistar novos consumidores para a marca. Podemos afirmar que o objetivo vem se concretizando, já que o Photoshop é o *software* de modificação de fotografias mais utilizado no mundo, tanto artistas como amadores têm acesso e fazem uso de suas ferramentas. No universo da Arte a utilização do Photoshop permitiu barateamento nas modificações (já que não é mais necessário utilizar materiais químicos) e uso simplificado, dado que um processo que demandava tempo agora é produzido em questão de minutos. Acreditamos que conseguimos provar nossa hipótese de que os processos analógicos foram condensados no Photoshop através dos conceitos utilizados e das comparações feitas. Este trabalho discute a manipulação fotográfica, pois essa forma de uso da fotografia artística

vem crescendo na era digital e precisamos saber as referências do passado para debater o seu presente e conjecturar seu futuro.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALINOVI, Francesca; MARRA, Claudio. **La fotografia: illusione o rivelazione?** Bolonha: II Mulino: 1981.

ALMEIDA, Angela Mendes de. **A República de Weimar e Ascensão ao nazismo.** São Paulo: Brasiliense, 2008.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** São Paulo: Papirus, 1990.

BAIO, Cesar. Estéticas intersticiais entre a fotografia analógica e digital. **In: Fotografia contemporânea - desafios e tendências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica: un arte paradójico.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques.** Paris, Garnier, col. Classiques Garnier, 1973, p. 54.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação.** Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

\_\_\_\_\_. **Elementos da Semiologia.** São Paulo: Cultrix, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Obras Escolhidas.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. v. 1.

BERGER, John. **Para Entender uma Fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BRAUNE, Fernando. **O Surrealismo e a estética fotográfica.** Rio de Janeiro: 7Letras, 200.

CARVALHO, José Marcos Cavalcanti de. **A práxis fotográfica analógica e digital: um estudo experimental.** São Paulo, 2008.

COTTON, Charlotte. **Fotografia como Arte Contemporânea.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

COUCHOT, Edmond. **Da Fotografia à Realidade Virtual.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido.** Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. 1º ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

DEMACHY, Roberto. "On the Straight Print". In: Nathan Lyons (org.). **Photographers on Photography: a Critical Anthology**. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1966.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas - SP: Papyrus, 2012.

EGBERT, Donald Drew. **El Arte en la Teoría Marxista y en la Práctica Soviética**. Barcelona: Tusquets, 1973.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar - Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. v. 1.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do Olhar - Fotografia e Artes Visuais no Período das Vanguardas Históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. v. 2.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; J.E.M. M. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editores Ltda., 1986.

FLORES, Laura Gonzalez. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma Futura Filosofia da Fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

\_\_\_\_\_. **O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da Superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **O Beijo de Judas: Fotografia e Verdade**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

\_\_\_\_\_. **A Câmara de Pandora: a Fotografia Depois da Fotografia**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013

GERNSHEIN, Helmut; GERNSHEIN, Alison. **Historia Gráfica de la Fotografía**. Barcelona Omega: Barcelona, 1966.

GOMBRICH, E. H.. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Osmar. A encenação no retrato fotográfico. In: **Fotografia Contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad, 2016.

HAUSMANN, Raoul. Photomontage. In: GIROUD, Michel (org.). Siegfried Kracauer. La fotografia. In: **La massa come ornamento**. Nápoles: Prismi, 1982.

[direção de] HOUAISS, Antônio. **Pequeno Dicionário Enciclopédico KOOGAN LAROUSSE**. Rio de Janeiro: Editora Larousse do Brasil Ltda, 1987.

JUCHEM, Marcelo. **dAdA x fOtO: aproximações entre literatura e artes visuais na vanguarda europeia**. III Encontro Nacional de Estudos da Imagem 03 a 06 de maio de 2011 - Londrina PR.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Ateliê editorial, 2014.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

\_\_\_\_\_. **O Quarto Iconoplasto**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

\_\_\_\_\_. **Pré-cinemas & Pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MANOVICH, Lev. **The Language of New Media**. Massachusetts Insitute of Technology, 2001.

MCLUHAN, Marshall. **A Galáxia de Gutenberg**. São Paulo: Editora Nacional, 1971.

MEDVEDEV, P. M. **The formal method in literary scholarship**. Baltimore: Johns Hopkins, 1978.

MÉLON, Marc. “Au-delà du réell, la photographie d’art”. *In*: Jean-Claude Lemagny; André Rouillé (orgs.). **Histoire de la photographie**. Paris: Bordas, 1986, p. 87; Naomi Rosenblum. **A World History of Photography**. Nova York/Londres/Paris: Abbeville Press, 1997.

NOVELO, Rafael Antonio. **Simulação do Real e a Espetacularização do Cotidiano: Reflexos da Vida Pós-Moderna em o Show de Truman**. Pato Branco, 2016. Disponível em <[http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/7969/1/PB\\_COLET\\_2016\\_2\\_25.pdf](http://repositorio.roca.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/7969/1/PB_COLET_2016_2_25.pdf)>. Acesso em 19 fev. 2019.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura Pré-Rafaelista. *In*: FABRIS, Annateresa. **Fotografia - usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, p. 233 - 259.

**Pictorialismo**. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>>. Acesso em 27 de ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PIPES, Richard. **História concisa da Revolução Russa**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

ROBINSON, Henry Peach. “Propósito pictoral em fotografia”. *In*: Joan Fontcuberta (org.). **Estética Fotográfica: Una Selección de Textos**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

RÓDTCHEKNO, Aleksandr. **Revolução na fotografia**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2010.

ROUILLÉ, André. **Entre Fotografia e Arte Contemporânea**. São Paulo: SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne (org). **Como Pensam as Imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

SANTAELLA, Lucia; NOTH, Winfried. **Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia**. São Paulo, Iluminuras, 1999.

SHORT, Maria. **Contexto e Narrativa em Fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

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

SPAGNOL, Elaine. **Teatralização e carnavalização**: A manipulação fotográfica de David LaChapelle. 2015. Número de f. 142. Dissertação de mestrado em Artes - PPGA. UFES, Vitória - ES.

STIEGLITZ, Alfred. "Modern Pictorial Photography". *In*: Richard Whelan (org.). **Stieglitz on Photography**: his Select Essays and Notes. Nova York: Aperture, 2000.