

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

MÁRCIA MORAIS MOLINA

**DAS MITOLOGIAS CLÁSSICAS ÀS MITOLOGIAS *POP*
A performance como linguagem nas imagens de David LaChapelle**

**SÃO LEOPOLDO
2013**

MÁRCIA MORAIS MOLINA

DAS MITOLOGIAS CLÁSSICAS ÀS MITOLOGIAS *POP*
A performance como linguagem nas imagens de David LaChapelle

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

SÃO LEOPOLDO
2013

MÁRCIA MORAIS MOLINA

"DAS MITOLOGIAS CLÁSSICAS ÀS MITOLOGIAS POP A PERFORMANCE COMO
LINGUAGEM NAS IMAGENS DE DAVID LACHAPELLE"

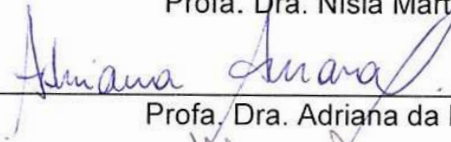
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 09 de maio de 2013

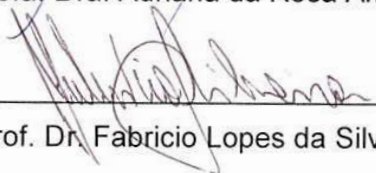
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Nisia Martins do Rosário – UFRGS



Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral – UNISINOS



Prof. Dr. Fabricio Lopes da Silveira – UNISINOS

AGRADECIMENTOS

Destino meus agradecimentos a todos os meus familiares, amigos, professores e colegas que apoiaram a minha escolha e estiveram presentes de alguma forma nesta jornada.

Ao meu orientador Fabrício Silveira, pelo privilégio da convivência acadêmica e pelos desafios lançados, que me fizeram crescer e valorizar cada nova fase alcançada.

Aos meus pais, que me deram tudo o que eu tenho de melhor, e aos meus irmãos, por serem simplesmente quem são.

Ao Juliano, por seu amor, paciência e, sobretudo, apoio incondicional. Certamente sem você ao meu lado, meu fôlego para escrever teria acabado há tempos.

"O espetáculo é o capital em tal grau
de acumulação que se torna imagem".

A sociedade do espetáculo

Guy Debord

RESUMO

Compreender o contexto da imagem e refletir sobre suas possibilidades de interpretação têm sido uma busca permanente na área da Comunicação Social. O presente trabalho procura compreender a relação da fotografia com outros campos do conhecimento e propõe-se a discutir e refletir sobre estas relações que se criam entre a imagem técnica e o espaço das artes visuais, perpassando pelos vários movimentos que contribuíram para a legitimação da fotografia contemporânea e suas conseqüentes reverberações. Sob a influencia dos estudos da performance, fotografia e encenação assumiram juntas um importante papel no processo de significação imagética. Por essa razão, a fotografia é o lugar do seu acontecimento, pois é pensada como parte constitutiva das ações, além de contribuir para a formação de uma audiência. Tomaremos a obra de David LaChapelle, fotógrafo surrealista, que consideramos ser, atualmente, o maior herdeiro de uma linha de fotógrafos-artistas que sustentaram as artes visuais do século XX. O objetivo central deste trabalho é o de analisar como LaChapelle redimensiona e redefine uma proposta performática em função dos conteúdos midiáticos que nos cercam. Decifrar o que se esconde por trás destas imagens é sem dúvidas, um desafio, principalmente de natureza metodológica. Por essa razão, a importância de conhecer o processo criativo e as técnicas fotográficas empregadas por LaChapelle nos ajuda a entender os elementos utilizados na construção, origens e motivações pontuais em suas fotografias. Dentre os principais elementos identificados, nossa observação concentrar-se-á na temática, técnicas de edição, nas cores ultra saturadas e nas poses de seus personagens. Estes elementos são atuantes de uma dimensão performática, a qual será delimitada, para um melhor entendimento, em teatral, audiovisual e cromática.

Palavras-chave: Fotografia. Arte Contemporânea. Comunicação Social. Performance. David LaChapelle.

ABSTRACT

Understanding the context of the image and reflect on their possible interpretations have been an ongoing search in the media area. This work seeks to comprehend the relationship between photography and other fields of knowledge. Besides, we propose to discuss and reflect on this scenario, going through the various movements that contributed to the legitimization of contemporary photography. Under the influence of performance studies, photography and acting together assumed an important role in the process of signification imagery. For this reason, photography is the place of its event and is thought as part of the actions and contributes to build an audience. We will study the work of David LaChapelle, surrealist photographer, we consider to be currently the largest heir of a line of photographers and artists that supported the visual arts of the twentieth century. The aim of this dissertation is to analyze how LaChapelle redefines a proposal in terms of performance. What is behind these images is undoubtedly a challenge, mainly methodological. For this reason, the importance of knowing the creative process and the photographic techniques employed by LaChapelle helps us to understand the elements used in his photographs. Among the main elements identified, our observation will focus on the theme, editing techniques, the ultra-saturated colors and the poses of his characters. These elements are active in a performative dimension, which is bounded to a better understanding, in theatrical, audiovisual and chromatic.

Keywords: Photography. Contemporary Art. Media. Performance. David LaChapelle.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: A origem da pintura, 1775	15
Imagem 2: Primeira ilustração publicada da câmara escura, 1545	17
Imagem 3: Exemplo de câmara escura do século XVI	18
Imagem 4: O casamento dos Arnolfini, 1434	19
Imagem 5: A leiteira, 1658	21
Imagem 6: View from window at le Gras, 1826	23
Imagem 7: Catedral de Rouen, 1894	30
Imagem 8: I wait, 1860	33
Imagem 9: Two way of life, 1857	34
Imagem 10: Esquema da montagem	34
Imagem 11: Daguerreótipo. Boulevard du Temple, Paris, 1838	38
Imagem 12: Calótipo. Vitral da Abadia de Lacock, Londres, 1855	38
Imagem 13: Fotografia cubista. Paul Strand, 1920	40
Imagem 14: Nu descendo uma escada, 1912	41
Imagem 15: A queda, 1923	44
Imagem 16: Raiografia, 1920	45
Imagem 17: Solarização, 1931	48
Imagem 18: Jacques Heim, 1936	49
Imagem 19: Lucien Lelong, 1937	50
Imagem 20: Otto Steinert, 1951	51
Imagem 21: Otto Steinert, 1951	51
Imagem 22: Just what is it that makes today's homes so different, so appealing? 1956.....	53
.....	
Imagem 23: Bernard Plossu, 1989	55
Imagem 24: Ilustração publicitária	57
Imagem 25: Fotografia reticulada	57
Imagem 26: Anúncio original para o Saturday Evening Post, 1901	58
Imagem 27: Revista Fon-Fon, 1910	59
Imagem 28: Anúncio para Benetton, 1990	62
Imagem 29: Anúncio para Benetton, 1994	63
Imagem 30: Jackson Pollock, 1951	69
Imagem 31: Following Piece, 1969	71

Imagem 32: Eugene Atget. Femme, 1901	73
Imagem 33: Renoir, 1860	74
Imagem 34: Big Nudes, 1980	77
Imagem 35: Guy Bourdin, 1967	78
Imagem 36: Andy Warhol na Fábrica com as paredes cobertas de papel alumínio	82
Imagem 37: Andy Warhol para o New York Mirror, 1962	83
Imagem 38: Warhol segurando uma de suas mais famosas obras em acetato	84
Imagem 39: Andy Warhol, 1967	85
Imagem 40: Capas da revista Interview	86
Imagem 41: Capas da revista Interview	86
Imagem 42: The last sitting	87
Imagem 43: Lil Kim para Louis Vuitton	91
Imagem 44: Lady Gaga. Rolling Stones norte americana, 2009	93
Imagem 45: Heaven to Hell, 2007	94
Imagem 46: The Beatification, 2010	95
Imagem 47: American Jesus. Hold me, Carry me boldly, 2010	96
Imagem 48: Archangel Michael, 2010	96
Imagem 49: Birth of Venus, 2009	98
Imagem 50: Rape of Africa, 2009	99
Imagem 51: Anúncio para Diesel, 1994	102
Imagem 52: Burning down the house, 1997	104
Imagem 53: I buy big car for shopping, 2002	106
Imagem 54: Death by hamburguer, 2002	107
Imagem 55: Christina Aguilera. Vogue Itália, 2003	110
Imagem 56: Negative Currancy, 50 dolares	111
Imagem 57: Negative Currancy, 100 dolares	111
Imagem 58: Amanda as Andy Warhol's Marilyn, 2002	112
Imagem 59: Amanda as Andy Warhol's Liz Taylor, 2002	112
Imagem 60: Anúncio para Nespresso. China, 2010	113
Imagem 61: Anúncio para Nespresso. Japão, 2010	113
Imagem 62: Anúncio para Nespresso. Índia, 2010	114
Imagem 63: Início do outono, 2012	115
Imagem 64: Os amantes, 2012	115

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. NA VANGUARDA HISTÓRICA: RUMO À IMAGEM-CENA	13
2.1 O PRÉ-FOTOGRAFICO	13
2.2 O FOTOGRAFICO	24
2.2.1 Relações e Interações da Fotografia com a Arte	24
2.2.2 Convergências	55
2.3 O PÓS-FOTOGRAFICO	64
3. PERFORMANCE	68
3.1 O OBJETO FOTOGRAFICO COMO CONSEQUÊNCIA DE UMA AÇÃO PERFORMATIVA	73
4. DAVID LACHAPELLE	80
4.1 DAVID LACHAPELLE E ANDY WARHOL	81
4.2 O REPERTÓRIO IMAGÉTICO DE LACHAPELLE: OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DOS RECURSOS FOTOGRAFICOS COMO TRAÇO DE ESTILO	88
4.3 ESTILOS DE PERFORMANCES NAS IMAGENS DE DAVID LACHAPELLE	90
4.3.1 Performance Teatral	90
4.3.2 Performance Audiovisual	100
4.3.3 Performance Cromática	108
CONCLUSÕES	117
REFERÊNCIAS	122

INTRODUÇÃO

*“Tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte,
ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte,
desde que inserida em um procedimento artístico.
A arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença ”.*
André Rouillé (2009, p.297)

A proposta de pesquisa que este trabalho apresenta partiu inicialmente de uma série de motivações, sejam estéticas, comunicacionais ou culturais, que vêm me acompanhando durante toda a minha trajetória como fotógrafa e docente.

Evidentemente, esse movimento iniciou com a observação de imagens instigantes, que provocaram e desafiaram o meu olhar, a fim de desvendar as suas potencialidades como produto e linguagem da cultura contemporânea. Delimitá-las em um tema, certamente, proporcionou-me uma combinação interessante de fatores. Provavelmente, os mais importantes de todos tenham sido a identificação com a obra e o processo de criação de alguns fotógrafos.

Vivemos, atualmente, em uma progressiva difusão imagética. Por meio das tecnologias visuais, as imagens aparecem nos mais diversos suportes midiáticos. Dessa forma, um dos maiores desafios para o pesquisador é o de debater acerca das legitimidades históricas, teóricas, epistemológicas e metodológicas, manifestando academicamente suas inquietações em frente ao objeto e demonstrando, sobretudo, relevância para o campo de atuação.

Desde o seu início, a fotografia¹ apresentou uma estreita relação com a arte, pois muitos fotógrafos recorreram à encenação de peças teatrais, danças, trechos da literatura, passagens bíblicas e histórias da mitologia para a construção de suas imagens. Além disso, adotaram técnicas e mecanismos de intervenção e desconstrução estética. Em virtude disso, uma acabou por influenciar o desenvolvimento da outra, de forma permanente e sistemática, convergindo e fazendo com que a fotografia ocupasse um lugar privilegiado. Dessa forma, a fotografia deixou de ser uma fonte secundária que apenas descreve uma determinada ação. A ideia de servir apenas como documentação ou registro de situações ocorridas em um determinado tempo e espaço foi ficando cada vez mais para trás.

¹ Entendemos que outras mídias da imagem possuem, igualmente, as mesmas capacidades. Porém, em nosso estudo, voltaremos nossas observações para o objeto fotográfico.

Sob influencia dos estudos da performance² e da crescente hibridização da arte no século XX, a fotografia e a encenação assumiram juntas um importante papel no processo de significação, pois a imagem passou a ser pensada como parte constitutiva das atuações. Desse modo, a imagem fotográfica é entendida e denominada nesse estudo como imagem-cena. Sendo assim, é vista como uma fonte primária que ainda contribui para a formação de uma audiência, pois câmera e fotógrafo agem juntos, como testemunhas, ao capturar as ações que compõem as performances, disponibilizando, posteriormente, a um público. Quanto a esse ponto, ressaltamos que a fotografia é, portanto, o lugar do seu acontecimento, o meio tal e qual a recepção se faz presente.

Ao observarmos essa relação, nosso estudo pretende investigar os diferentes aspectos de interferência entre a performance e a fotografia artística. Para tanto, realizaremos, em um primeiro momento, um mapeamento, buscando exemplos e repertórios que contextualizem o nascimento e o desenvolvimento de uma forma híbrida de expressão nas artes visuais, as quais, por sua vez, imporão uma relação multifacetada com o seu público.

Logo, torna-se muito importante para a pesquisa recuperar os momentos mais significativos para a história da fotografia. Contudo, não pretendemos delimitar os acontecimentos somente em datas e locais específicos, mas, descrever as principais características e movimentos que se destacaram em determinados períodos, com o fim de organizar e analisar com mais clareza o nosso *corpus*.

Os períodos que julgamos pertinentes não se constituem de forma isolada, pois o surgimento da fotografia foi motivado inicialmente por princípios físicos e químicos, conhecidos pelo Homem em diferentes épocas, mas que somente no século XIX foram postos juntos, originando as primeiras imagens fotográficas. Esse fato representa um dos maiores e mais significativos passos para a composição e reconhecimento cultural e artístico da imagem fotográfica no campo comunicacional.

Uma das formas de constituir esse mapeamento histórico é por meio de uma observação cuidadosa da cena performática, desde as vanguardas até a contemporaneidade, bem como suas reverberações e convergências para o espaço midiático. Tomaremos, então, a obra do fotógrafo norte americano, David LaChapelle, que consideramos ser, atualmente, o maior herdeiro de uma linha de artistas e fotógrafos que sustentou as artes visuais do século XX.

² A palavra performance, oriunda do inglês, não será escrita em itálico, pois é um termo já integrado ao vocabulário português.

Penetraremos a cena de LaChapelle, infiltrando-nos nos contextos dos acontecimentos, expandindo nossa forma de pensar a performance e desafiando-nos a traduzir essa multiplicidade funcional que o fotógrafo nos apresenta em suas imagens. Assim sendo, as discussões propostas sobre a identidade e o desenvolvimento iconográfico do fotógrafo não podem ser feitas separadamente da investigação sobre a história, pois é aqui que embasaremos o nosso conhecimento sobre imagem fotográfica, arte e performance.

Dessa maneira, iniciaremos nossa investigação a partir dos marcos temporais pertinentes de sua trajetória, examinando os modos de fazer e pensar que lhe levaram a se distinguir dos demais fotógrafos e diretores da atualidade. Esse processo leva-nos às seguintes perguntas, que constituem o problema de pesquisa desse trabalho: Como definir e caracterizar o trabalho de David LaChapelle? Como e de que modo esse fotógrafo vem atualizando no âmbito midiático uma proposta estética, baseado nas encenações e manipulações que sempre correram ao largo das práticas fotográficas mais convencionais e dos discursos instituintes de uma reflexão mais hegemônica sobre a fotografia, o da fotografia como documento, como registro mecânico, ou seja, como “isso foi”? E também: como essa proposta vem ecoando questões da cultura atual no âmbito midiático?

Apresentada a problematização, o objetivo central deste trabalho é o de analisar como LaChapelle redimensiona e redefine uma proposta performática em função dos conteúdos que nos cercam na contemporaneidade, como as marcas, os ícones *pop*, os símbolos da sociedade de consumo e a tecnologia digital empregada, a qual, apesar de fundamental no repertório analisado, não será nosso foco principal em termos de questões e referências teóricas.

A escolha pela obra de David LaChapelle como tema central, se deu, além de sua relevância como dispositivo comunicacional, também pelo poder de se expandir para outros campos e interfaces, como o cinema, a televisão, o vídeo, a moda, as subculturas, entre outros. Essa capacidade é uma característica da cultura das mídias e, por essa razão, muitos fotógrafos buscam ter o controle de suas imagens e a disseminação de suas obras por meio dos mais diversos canais.

Por se constituir como um fotógrafo surreal, suas criações importam os traços mais característicos do movimento instituído no início do século XX. As modalidades estéticas escolhidas no processo fotográfico são desenvolvidas de uma maneira muito peculiar, chegando a ser muitas vezes extremamente inusitadas. Sua temática, portanto, é única. De forma híbrida, LaChapelle costuma misturar, em uma única imagem, formas tradicionais da arte renascentista, ícones do cinema, personagens bíblicos, pornografia, a nova cultura *pop* globalizada, entre outros elementos.

O trabalho desse fotógrafo, em particular, parece-nos ainda pertinente para a nossa reflexão sobre o fato de que as novas formas de comunicação não são apenas artifícios mecânicos, encarregados de criar um mundo ilusório. São, no entanto, novas linguagens com outras capacidades originais e únicas de expressão.

Ao voltarmos nossa atenção para esse caso específico, daremos um passo indispensável para o conhecimento dos recursos empregados e planejados pelo fotógrafo, pois sua produção compreende um vasto material de imagens fotográficas e audiovisuais. Apesar desse fotógrafo estar inserido em um forte contexto comunicacional, não pretendemos focar nos vínculos comerciais e estratégias de vendas dos anunciantes que o contratam para suas campanhas, pois, ao contrário de muitos fotógrafos publicitários, LaChapelle só aceita os trabalhos em que possa desenvolver a imagem e o conceito com total independência, rompendo com as formas convencionais da linguagem publicitária.

Decifrar o que se esconde por trás dessas imagens é sem dúvidas, um desafio, principalmente de natureza metodológica. Por se diferenciar em sua essência, das demais representações gráficas e pictóricas, a fotografia possui peculiaridades estéticas em sua forma de expressão, que nos permite novas abordagens de análise. Se considerarmos a repercussão do trabalho de LaChapelle, multiplicaremos ainda mais essas possibilidades, ou seja, trataremos de interpretar as imagens, reguladas por categorias analíticas aplicadas à performance. Afinal, o que pretendemos, é realizar determinados atravessamentos teóricos e aproximações com outros campos e temas, permitindo, dessa forma uma melhor articulação do nosso objeto.

Para melhor compreender o objeto em questão, assim como todas as questões pertinentes ao problema exposto, o plano teórico será desenvolvido em três capítulos. O próximo capítulo, intitulado *Na vanguarda histórica: rumo à imagem-cena*, propõe-se a discutir e refletir sobre as relações que se criaram entre a imagem técnica e o espaço das artes visuais, desde antes do surgimento da fotografia, perpassando pelos vários movimentos que contribuíram para a legitimação da fotografia artística, até a sua entrada no campo comunicacional. Delimitamos esse capítulo em três importantes marcos temporais: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Ao longo desse estudo, questões históricas, teóricas e críticas serão exploradas, bem como a produção de autores que se posicionaram entre a arte e a fotografia.

No terceiro capítulo, intitulado *Performance*, pretendemos relacionar os estudos desse campo com as artes visuais, em especial a fotografia. Logo, trataremos do objeto fotográfico como consequência de uma ação performativa.

No quarto capítulo, apresentamos nosso estudo de caso: *David LaChapelle* e descreveremos a metodologia proposta. Inicialmente, desenvolvemos um histórico acerca da trajetória desse fotógrafo, procurando compreender o seu repertório imagético e os modos de organização dos recursos fotográficos como traço de seu estilo. Desse modo, a importância do conhecimento do processo criativo e das técnicas fotográficas empregadas por ele nos ajudará a entender os elementos utilizados na construção de suas imagens, as suas origens e quais são as suas motivações pontuais, ou seja, o que o fotógrafo desejou dizer com as suas fotografias. Dentre os principais elementos identificados, nossa observação concentrar-se-á na temática, nas técnicas de edição, na cor e nas atitudes de seus personagens e arquétipos, todos atuantes de uma dimensão performática, delimitada em teatral, audiovisual e cromática.

A interpretação de fotografias permite-nos como método, não só reconciliar os múltiplos empregos da imagem, mas também o de abordar a complexidade de sua natureza. Nesse sentido, recorreremos a autores que possam nos fornecer um conjunto de conceitos importantes e possíveis para se pensar a fotografia como objeto pleno de significados não explícitos e elementos que se escondem sob a sua superfície.

Por fim, são estabelecidas as considerações finais. Desejamos que esse trabalho possa contribuir para os estudos da fotografia e do estatuto da imagem, a fim de melhor compreender a produção de mensagens e discursos presentes na comunicação contemporânea.

2. NA VANGUARDA HISTÓRICA: RUMO À IMAGEM-CENA

2.1 O PRÉ-FOTOGRAFICO

A necessidade de se registrar os acontecimentos em imagens é muito antiga. A arte é uma das formas de expressão utilizadas pelo homem desde os tempos mais remotos até os dias de hoje, como comprovam as pinturas e gravuras rupestres encontradas em paredes de cavernas, ossos e pedaços de marfim. A origem da arte pictórica apresenta-nos diferentes versões de cunho histórico e mitológico. É nossa intenção oferecer uma visão geral do que consideramos ser importantes indícios para as origens do processo fotográfico. Além disso, o que entendemos hoje por estética fotográfica foi idealizado muito antes da própria fotografia, como podemos verificar na História da Arte e da Representação.

De Quintiliano³, que afirma que os egípcios se utilizaram da pintura seis séculos antes da Grécia, aos próprios gregos, que, por sua vez, alegam ter sido em Sicyon o local onde tudo começou. Seja qual for, uma coisa é certa, a pintura, assim como outras formas de representação visual, acompanha o ser humano desde os tempos da Pedra Lascada, denominado também como Período Paleolítico.

Dentre as inúmeras versões pesquisadas, uma nos chamou atenção em especial: a de Plínio, o Velho, historiador do século I da Roma antiga, que afirmou em seus estudos sobre a História Natural, que a arte pictorial tem sua raiz em Corinto, a partir do mito de que uma jovem, na noite anterior da partida de seu namorado, traçou um contorno da sombra de seu perfil projetado na parede, iluminado pela luz do fogo, com o intuito de desfrutar da ilusão de sua presença durante o seu afastamento. Posteriormente, o pai da jovem, um habilidoso ceramista, preencheu o desenho com barro para que sua filha conservasse uma lembrança mais fiel do rosto de seu amado. Dessa maneira, nasceu, no vestígio da pintura, a escultura por moldagem (FABRIS, 2004).

A partir dessa história, Dubois (1993) ressalva de imediato o quanto o mito de Plínio é de ordem da representação, da encenação, da narrativa e da ficção, conceitos que mais tarde desenvolveremos e relacionaremos com a fotografia, mas que nos leva a entender a ontologia da imagem. Assim sendo, Dubois (1993, p. 118) comenta:

³ Marco Fábio Quintiliano (35d.C-95d.C), orador e professor de retórica em Roma durante o Império de Vespasiano. Sua obra mais famosa é *Instituto Oratória*, redigida em 12 livros.

Em primeiro lugar, para que haja sombra projetada, portanto, para que a pintura exista, deve haver, como par as mãos de Lascaux, uma tela, uma parede, um plano receptor e de intersecção (muro, tela, papel...) que desempenhará o papel da superfície de inscrição. Ao mesmo tempo, é necessário que haja nessa tela, também aqui, uma projeção, mas dessa vez de luz, o que pressupõe uma fonte luminosa, um foco, algo como um ponto de origem do raio (o fogo, a lâmpada) e o que determine uma orientação e uma organização do espaço pela luz. Finalmente, essa figura de sombra projetada, puro índice, que só existe na presença de seu referente, deverá ainda ser duplicada por um desenho que virá fixá-la por decalque direto.

Tal fato nos indica o início de uma relação positivo/negativo por meio da sombra, pois esta é uma sombra que não abrange as formas naturalmente encontradas, mas, sim, uma imagem, representação de si. Outra relação observada é a da ausência/presença, ou seja, a ausência de um corpo, mas a presença do mesmo na projeção, sendo, portanto, uma relação lógica e intermitente, comumente praticada na História da Arte.

Com base no mito de Plínio, a sombra representa, simultaneamente, tanto a ausência, quanto a presença de algo – um corpo, um objeto ou uma lembrança que pertence ao passado. A linha traçada pela forma projetada transformou-se em um objeto com volume, originando uma imagem e, depois, uma escultura. No momento do ato de contornar a sombra do perfil projetado na parede, o corpo fez-se presente, mas, no que se refere à conversão do desenho em volume, o corpo está ausente, tratando-se, assim, de um segundo nível de representação, da mesma maneira que a ação tenta tornar presente o que está ausente.

Esses procedimentos, além de nos aproximarem cada vez mais do dispositivo fotográfico, remetem-nos também à relação do índice com o referente, pois de acordo com Dubois (1993) entre a sombra projetada e a imagem do desenho obtido, além da presença, há também a relação temporal com a duração. A sombra, ainda de acordo com Dubois (1993, p. 120), representa o fugaz, pois o seu tempo é o mesmo de seu referente:

É um índice quase puro: o princípio da conexão física entre o signo e seu objeto aí funcional no espaço e no tempo. Como diz Leonardo da Vinci, que refletiu bastante sobre essa questão da sombra, [as sombras] são sempre companhia, unidas aos corpos. A sombra afirma sempre um isso está ali. Enquanto o desenho de sombra afirma sempre um isso esteve ali.

David Allan, pintor escocês, famoso por explorar em suas obras os temas históricos, immortalizou o mito de Plínio, com uma pintura a óleo intitulada *A origem da Pintura*. Por essa obra, recebeu premiação da Academia de São Lucas como melhor exemplo de composição histórica, em 1775. Atualmente, essa pintura encontra-se na Galeria Nacional de Edimburgo (GUBERN, 1996).



Imagem 1: A origem da Pintura, 1775

Dubois (2004) observa que toda a imagem, mesmo a mais arcaica, para ser obtida, necessita de uma técnica, seja no modo de produção, seja no modo de recepção, pois implica em um ato de fabricação de componentes por meio de instrumentos, regras, condições de eficácia e, principalmente, de um saber-fazer. A fotografia surgiu na primeira metade do século XIX. Entretanto, os elementos essenciais. Os quais somente mais tarde viriam a se juntar para originar uma imagem fotográfica, partiram de duas invenções prévias: a câmara escura, um mecanismo antigo e puramente óptico para a captação da imagem e os materiais fotossensíveis, de origem química, que servem para inscrever a imagem em uma superfície. Ambos os recursos já eram conhecidos pelo homem há muito tempo, mas utilizados de outras formas distintas.

A primeira descoberta importante foi a Câmara Escura, que consiste em uma caixa ou quarto, vedados da luz, com um pequeno orifício em um dos lados, o qual atua como uma lente convergente. No lado oposto ao orifício, é onde a imagem da cena será formada, mas, de maneira invertida, exatamente como ocorre com o olho humano. Toda câmera fotográfica, da mais obsoleta à mais moderna, é baseada nesse mesmo sistema até os dias de hoje. Dubois (1993, p. 130) complementa: a câmara escura não seria nada além de um “refinamento

mecânico” do processo de desenhar a sombra do amante na parede iluminada pelo fogo. O primeiro a registrar esse fenômeno físico foi o filósofo chinês Mo-Ti, no ano de 500 a.C.. Mo-Ti, descreveu a criação de uma imagem invertida, formada pelos raios de luz que atravessaram um pequeno orifício de um quarto escuro, chamado de *o quarto do tesouro preso*. Sob forma ainda primitiva, a câmara escura foi utilizada na Grécia Antiga (384-322 a.C.) por Aristóteles para demonstrar que a trajetória da luz se dava em linha reta e para desenvolver seus estudos na área da óptica. Aristóteles observou, além disso, a formação de um eclipse parcial, projetado no chão em forma de meia-lua, e ressaltou que, quanto menor fosse o orifício, mais nítida seria a imagem no interior da câmara (KOSSOY, 1989).

Após Aristóteles, Abu-Ali al Haytham (965-1034), astrônomo e óptico árabe, descreveu os princípios físicos da câmara no início do século XI, a partir de suas observações dos eclipses na Corte de Constantinopla. Em seu livro sobre ótica, intitulado em latim *De Aspectibus or Opticae Thesaurus*, al Haytham⁴ comenta:

A imagem do sol durante um eclipse, antes de ser total, demonstra que, quando a luz da mesma passa através de um pequeno orifício circular e encontra uma superfície plana no lado oposto, a imagem aparece invertida. A imagem do sol mostra esta particularidade somente quando o orifício é muito pequeno. Quando a abertura aumenta, a imagem muda.

Nos séculos seguintes, a câmara escura se tornou um artefato comum entre cientistas e pesquisadores europeus, dentre eles, Leonardo da Vinci, que, no século XIV, empregava-a para auxiliar na pré-visualização de seus desenhos, pinturas e estudos da perspectiva. Porém, apesar de registrar com detalhes, suas anotações só foram publicadas em torno de 1797.

Em 1545, Reiner Gemma Frisius, físico e matemático holandês, fez uma descrição completa da câmara escura em seu livro *De Radio Astronômica et Geométrica*, além de demonstrar por meio de uma ilustração, todos os princípios envolvidos no processo, comparando-os ao olho humano.

⁴ Disponível em: www.ibnalhaytham.net/thecameraobscura.

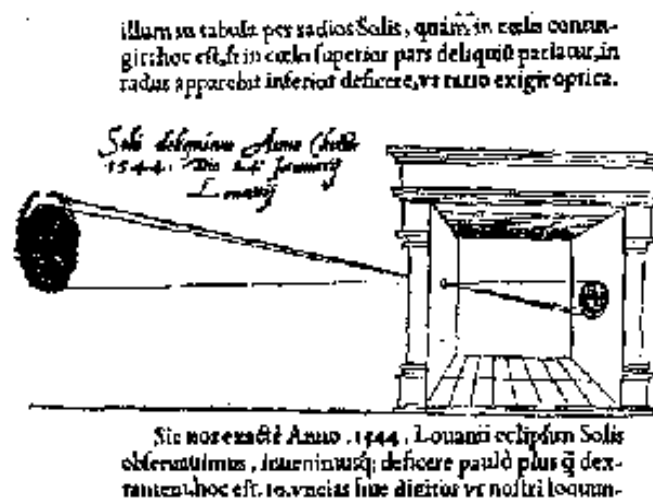


Imagem 2: Primeira ilustração publicada da câmara escura, 1545

As primeiras câmeras escuras eram muito grandes e serviam inicialmente para a observação de fenômenos astronômicos. Em seguida, passaram a ser utilizadas como uma espécie de cinema rudimentar, as pessoas assistiam, de dentro da câmara, as imagens projetadas e invertidas dos atores e suas performances que se encontravam do lado de fora (BUSSELE, 1999).

Tal fato nos remete a outro mito: a alegoria da caverna, descrito por Platão em sua obra *A República*, no qual o filósofo trata da dicotômica relação entre a realidade e a aparência. O fato, portanto, é ilustrado por meio da parábola de pessoas que vivem numa caverna e acreditam que o mundo real é o que se mostra projetado em forma de sombras nas paredes, formadas pelo único feixe de luz exterior. Quem consegue sair da caverna percebe que vivia num mundo de aparências, retornando para contar aos demais sobre a “luz da verdade”, não se faz crer.

A proposta de Platão, de utilizar a filosofia para libertar nossa cegueira e encontrar a luz da verdade não é o ponto pretendido neste estudo, mas a analogia se torna pertinente, já que toda imagem possui, intrinsecamente, uma natureza ficcional, podendo iludir e produzir versões da realidade. Essa capacidade de enganar os sentidos e a verdade, levando o observador a acreditar que, colocado à frente de uma imagem, está na realidade em frente ao seu referente e não em frente à sua cópia, será discutida mais adiante.

Por conseguinte, apesar de haver outras referências de utilização da câmara escura ao longo de várias épocas, foi no século XVI que a câmara voltou a ser valorizada, adquirindo dimensões menores, tornando-se, assim, mais portátil. Lentes foram acrescentadas, proporcionando mais definição e luminosidade à imagem, assim como espelhos foram

incorporados ao equipamento no intuito de invertê-la, ajustando uma visualização precisa da cena. A imagem, antes, ficava de cabeça para baixo. Esses avanços tecnológicos são típicos da ciência renascentista e serão largamente empregados por pintores, como forma de pré-visualização das cenas projetadas em seu interior, para, então, esboçarem seus temas e depois pintá-los.

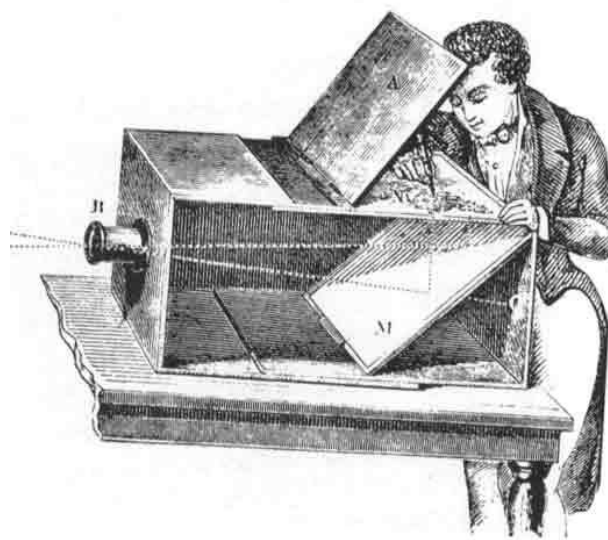


Imagem 3: Exemplo de câmara escura do século XVI

Essa relação entre a câmara escura e o Homem é ponderada por Dubois (2004), como a utilização de uma máquina puramente óptica e de pré-figuração, mas que, sobretudo, organiza o olhar, facilita a apreensão do real, reproduz, imita ou aprofunda a percepção visual. Contudo, não inscreve, ou seja, não é capaz de deixar a imagem registrada sobre o suporte. Por outro lado, o autor observa que mesmo uma imagem sendo produzida manualmente pelo Homem por meio de instrumentos, esta será vivida como algo individual e subjetivo, sendo a câmara uma mera intermediária entre o Homem e o mundo no sistema de construção simbólica e de representação.

Dessa forma, os pintores passaram a empregar, cada vez mais, o recurso da câmara escura, através de projeções ópticas e de espelhos, atingindo um alto nível de realismo em suas obras, alguns quase que fotográficos, revelando elementos não encontrados em obras anteriores como a tridimensionalidade, volume, perspectiva, presença, individualidade e profundidade psicológica, pois, pela primeira vez, os retratos realmente se assemelham muito aos indivíduos reais (HOCKNEY, 2001).

Um dos primeiros pintores a demonstrar esses elementos em suas obras por meio do uso da câmara escura foi o flamengo Jan van Eyck. Dentre seus trabalhos, a famosa tela *O casamento dos Arnolfini*, de 1434, foi considerada muito inovadora para a época, pois exibiu um conjunto de novos conceitos, a começar pela gama cromática, técnica aperfeiçoada pelo pintor, a qual permitia deixar as cores mais vivas, contrastantes e com mais precisão. A obra ainda impressiona pelos inúmeros detalhes, como o espelho ao fundo que reflete o quarto por trás, o cachorro e os diversos objetos, como o lustre, os móveis bem trabalhados e as vestimentas. A cena, iluminada de maneira muito natural, com uma luz suave entrando pela janela, assim como a naturalidade dos modelos, completam a sensação de verossimilhança, demonstrando a preocupação do pintor em representar a realidade. A pintura encontra-se, atualmente, na Galeria Nacional de Londres.



Imagem 4: O casamento dos Arnolfini, 1434

Gombrich (2000, p.177) comenta outra famosa obra do pintor: *Os Juizes Íntegros e os Cavaleiros de Cristo*, observando a imitação realista pretendida pelo artista:

Van Eyck parece ter sido tão determinado na reprodução minuciosa de cada detalhe em sua pintura que temos quase a impressão de podermos contar os pelos na crina dos cavalos ou as guarnições de pele nos trajes dos cavaleiros. (...) O cavalo no retábulo da Van Eyck é muito semelhante nas formas e postura, mas está vivo.

Podemos ver luz em seus olhos, as dobras na pele, tem patas redondas que são modeladas em luz e sombra.

Apesar de a fotografia só ter surgido séculos mais tarde, sua invenção não deve ser considerada um evento isolado, mas, sim, uma consequência da tradição pictórica e da escola realista, que tiveram o seu apogeu no Renascimento, período em que muitos se voltaram para a representação mais fiel a respeito da percepção humana. Esse fato, portanto, explica a existência de uma estética fotográfica antes da própria fotografia (FONTCUBERTA, 2010).

Seguindo no Renascimento, outros pintores intuíram a visão fotográfica. De acordo com Gombrich (2000, p.2), isso ocorreu por que: “muitas pessoas gostam de ver em quadros o que também lhes agradaria ver na realidade. Isso é uma preferência muito natural. Todos gostamos de beleza na natureza e somos gratos aos artistas que a preservaram em suas obras”. Esse fato será evidente, especialmente na escola holandesa, no século XVII, em que algumas das técnicas empregadas nas pinturas, além da perspectiva, assemelham-se em muito às técnicas fotográficas, como a apreensão meticulosa dos detalhes, o enquadramento, a iluminação e, sobretudo, a construção da imagem, que, em determinada situação, segundo Machado (1995), produzirá novos estímulos e significados ao habitual. Além do emprego da cor, um dos elementos fundamentais na pintura, meio pelo qual o artista atribui matizes, tons e texturas, que constituirá a estrutura do quadro, guiando o observador a perceber as sensações de frio, calor, profundidade, contraste, entre outros. No entanto, segundo Gombrich (2000, p. 2), “não tardaremos em descobrir que a beleza de um quadro não reside realmente na beleza de seu tema”.

Dentre os artistas da época, um dos que mais utilizou dessas técnicas em suas pinturas foi Jan Vermmer Van Delft, que empregava a câmara escura durante suas criações, com o intuito de conceber uma imagem o mais próximo do real possível. Gombrich (2000) observa que Vermeer era lento e metucioso. Por essa razão, não pintou muitos quadros em toda a sua vida, mas conseguiu, em suas obras, chegar a um alto grau de precisão na reprodução de texturas, cores e formas, sem que o quadro apresente um aspecto muito elaborado, exatamente como um fotógrafo que decide suavizar os contrastes fortes de uma cena, sem com isso perder a silhueta. “Seus quadros são realmente naturezas-mortas com seres humanos.” (2000, p. 311).

Em *A leiteira*, Vermeer suavizou os contornos. Porém, preservou o efeito de consistência e robustez da imagem. Essa combinação única de suavidade e precisão tornou suas pinturas memoráveis e consagradas, pois produzem uma beleza delicada das cenas

simples do cotidiano, com um novo olhar, dando-nos a exata ideia do que o artista observou ao perceber a luz atravessando a janela, realçando a cor de uma peça na composição.



Imagem 5: A leiteira, 1658

Durante o século XVIII, no auge do Renascimento, alguns cientistas descobriram que certas substâncias químicas possuem propriedades de se modificar em contato com a luz. Iniciaram, assim, suas primeiras experiências. Um dos primeiros a conseguir um resultado importante foi o alemão e professor de medicina da Universidade de Aldorf, Johann Heinrich Schulze, em 1727, que, ao diluir por acaso uma solução de ácido nítrico em uma solução para dissolver giz branco, percebeu que o lado do giz voltado para a luz solar começou a escurecer, enquanto o lado que estava voltado para sombra permanecia inalterado. Schulze deu prosseguimento às suas experiências e concluiu, por fim, que a reação era causada de fato pela luz e agia nos sais de prata. Ao explorar ainda mais a fotosensibilidade da prata, embebeu uma folha de papel com a solução, colocou alguns objetos em cima e percebeu que, ao retirá-los, uma imagem impressa apareceu, uma espécie de silhueta dos objetos, mas por pouco tempo; logo a imagem escureceria por completo em decorrência de a luz continuar a sensibilizar as áreas destapadas.

Como as experiências de Schulze foram pouco divulgadas, somente no início do século XIX, o inglês Thomas Wedwood retomou os experimentos, desta vez utilizando a câmara escura no processo. Wedwood conseguiu obter, mais uma vez, por pouco tempo, a imagem de uma cena. Esse foi o principal dilema que os cientistas e alquimistas da época enfrentaram: o de descobrir um método eficaz que estabilizasse a prata, interrompendo o seu processo de sensibilização para, assim, fixar a imagem definitivamente em uma superfície. Alguns anos mais tarde, Willian Talbot, em 1839, denominou a técnica de *desenho fotogênico*. Mais tarde, no início do século XX, esta foi chamada de *fotograma*, como uma expressão criativa do processo fotográfico, pois essa técnica representa uma imagem ou registro sem a câmara, por meio do contato direto dos materiais fotossensíveis e de seu objeto (BUSSELLE, 1999).

Sendo assim, observamos que, ao longo do tempo, foram muitas as tentativas para se alcançar uma imagem impressa definitiva. Diversos métodos foram empregados nessa busca incessante. No início do século XIX, o inventor e litógrafo francês Joseph Nicéphore Niépce, interessado pela produção de imagens por meio dos meios mecânicos, na tentativa de conseguir imagens litográficas, conseguiu obter, com o emprego da prata, alguns negativos de baixa densidade, fixados precariamente com ácido nítrico.

Como os resultados não foram satisfatórios, em torno de 1826, o inventor optou por usar betume da Judeia branco, uma espécie de verniz derivado do petróleo. Além de fotossensível, secava muito rápido, interrompendo a ação da luz. O betume excedente era retirado com uma solução de essência e alfazema. Para esse procedimento, Niépce emulsionou uma placa de estanho e a inseriu na Câmara Escura. No entanto, precisou de oito horas para conseguir a imagem, pois o fator de sensibilidade do verniz era baixíssimo. Com esse componente, o inventor obteve o primeiro resultado considerado relevante para a História da Fotografia: uma imagem da vista da janela da sua casa de campo em Saint-Loup-de-Varenes, interior da França. Esse processo foi chamado por Niépce de *Heliografia*, o que quer dizer, em grego, uma gravura que utilizou a luz solar.

Entretanto, o processo mostrou-se muito trabalhoso; necessitava de muitas horas para a obtenção de uma única imagem. Além disso, a imagem resultante ficava com um aspecto confuso devido ao movimento da terra em relação ao sol. Por essa razão, a imagem apresentava sombras irregulares, em diversas partes.



Imagem 6: *View from the window at Le Gras*, 1826

Em 1829, Niépce recebeu o convite de Louis Daguerre, também francês e inventor, dono de uma galeria em Paris, para tornarem-se sócios. Assim, deram prosseguimento com as experiências. Dessa vez, o betume da Judeia foi substituído por placas de metal revestidas de sais de prata, mas, dessa vez, fixadas com vapor de iodo. O resultado obtido foi muito superior do que qualquer outro anteriormente, mas ainda padecia de curta durabilidade. Esses procedimentos foram descobertos e detalhados por Niépce em seus registros, mas não foram apresentados ao público. Com o seu falecimento em 1833, Daguerre, em poder dessas informações, herdou a obra e os conhecimentos deixados por Niépce e os aperfeiçoou, solucionando a antiga questão da fixação da imagem ao descobrir que as chapas metálicas, quando mergulhadas em uma solução aquecida de água e sal de cozinha, têm o processo de sensibilização da prata interrompido, mantendo a imagem inalterada.

Daguerre ainda produziu uma pequena câmara. Juntamente com o novo procedimento fotográfico, batizou sua descoberta de daguerreótipo. Mesmo que o método não tenha sido inventado totalmente por ele, apresentou-o para a Academia de Ciências de Paris em sete de janeiro de 1839, tornando-se conhecido como o pai da fotografia.

Durante esse mesmo período, em outros locais, a fotografia já avançava por meio de outros estudiosos, como o inglês Fox Talbot, inventor do *Calótipo*, e Hércules Florence, francês radicado no Brasil. Mas foi somente em setembro de 1888 que a fotografia foi popularizada por meio de uma câmara para películas em rolo, batizada por seu criador, George Eastman, de Kodak. Jehovah (1965, p. 24) explica o mecanismo da câmara:

Era composta de uma objetiva, de um porta-carretel e de um rolo de 100 exposições do “*American Film*”. Uma vez impressionado todo o filme, a câmara completa era enviada a Rochester, onde era descarregada e a película revelada, sendo feita, de cada exposição, uma cópia positiva. Este trabalho custava dez dólares. A partir de então a fotografia tornou-se popular e George Eastman marchou com ela, sempre introduzindo melhoramentos, até o dia em que morreu, no ano de 1932.

2.2 O FOTOGRÁFICO

2.2.1 Relações e interações da fotografia com a arte

O capítulo anterior, o pré-fotográfico foi elaborado sob uma perspectiva teórico-histórica, na qual tratamos de abordar como se constituiu o princípio de um olhar fotográfico até chegarmos aos primeiros resultados, considerados importantes marcos para a fotografia e para o seu posterior desenvolvimento.

Com o seu surgimento da imagem fotográfica no início do século XIX, muitos desafios foram colocados em relação à prática e produção artística tradicional, atingindo diretamente os modos de representação em vigor, os quais, até então, dependiam da habilidade manual e da subjetividade do sujeito. Com a possibilidade de reprodução por meio de uma máquina e em razão do interesse do pela verossimilhança, a fotografia veio para redefinir conceitos e renovar crenças.

Sob esse viés, há um forte crescimento no uso dos procedimentos fotográficos, que logo se transferem da mecânica da película e tomam outras áreas, como a História, a Arte, e a documentação. Nesse sentido, Kubrusly (1991, p.31) comenta:

Diante dos vestígios deixados pela imagem fotográfica na câmara escura, o homem se deparou com um fascínio e com uma incerteza. Fascínio diante de uma perfeição

que jamais vira numa imagem plana e a incerteza quanto ao seu lugar na comunidade das imagens.

Desde a sua descoberta, em 1826, por Niépce, e depois aperfeiçoada por Daguerre em 1839, e mais tarde popularizada por Eastman, da Kodak, a câmara fotográfica, além de proporcionar ao fotógrafo uma pré-visualização da cena, passou, enfim, a fixar uma imagem com a associação de materiais químicos no processo. O surgimento da fotografia dá-se em um contexto de transformações sociais, econômicas, tecnológicas e culturais, decorrentes da Revolução Industrial. Em relação a esse período, Rouillé (2009, p. 39) comenta:

A fotografia, enquanto máquina de ver, surgiu quando o olho, mesmo o do artista, se sentiu desprevenido diante do advento de um novo real, vasto e complexo, em constante progressão. Na realidade, é a época da primeira revolução industrial, da estrada de ferro, da navegação a vapor, do telégrafo – que juntos, contribuem para expandir a área do comércio (portanto, do real e do visível) para dimensões mundiais.

Nesse sentido, a produção fotográfica representou um papel essencial tanto como inovação tecnológica, quanto como difusão de informação, além de ser uma possibilidade de expressão artística. Brassai (2005, p. 13) observa:

A fotografia tem um destino duplo. Ela é filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do retângulo, um produto das belas artes, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com manchas em preto e branco ou em cores. Neste sentido, a fotografia terá sempre um pé no campo das artes gráficas e nunca será susceptível de escapar deste fato.

Na medida em que as máquinas foram evoluindo, a relação do sujeito com o real também foi sendo modificada. Todavia, discussões envolvendo tecnologia, estética e questões de representação dão início a uma grande polêmica, pois seria a fotografia somente uma forma de comunicação gráfica, ou pertenceria também ao campo das Artes? Para elucidar essa encruzilhada, Dubois (1993, p. 26) observa que os discursos acerca da fotografia percorreram um caminho articulado em três tempos distintos: 1) A fotografia como espelho do real (o discurso da mimese); 2) A fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução) e 3) A fotografia como traço de um real (o discurso do índice e da referência).

Desse modo, o primeiro discurso observa que o efeito de realidade relacionado à fotografia foi conferido à semelhança existente entre a imagem e seu referente, ou seja, entre o signo e seu objeto referencial. Esse olhar, de certa forma ingênuo, vê a imagem como um *analogon* objetivo do real. À essa capacidade mimética, foi-lhe atribuída determinada

credibilidade, pelo fato de sua natureza técnica permitir, por meio de uma máquina, a produção do real. Porém, mesmo com essa crença, a fotografia começa a dividir as opiniões, pois, enquanto alguns lamentavam o fato de a imagem fotográfica privar da habilidade manual, do olhar e da sensibilidade do pintor, outros a viam como uma grande oportunidade para desenvolver, com eficácia e exatidão, a representação da realidade, pois “nenhuma mão humana poderia desenhar como o sol desenha”, proclamou o célebre jornalista Jules Janin, em 1839 (ROUILLÉ, 2009, p. 33).

A partir desse período, por meio do entendimento mimético, as imagens fotográficas, diferentemente das obras de arte que eram destinadas a serem expostas, contempladas e admiradas, obtiveram o imenso papel de registrar o desenvolvimento industrial da época. Tais procedimentos passaram igualmente para o domínio da Ciência, da técnica e da máquina, opondo-se frontalmente ao domínio da arte. A fotografia, vista agora como uma imagem técnica capaz de se reproduzir, alcança o papel de documento, ganhando o *status* de correspondente genuína de todas as coisas que representava. De acordo com Rouillé (2009, p. 29-30):

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apóiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e tempo e a revolução das comunicações: mas também a democracia.

Tendo em vista todas essas ligações, mais a associação do seu caráter mecânico, a fotografia será vista como a imagem da sociedade industrial, por fazer possível a documentação de uma época com muita eficácia e precisão. Kossoy complementa (1989, p. 14):

A fotografia, uma daquelas invenções que ocorrem naquele contexto, teria papel fundamental enquanto possibilidade de informação e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística.

No entanto, o antagonismo gerado entre a imagem fotográfica e as artes veio a fomentar mais infundáveis discussões: de um lado a Academia das Ciências, que defendia a utilidade da fotografia de produzir as visibilidades da época, inserindo-se na dinâmica da nova sociedade industrial; de outro, a Academia de Belas Artes, que a condenava, justamente por

extrair a mão do homem no processo, acreditando-se, assim, anular o seu olhar e a sua sensibilidade.

Benjamin (1983, p. 232), o primeiro grande estudioso das questões relacionadas com a fotografia e a arte, classifica a imagem fotográfica como “o inventário incomparavelmente mais preciso”, pois garante certa superioridade em relação à qualidade, podendo captar detalhes sem omitir ou sacrificar nada, contrapondo-se à visibilidade produzida pela prática artística tradicional. Complementando essas reflexões, conforme observado por Bazin (1945, p.11 *apud* Dubois, 1993, p. 31):

Rematando o barroco, a fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (...). Libertado do complexo da semelhança, o pintor moderno – cujo mito é hoje Picasso – abandona-o ao povo que o identifica a partir de então por um lado à fotografia e, por outro, apenas à pintura que se aplica a isso.

Portanto, com essa clara oposição entre a técnica e a atividade humana, tais posicionamentos desencadeiam uma série de debates polêmicos, que duraram mais de um século e atravessaram a modernidade europeia (ROUILLÉ, 2009). Se a fotografia é, de acordo com Dubois, o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, a pintura é o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade, produzindo apenas o que este consegue perceber, compreender e reter. Logo, a fotografia e a pintura não se equivalem. Segundo Dubois (1993, p. 32):

Quer o pintor queira, quer não, a pintura transita inevitavelmente por meio de uma individualidade. Por isso, por mais “objetivo” ou “realista” que se pretenda, o sujeito pintor faz a imagem passar por uma visão, uma interpretação, uma maneira, uma estruturação, em suma, por uma presença humana que sempre marcará o quadro. Ao contrário, a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na ausência do sujeito.

A partir dessas colocações, observamos que por dedução da época, à fotografia foi conferida a virtude de testemunhar o real, reproduzindo todo o visível, ou seja, o que era visto e não visto, entretanto sem o poder de interpretação, seleção e hierarquia. A câmara tornou-se uma ferramenta muito útil, uma máquina regida apenas pelas leis da óptica e da química, a qual transmite com precisão as coisas do mundo. Assim, foi considerada por muito tempo até que esse discurso veio, por fim, a enfraquecer no final do século XIX, dando lugar e abrindo caminho para outras práticas, principalmente as relacionadas com a arte. Rouillé (2009, p. 19)

analisa que, com o declínio do que ele denomina como “mecanismos da verdade fotográfica”, a crença pela subjetividade autoral assume um importante lugar, provocando, dessa forma, profundas transformações nos procedimentos e nas produções fotográficas.

Durante essa transição de pensamentos e discursos, as relações entre fotografia e o campo das artes estreitam-se cada vez mais, fazendo surgir o movimento pictorialista, que propõe uma inversão de valores, ou seja, o de tratar a fotografia como pintura, manipulando e interferindo de várias maneiras, tanto antes do ato fotográfico, com a encenação dos sujeitos, quanto posteriormente nos negativos, por meio do uso de ferramentas, como pincéis e lápis para se conseguir efeitos de *flou*, sobre o qual detalharemos mais adiante. Para essa questão, Rouillé (2009, p. 19) observa:

Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos. Mesmo quando está em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela.

Dessa maneira, o segundo discurso apontado por Dubois (1993), a fotografia como transformação do real, ganha força no final do século XIX e adentra o século XX, provavelmente, em decorrência da desconstrução do olhar proposto pelos defensores de sua vocação artística, em especial, pelos pictorialistas, culminando, dessa forma, em diversos outros movimentos críticos de denúncia do “efeito de real”. Dubois (1993, p. 37) comenta que tais movimentos salientam que a fotografia é “eminente codificada (sob todos os tipos de pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético, etc.)” e que essa codificação afasta a noção de realismo de sua definição empírica.

A fotografia carregou essa noção de transformadora da realidade, mesmo que em um pequeno âmbito, desde o seu princípio, a partir do momento em que foram sendo percebidas as inúmeras falhas na representação do mundo real, a começar pela impossibilidade de se exibir os matizes e as cores, mas, sim, uma gama de *dégradés* do preto e branco. Dubois (1993, p. 38) complementa: “De fato, como se sabe, se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras falhas na sua representação pretensamente perfeita do mundo real”. Assim sendo, essas lacunas vão sendo cada vez mais expostas, invalidando o regime da verdade e resultando no progresso da subjetividade.

Com as novas maneiras de ver e, conseqüentemente, com os inúmeros desafios à sua frente, a fotografia vem a proporcionar outros estímulos, revelando que o olhar nada tem de

natural e inocente, mas que é, também, fruto de uma construção, na qual propõe novos procedimentos de investigação. Com isso, a fotografia proporcionou uma renovação de pontos de vista, a partir da multiplicação de ângulos e planos, propondo uma nova maneira de ver o mundo, transformando cada vez mais a percepção e saindo de seu espaço local para atingir outras perspectivas mais globais. Rouillé (2009, p. 43) observa essa questão:

Para ver, precisamos de razão. A esse respeito, as visibilidades fotográficas são inseparáveis de dois fenômenos principais da modernidade: a urbanização e o expansionismo, de que ela [fotografia] é produto e instrumento. Enquanto transforma profundamente o modelo documental, contribui para representar a cidade moderna de maneira moderna, em um momento em que o lá e o nunca visto – isto é, o não verificável – ocupam um lugar crescente nas imagens.

As novas formas de perceber o mundo acabaram por se expandir para outras áreas, tendo efeitos inclusive na pintura. A fotografia faz surgir novas visibilidades, sobretudo na arquitetura, oferecendo detalhes das fachadas localizados em pontos muito altos, convidando dessa forma, a uma redescoberta das edificações e propondo uma transformação do olhar.

As diversas telas do pintor francês Oscar-Claude Monet da catedral de Rouen, na região da Normandia, comprovam essa influência. Monet pintou uma série de imagens da mesma catedral durante um ano, entre 1893 e 1894, reproduzindo diversas incidências de luz causadas pelos diferentes horários, condições climáticas e estações do ano. Com as novas práticas e maneiras de pintar, Monet traduzia em suas telas suas percepções visuais. Gombrich (2000, p. 297) avalia que “ver e observar a natureza com olhos sempre novos, descobrir e comprazer-se na criação de novas harmonias de cor e luz, tornara-se a tarefa essencial do pintor”.

Com essa nova visão na pintura, a qual considera a luz e as tonalidades que os objetos adquirem ao refletir o sol e a captação do movimento por meio de pinceladas soltas, muitos artistas dedicam seus temas à vida moderna da era industrial e às realizações desta, como os trens, os navios, as novas fábricas, as máquinas, além das paisagens naturais. Essa é uma forma de romper com o passado, sem a preocupação dos princípios do realismo.

Contudo, as obras apresentaram características muito diferentes com relação à pintura vigente de então. O quadro de Monet, intitulado *Impressão – Nascer do Sol* foi duramente criticado pelo pintor e escritor Louis Leroy, que escreveu: “Impressão, Nascer do Sol – eu bem sabia! Um papel de parede é mais elaborado que essa cena marinha”. E assim nasceu a expressão *Impressionismo*, a qual, mesmo usada inicialmente de forma irônica, foi adotada

por Monet e seus colegas, dando início a um dos mais importantes movimentos artísticos do século XIX, que adentrou com muita força no século XX.



Imagem 7: Catedral de Rouen, 1894

O movimento impressionista acabou por se colocar entre a fotografia e a pintura clássica. Com os efeitos ópticos, regras de composição e cores, todos advindos do fazer fotográfico, a fotografia estabelecia impressões sensoriais de uma cena como o observador nas pinturas. As pinceladas das tintas eram feitas com as cores puras, colocadas lado a lado e misturadas pelos olhos durante o processo de formação da imagem, conferindo ao espectador um novo papel. Rouillé (2009, p. 294) observa:

Enquanto o espectador da fotografia recebe, como o da pintura clássica, uma forma acabada, os espectadores das telas impressionistas e divisionistas inserem-se em um processo ativo de atualização, que age na conjunção de um elemento material (a tela) e de um jogo dinâmico do corpo e do olho.

A pintura impressionista sustenta, de tal modo, certa relação com a fotografia e se liberta dos significados e conceitos da tradição humanista ao se utilizar das possibilidades inerentes à imagem fotográfica. De acordo com Couchot (2003, p. 42), ambos são a arte do instante.

Geralmente nos damos conta da responsabilidade indireta da fotografia no nascimento do impressionismo. Essa pintura, a exemplo da fotografia, também quis ser uma arte do instante, não da pose mecânica, mas da impressão primeira, fisiológica. (...) Mas se o impressionismo pode ser considerado como uma reação a técnica fotográfica, ele não é a tradução fiel. É certo que exprime a importância do instante, que retribui uma vivência diferente (o instante impressionista não é o instante fotográfico), mas extrai da técnica fotográfica os meios plásticos que constituem sua originalidade. A pincelada em vírgula e a pincelada divisionista não traduzem o grão da prata da placa sensível.

Assim sendo, diante desse panorama, a fotografia foi, ao longo dos tempos, sendo incessantemente transformada, mas, no decorrer do seu primeiro século, seu destino foi o de servir e de responder às novas necessidades de imagem da nova sociedade industrial. Mesmo assim, outras formas de ver e fazer acabaram sucedendo-se paralelamente em diversas práticas, nas quais a fotografia serviu como ferramenta artística e de expressão na constituição de vários movimentos artísticos, essenciais para a constituição da fotografia artística.

Embora a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais convoquem para uma reflexão, com base em novos parâmetros, como as noções de autoria, criação e originalidade, alguns artistas visuais se opuseram às imagens técnicas e aos procedimentos documentais, buscando novas posturas e práticas, permitindo-lhes, assim, demarcarem um território particular, inserindo-se em um amplo panorama, cada vez mais dominado pela veracidade fotográfica (FABRIS, 2011).

A relação entre fotografia e arte, mesmo tendo alimentado muitas controvérsias, fez com que um bom número de fotógrafos exercesse sua arte fotográfica como um espaço livre das imposições estéticas limitadas ao documento. Enquanto o movimento impressionista considera as modernidades do mundo, o pictorialismo desvia-se dessa ideia por completo.

Se o que causou tamanha admiração em 1839 foi essa capacidade fiel do registro, na década de 1950 alguns admiradores da estética começaram a pensar que a fotografia era excessivamente real. Com isso, o campo fotográfico acabou por constituir-se em dois: de um lado, o fotógrafo comercial; de outro, o fotógrafo-artista. Porém, a postura artística é eminentemente minoritária no que concernem as práticas mercadológicas da época (FONTCUBERTA, 2010 p. 28).

A primeira geração de fotógrafos-artistas conta com expoentes da Europa ocidental e dos Estados Unidos, que utilizam a fotografia e seus recursos técnicos. No entanto, esses profissionais concebem esquemas compositivos originários dos gêneros pictóricos, como o uso de alegoria, baseada no hibridismo da imagem e da mão, com a finalidade de transformar em

arte o mecanismo fotográfico. Essas imagens resultam no fotopictorialismo. Fabris (2011, p. 8) esclarece:

O fotopictorialismo foi caracterizado pela alteração da imagem fotográfica graças a novas técnicas de positivo, que permitem transpô-lo para o universo da arte, uma vez que o resultado final aponta para uma semelhança com a pintura ou a gravura. A raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromada, da platinotipia e da heliogravura são recursos usados pelos fotógrafos pictorialistas, que desejam corrigir o dispositivo fotográfico e, sobretudo, sua relação intrínseca com o real, capaz de evocar sentimentos no espectador.

Etimologicamente, o termo pictorialismo originou-se da palavra inglesa *picture*, a qual apresenta vários significados: imagem, quadro, pintura, filme e fotografia. O termo pictorial, portanto, traduzir-se-ia como icônico, gráfico, plástico ou criativo-visual, segundo os contextos (FONTCUBERTA, 2010, p. 27).

Nascido no final do século XIX, o movimento pictorialista organizou-se em torno do ideal de conferir às imagens fotográficas o prestígio das belas artes, tendo como referência o mimetismo e opondo-se contra os que viam a fotografia apenas como uma atividade mecânica, uma imitação servil. A aliança entre máquina e mão pactua-se a uma estética da mescla; a arte fotográfica é compreendida como um misto, com a intervenção de procedimentos de hibridação para tornar-se fruto da subjetividade do autor, reivindicando para a fotografia, dessa maneira, um caráter artístico.

Dessa forma, intervenções ocorrem em todas as etapas do processo fotográfico, desde fazer a tomada, o negativo, até o momento da impressão, o positivo. Kossoy (1983, p. 84) observa que “o importante para o fotógrafo pictorialista era interpretar essa realidade, por meio das mencionadas técnicas, a tal ponto que o espectador não poderia mais diferenciar o produto final: fotografia ou pintura?” Dentre todos os procedimentos empregados, dois destacaram-se como os mais populares entre os fotógrafos pictorialistas: o efeito *flou* e o bromóleo. O primeiro consiste na perda de nitidez de uma parte da imagem, podendo ser obtida no momento da captação através do diafragma da lente ou também na impressão fotográfica, de forma manual, pela difusão da luz. O segundo efeito, o bromóleo, é um processo de preparação de provas fotográficas, que consiste em branquear as zonas sombrias de uma prova em papel de brometo e depois pintá-lo com pigmentos oleosos.

Um dos primeiros nomes de fotógrafos cuja produção é discutida academicamente a respeito das inúmeras intervenções e preocupações artísticas é o de Julia Margaret Cameron, fotógrafa indiana, radicada na Inglaterra, que se dedicou ao gênero do retrato fotográfico. No entanto, Cameron recorria também à encenação e uso de alegorias na produção de suas

imagens, além dos enquadramentos peculiares para a época. Ao utilizar o efeito *flou*, Cameron atribui um aspecto poético aos seus retratos.



Imagem 8: *I wait*, 1860

O “grande discurso” pictorialista defendia que a prova fotográfica poderia passar da cópia literal, isto é, da objetividade para a interpretação, ou seja, para a subjetividade, por meio da arte, na qual “a interpretação pretende ser o resultado estético do processo de intervenção” (ROUILLÉ, 2009, p. 257). O autor observa, porém, que fotografar é, agora e sempre, interpretar e, portanto, atribui certa cegueira ao movimento pictorialista diante da prática documental, em benefício de ações estéticas operadas sobre a imagem.

No transcorrer dos anos, a luta para ser reconhecida como arte faz com que a fotografia experimente diversos modos de visualização, dentre os quais, a simulação dos efeitos pictoriais. Além da busca por inspiração na literatura, nas poesias e nas figuras lendárias e históricas, por proporcionarem temas ricos para a imaginação.

Nessa época, apesar de o fotopictorialismo estar difundido tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, a primeira fotografia considerada uma produção equivalente à pintura e à escultura foi *Two ways of life*⁵ do fotógrafo e pintor sueco Oscar Gustav Rejlander, cujo tema parece obedecer à iconografia da pintura acadêmica, imitando a pose das figuras que

⁵ Tradução: Os dois caminhos da vida

lembravam estátuas greco-romanas. A obra, uma pseudopintura, foi apresentada na Exposição dos Tesouros Artísticos de Manchester em 1857, com o tamanho de 78 x 40 cm. A composição foi construída através de 30 negativos, sobrepostos em papel sensibilizado, levando seis semanas para ser executada. A obra foi adquirida pela rainha Vitória (FABRIS, 2011).



Imagem 9: *Two way of life*, 1857

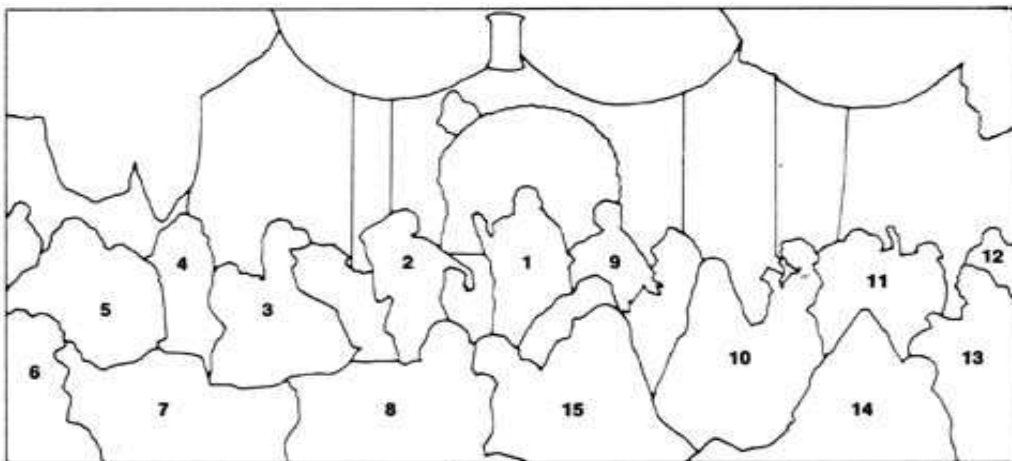


Imagem 10: Esquema da montagem

A alegoria representa, no centro do palco, um ancião (1), que aponta a dois jovens os caminhos da vida. O jovem à esquerda (2) é tentado por uma vida de dissipação, simbolizada por sereias (3), pelo vício (4), pelo jogo (5), pela prostituição (6), por vadios (7) e por uma bacante (8), que levam ao suicídio, à loucura e à morte. À direita, um jovem de altos princípios morais é atraído por penitentes (10), um grupo de trabalhadores (11), uma família e

as alegrias do casamento (12), o conhecimento (13) e as boas profissões (14). Entre os grupos, está o nu, a figura velada do arrependimento (15), trocando a má pela boa conduta⁶.

Fabris (2011 p. 23) complementa a questão:

Ao negar o caráter espontâneo e imediato da fotografia e ao considerá-la um produto artificial como todas as demais artes, Rejlander advoga para o fotógrafo a liberdade de escolha temática, embora não deixe de reconhecer que a especificidade da nova imagem estabelece limites para a fantasia.

O propósito pictorial consegue prosseguir com esse projeto durante quase meio século. Por fim, abre caminho para a definição de fotografia moderna, quando propõe um distanciamento entre imagem e referente, afirmando a autonomia do meio como sistema de representação visual (FABRIS, 2011). Vimos nascer, a partir de então, o desenvolvimento de diversas atitudes, no sentido de um afastamento ainda maior do discurso da mimese, rumo a uma abordagem na mensagem. Dubois (1993, p. 43) complementa: “É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”.

Como consequência dessa nova maneira de ver, muitos fotógrafos passam a empregar diversos artifícios, assumindo deliberadamente essa nova atitude em seus trabalhos. A pose, já empregada anteriormente sob outras formas, assume um novo caráter, o de deixar consciente o sujeito fotografado na tentativa de que esse revele algo de sua própria personalidade, sem a necessidade de assumir um determinado personagem. Dubois (1993, p. 43) observa a questão: “Eis o deslocamento: a interiorização do realismo pela transcendência do próprio código”. Tal posição é apoiada por um grande número de teóricos, mas, especialmente, pelo grupo de fotógrafos retratistas, pois a prática do retrato se baseia no “princípio de uma realidade ou uma verdade interior revelada pela foto”.

Comprovamos esse fato após encontrarmos essa proposta na maioria dos trabalhos de fotógrafos de retrato. Richard Avedon, famoso retratista norte americano, observa essa relação da imagem com o real da seguinte forma: “Para mim as fotos têm uma realidade que as pessoas não têm. Só por intermédio das fotos é que conheço essas pessoas”. (DUBOIS, 1993, p. 56). Esse discurso, já ressaltado anteriormente, baseia-se em uma crença de uma verdade interiorizada, alcançada na própria artificialidade da representação e que nada tem a ver com os aspectos do próprio real. Dubois (1993) vai além quando observa que há, nesses

⁶ Disponível em <http://www.cotianet.com.br/photo/great/Rejlander.htm>

contextos, uma forte dicotomia, uma relação ambígua entre realidade aparente e realidade interna.

Tais posicionamentos vão adquirindo uma amplidão ideológica voltada cada vez mais para o artefato, de forma a explicitar o seu caráter de representação. Kossoy (2002, p. 22) aprofunda esse entendimento:

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, o objeto de registro, no contexto da vida passada. Trata-se de uma realidade do documento, da representação: uma segunda realidade, construída, codificada, sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado.

Embora a ideia de que nem toda a imagem fotográfica possa ser considerada documento já tenha ficado clara, finalmente, o terceiro discurso apontado por Dubois (1993, p. 45) aborda para uma concepção paradoxal de que “a imagem indiciária é dotada de um valor todo singular ou particular, determinado unicamente por seu referente e só por esse: traço de um real”.

Certamente, essa nova crença deve-se ao fato de que a fotografia, como inúmeras formas de representação, passou por uma série de evoluções. Dubois (1993, p. 45) comenta ter sido de extrema necessidade passar pela fase “negativa de desconstrução do efeito do real e da mimese para poder recolocar finalmente, positivamente, mas de outra forma, a questão da pregnância do real na fotografia”. Nesse sentido, todas as discussões e embates travados anteriormente permitem, por fim, o retorno das questões relacionadas ao realismo referencial, todavia livres do caráter mimético. Para esclarecer mais a questão, Dubois (1993, p. 53) ressalta:

Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irreduzível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).

O verdadeiro fotográfico, ou a produção de um novo real, começa, dessa forma, a constituir-se, conforme Rouillé (2009), na interseção do registro com o rastro, consagrando tanto o caráter mecânico do processo, quanto o olhar subjetivo do fotógrafo, pois “a fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar” (2009, p. 77). Um dos elementos constitutivos dessa visão inovadora, observado por Dubois, é o corte fotográfico, presente na obra de vários fotógrafos que deixaram o enquadramento global da pintura e as noções

clássicas de composição, recorrendo às formas abstratas e afastando-se de qualquer fator pictórico. A ideia de composição é dada justamente pelo corte.

No entanto, se ao longo da história da fotografia existiu uma dialética entre duas concepções estéticas, esta foi entre o pictorialismo e o purismo. Segundo Fontcuberta (2010), o pictorialismo desenvolveu-se no final do século XIX até os anos 1930. Já o purismo teve sua origem na França, iniciado por A. Ozenfant e Le Corbusier, em 1918, baseados nas críticas do alemão Gottfried Lessing, datadas ainda no século XVIII, entre as quais defendia a ideia da criação simples, de acordo com o campo específico de cada arte. A fotografia, seguindo esses preceitos, deveria, portanto, suplantar os limites dos olhos com imagens inusitadas, porém de forma puramente maquínica, afastando-se dos valores pictorialistas. Graff (1929, p. 45 *apud* FONTCUBERTA, 2010, p. 27) ressalva:

O pictorialismo está baseado na premissa de que uma fotografia pode ser julgada com os mesmos padrões com que se julga qualquer outro tipo de imagem (por exemplo, vídeos, desenhos e pinturas); a postura purista está baseada na premissa de que a fotografia tem certo caráter intrínseco e que o seu valor depende diretamente da fidelidade desse caráter. Para o pictorialista, a fotografia é um meio e a arte é o fim; para o purista, a fotografia é de uma vez, fim e meio, e se mostra reticente ao falar de arte.

Essa dualidade teve lugar desde os primórdios da fotografia e evidenciou-se tanto nas práticas fotográficas quanto nos textos. Os dois métodos iniciais, o daguerreotipo e o calótipo, simbolizam o início de toda a disputa entre teóricos. O primeiro produzia suas imagens diretamente sobre uma placa metálica, com uma precisão de detalhes e nitidez, mas sem a possibilidade de reprodução, por ser gravado em uma superfície opaca. O segundo, por sua vez, conseguia alcançar as imagens sobre papel, pouco borradas devido à textura do negativo, mas prevalecendo as formas e a gama tonal. Além disso, com o negativo era possível realizar correções e intervenções criativas (ROUILLÉ, 2009).



Imagem 11: Daguerreotipo. *Boulevard du Temple*, Paris, 1838

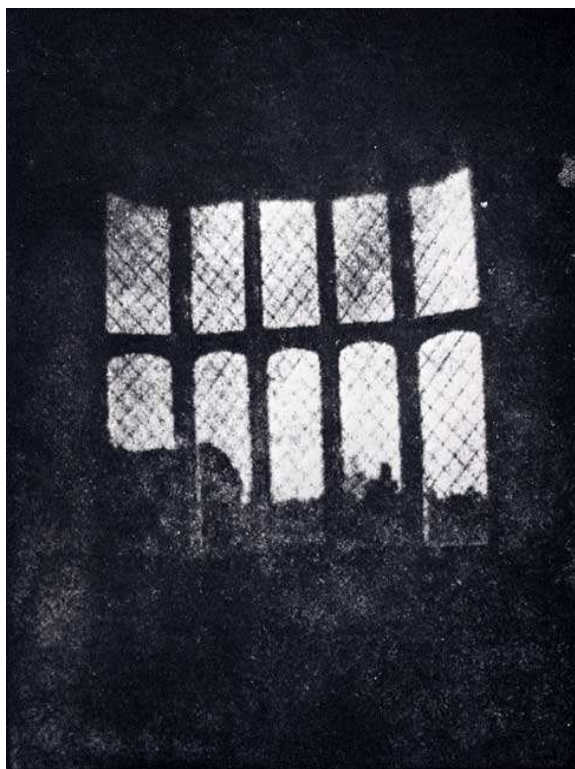


Imagem 12: Calótipo. Vitral da Abadia de Lacock, Londres, 1835

O nascimento do purismo fotográfico é marcado pela publicação da obra de Lászlo Maholy-Nagy: *Pintura, fotografia e filme*, dando início ao movimento modernista alemão, denominado como a Nova Objetividade, radicalmente antipictorialista. O movimento propunha uma versão da arte fotográfica mais objetiva, isto é, mais próxima da máquina e da Ciência, ou seja, defendia a concepção de uma arte especificamente fotográfica, que “encontra

seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios” (ROUILLÉ, 2009, p. 262).

Rouillé (2009 p. 250) complementa a questão observando:

De um lado, uma arte necessariamente miscigenada, em que o retoque é o complemento artístico da fotografia; do outro, uma arte fotográfica pura, que deve encontrar seu verdadeiro poder nela própria, isto é, no emprego hábil dos procedimentos que lhes são próprios.

A Nova Objetividade, além de romper com a união máquina – mão, a qual antes servia de essência para o pictorialismo, abrange a arte fotográfica e igualmente suas formas, seus objetivos e suas visibilidades, porém de maneira que a câmara obtivesse toda a “soberania artística” que anteriormente havia sido atribuída à intervenção humana. Rouillé (2009, p. 264) observa:

Na hierarquia da Nova Objetividade, o fotógrafo-artista não mais se confronta com a máquina; não procura mais, como os pictorialistas, submetê-la: é ele que, por sua vez, transforma-se em máquina de ver, identifica-se completamente com ela e aí se entranha modestamente, despojando-se integralmente de si mesmo.

O conceito de objetividade defendido pelo movimento instigava a manipulação das coisas do mundo através do aparelho, ao qual o corpo do fotógrafo agora se junta, usando recursos exclusivamente intrínsecos ao mecanismo. A escolha da iluminação, de novos ângulos de visão, a aproximação do objeto em *close-ups*, entre outros, eram os novos meios de expressão e criação artística, sendo proposto, todavia, um realismo imanente à prática fotográfica, mas de acordo com a dimensão da arte moderna, principalmente o cubismo e o preciosismo.

O movimento cubista inaugura-se oficialmente a partir da publicação das fotografias de Paul Strand, todas de forma completamente abstrata, as quais foram muito bem recebidas pelos críticos e fotógrafos da época. Alfred Stieglitz, fotógrafo norte americano, que, junto com Strand, ajuda a estabelecer o novo estilo fotográfico no século XX, anunciou que a fotografia finalmente estava livre das amarras da pintura. Além de Strand e Stieglitz, Walker Evans, Robert Capa, Ansel Adams e Dorothea Lange são fotógrafos que se destacaram e têm suas imagens apreciadas e reconhecidas até os dias de hoje.



Imagem 13: Fotografia cubista. Paul Strand, 1920

As experiências abstratas e o diálogo com o cubismo são ambos exemplificados nas imagens de Strand, as quais são captadas sob uma ótica estrutural, ou seja, texturas, linhas luminosas e repetições compassadas das massas são evidenciadas, gerando vários pontos de vista. Além do preto, branco e os tons de cinza, todas essas características compõem a essência de sua obra (FABRIS, 2011).

Em uma vertente paralela, destacamos a obra de Marcel Duchamp, pintor, escultor e poeta francês, que, apesar de não ter praticado a fotografia, utilizou-a com a colaboração de outros fotógrafos, especialmente de Man Ray, ambos considerados como precursores da arte conceitual e expoentes do movimento dadaísta.

O quadro *Nu descendo a escada* é um bom exemplo da relação entre sua pintura e a fotografia, pois a imagem sugere uma forma em movimento, uma sobreposição de figuras que evoca a ideia de continuidade. Esse movimento de descer a escada é, além de repetitivo, também mecânico, parecido ao de uma máquina.



Imagem 14: Nu descendo uma escada, 1912

Duchamp dedicou-se à pintura por alguns anos, obtendo quadros que são considerados valiosos para a formação da pintura abstrata. Com o passar do tempo, o artista começou a trabalhar com esculturas e também passou a empregar em suas obras características irônicas e contestadoras, a fim de questionar o estatuto da arte daquela época, bem como os critérios de avaliação de obras de arte.

Dentro desse princípio, esse artista criou o conceito de *ready-made*, uma espécie de fazer artístico com a utilização de objetos industrializados na esfera da arte, no intuito de desprezar as noções artísticas mais clássicas. Assim, o artista pretendia valorizar a ideia na produção, importando os traços mais característicos da técnica fotográfica, o que resultou em uma atualização dos princípios essenciais da fotografia na arte moderna. Rouillé (2009, p. 296) complementa:

Com os *ready-made*, Marcel Duchamp introduz na arte esse princípio fundamental de seleção-registro, próprio da fotografia, mas contrário ao funcionamento da pintura. Fotografia e *ready-made*, que têm em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotografia copia, o *ready-made* corta. A distância entre o *ready-made* e o quadro é, no entanto, maior. Enquanto o quadro é resultado de um lento processo manual de fabricação e é produto da transformação de materiais elementares (as cores) em objeto singular, os *ready-made* partem, como a fotografia, de coisas completamente feitas, às vezes ordinárias (uma roda de bicicleta, um urinol, um porta garrafas, etc.), para convertê-

las em abra de arte, ao final de um duplo processo de seleção (pelo artista) e de registro (pela instituição artística).

Duchamp muda-se para os Estados Unidos, onde o movimento dadaísta estava começando a se constituir. Em 1917, apresenta, no Salão da Sociedade de Nova Iorque, a obra intitulada *Fonte*, que consistia em um urinol branco, virado, com a assinatura da fábrica que o produziu: R. Muth. Tal fato viria mudar os rumos de toda a arte do século XX. Sobre essa questão, Couchot (2003, p. 57) comenta:

Como testemunham as experiências de Duchamp sobre a linguagem e suas significações: esgotar o sentido das palavras, como aqueles dos objetos com os *ready-made*, romper de uma outra maneira com a representação. A máquina torna-se fonte principal de inspiração. Ela fornece aos artistas um novo sopro, ao mesmo tempo em que modifica sua sensibilidade e lhes dá meios plásticos originais para exprimi-la.

O trabalho de Duchamp é considerado, para muitos estudiosos, como uma atualização do paradigma fotográfico no núcleo da arte contemporânea, pois o artista se valia da fotografia como uma espécie de ferramenta para as suas criações. Rouillé (2009, p. 300) analisa a questão:

Seja como paradigma, ou como poder recusado, a fotografia exerceu uma ação tão real quanto indireta sobre a arte: aquela de uma potência virtual. A atualização da fotografia na arte, sua presença efetiva, diretamente visível, só se fez progressivamente, de vários modos e em várias etapas: primeiro, enquanto simples ferramenta; depois, enquanto vetor; e finalmente, enquanto material da arte contemporânea.

Podemos verificar, ao longo de toda a trajetória da fotografia, que as etapas observadas por Rouillé, continuamente, sucederam-se e sobrepuseram-se. No entanto, não se extinguiram; diferenciaram-se pelas práticas, movimentos artísticos, artistas e obras. Enquanto ferramenta e vetor, a fotografia foi utilizada sem ser profundamente trabalhada. Já no estágio de material da arte, as imagens foram expostas e consideradas importantes. Além disso, tornaram-se um componente central da obra, ou seja, o seu próprio material (ROUILLÉ, 2009).

Entretanto, o movimento dadaísta é que de fato inicia a transformação da fotografia em um dos principais materiais da arte contemporânea, tendo surgido primeiro na Alemanha, em 1916, durante a Primeira Guerra Mundial, por meio de fotomontagens, com o objetivo de denunciar a crescente abstração, o vazio conceitual e a não objetividade das pinturas do período de guerra, além de promover uma ruptura com a realidade. Em pouco tempo, o

movimento ganha adeptos em todo o mundo. Muitos de seus seguidores deram início, posteriormente, ao movimento surrealista, o qual influenciaria a arte até os dias de hoje (ROUILLE, 2009).

No esforço para expressar certa negação em frente aos valores e conceitos estéticos correntes, os dadaístas utilizavam procedimentos um tanto quanto incompreensíveis, fazendo uso de materiais e objetos inusitados na constituição de suas obras, pois era preciso achar novos conteúdos expressos em novos materiais. Nesse cenário, as fotomontagens, oriundas de jornais, revistas, publicidades e fotografias, eram recortadas, recombinadas e coladas pelos artistas que tinham a intenção de protestar e romper com as convenções e hipocrisias do pensamento burguês.

Enquanto o fotógrafo registra as aparências das coisas, o artista fotomontador constrói uma nova unidade fotográfica com ajuda de fotos dadas ou escolhidas. Registrar ou construir, partir de coisas ou clichês fotográficos preexistentes, utilizar um aparelho fotográfico ou cola e tesouras, buscar a verdade na superfície das coisas ou pelo viés das construções artificiais (montagens), eis algumas características que distinguem a fotografia da fotomontagem. Enquanto o clichê é, para os fotógrafos, o fim, para os artistas, ao contrário, é um material artístico a ser manipulado, recortado, colado, reunido. (ROUILLE, 2009, p. 328)

Para exemplificar a questão, tomamos a obra do artista plástico e fotógrafo russo, Alexander Rodchenko, que, admirado pelas fotomontagens dadaístas alemãs, passou a desenvolver suas próprias em uma perspectiva revolucionária, com o fim de tornar visíveis determinadas situações sociais e políticas que jamais poderiam ser produzidas fotograficamente. Seus temas eram engajados e inovadores, exatamente o oposto dos retratos e da estética da época.

Seja em nome da revolução, do irracional ou da simultaneidade, a eficácia da fotomontagem baseia-se em suas relações contraditórias, de proximidade e de distância em relação à fotografia. Combinando uma matéria fotográfica (de captura) e um princípio aberto de construção livre, a fotomontagem beneficia-se da intensidade da impressão sem sofrer os limites do registro (ROUILLE, 2009, p. 328).

Obviamente que, devido aos contextos, os discursos dadaístas foram diferentes nos países que sofriam com guerras e revoluções. Logo, parte dos artistas e fotógrafos utilizou a fotomontagem com outros propósitos, pois o procedimento oferecia diversas possibilidades. Países menos afetados pelas lutas mantinham um maior equilíbrio psicológico se comparados com a situação febril da Alemanha e da Revolução Bolchevique na Rússia.



Imagem 15: A queda, 1923

O domínio dessa aplicação deu-se, principalmente, na publicidade e propaganda. Dessa forma, observamos um fenômeno cultural e de muita relevância para a fotografia, que é a promoção da tecnologia como algo consolidado para o progresso e para o futuro. Conseqüentemente, chega ao fim não só o antagonismo entre arte e ciência, mas o pensamento de que a máquina ou determinados materiais seriam um obstáculo para a criação artística.

Seguramente, por libertar-se da estrita lógica fotográfica é que a fotomontagem foi uma prática de artistas (e de publicitário) mais do que fotógrafo. Ao contrário da fotografia, em que o verdadeiro leva a fama de manter-se na superfície das coisas e de oferecer-se diretamente (e naturalmente) ao registro, o regime de verdade próprio da fotomontagem tem como base a infração, o desvio, a construção, o artifício – a arte (ROUILLÉ, 2009, p. 328 - 329).

Outro procedimento adotado pelos dadaístas como material artístico foi o fotograma. Tal como acontecera com Schulze lá no século XVIII, o fotógrafo e artista norte americano Man Ray, em meados de 1920, deixou esquecida uma folha emulsionada com prata debaixo de suas pinças e vidros. Ao acender a luz do laboratório, percebeu que o papel foi escurecendo nas regiões expostas à iluminação. Quando tirou os objetos de cima, notou que havia se formado uma imagem, uma espécie de silhueta luminosa. A partir disso, passou a utilizar o procedimento de forma artística, cunhando o processo de *raiografia*, já que Man Ray quer dizer homem-raio. Simultaneamente, Moholy-Nagy também obteve os mesmos resultados, batizando a descoberta de *fotograma*.



Imagem 16: Raiografia, 1920

Essa técnica foi muito empregada pelos dadaístas, surrealistas, cubistas, pela *Bauhaus* até a *Pop Art* norte americana dos anos 1960, em uma nítida reação à pintura tradicional. Por ser uma imagem fotográfica, obtida por contato em laboratório, produzida pela luz, diferenciava-se da fotomontagem, que era uma reconstrução de clichês, não necessitando da presença das coisas. Essa diferença é notavelmente discutida, dividindo a fotografia e os procedimentos artísticos conforme suas potencialidades. Para alguns, defensores do fotograma, é na camada fotossensível que reside a verdadeira capacidade criativa do artista, liberando-o das imposições da mimese. O fotograma era visto por Moholy-Nagy como uma pintura feita com a luz e como forma de superação do registro fotográfico. Dessa maneira, o artista possuía, com a base fotossensível, a mesma soberania artística proporcionada pela tela e pelos pincéis (ROUILLÉ, 2009).

Assim, as fotomontagens e os fotogramas transformam-se em procedimentos inseparáveis das novas formas de ver, especialmente na Alemanha no período entre guerras, onde nasce o movimento modernista chamado de Nova Visão, em oposição ao Pictorialismo e a Nova Objetividade. O movimento pretendia afastar-se da pintura, além de ultrapassar a estética para chegar a um plano mais fisiológico, como uma prática autônoma regida pelas

suas próprias leis de composição e iluminação. Alguns fotógrafos da época consideravam a fotografia como um meio de ampliar as capacidades sensoriais do homem, libertando-o da herança renascentista.

Ver em todas as direções, liberar o olhar moderno do jugo da perspectiva e também da onda impressionista e pictorialista, aumentar sua mobilidade no espaço, eis o essencial do programa da Nova Visão (ROUILLÉ, 2009, p.331).

Percebemos a força dessa corrente ao observarmos a profusão de imagens aparentemente sem sentido, com composições sem nenhuma direção e eixo, que traduzem uma liberdade de ângulos e pontos de vista. A percepção do olho se estende para as posturas corporais, ou seja, o corpo todo participa, enquanto organismo perceptivo.

Mesmo se, aí, a fotografia for considerada um meio para aumentar as performances técnicas do olho, ela coloca em jogo não só a vista, mas também os corpos, assim como as coisas e os estados de coisas próprios da situação da Alemanha na metade dos anos 1920 (ROUILLÉ, 2009, p. 331).

A representação dos corpos e dos objetos sob tomadas audaciosas, muitas vezes surpreendentes, simboliza a estética da Nova Visão. Além das já conhecidas práticas com os fotogramas e as fotomontagens, surge uma nova forma de expressão: a sobreimpressão de negativos, o que não demora em ganhar destaque entre os artistas interessados em experimentalismos. Rouillé (2009, p.332) observa:

A Nova visão redistribui o visto e o não visto (o não visto não é o invisível, mas o pouco importante); redefine o legítimo e o ilegítimo nas formas; reavalia certas práticas e desconsidera outras (principalmente as do pictorialismo); redesenha o território da arte e reconsidera o status de algumas imagens (em particular as da ciência); inverte a hierarquia estabelecida pelo pictorialismo entre a técnica e a mão.

Com as práticas inauguradas pela Nova Visão, a fotografia finalmente alcança sua legitimidade cultural e artística, tendo o seu lugar e papel completamente redefinidos. Os procedimentos fotográficos, como ferramenta ou vetor da arte, e a própria fotografia, como matéria de muitas obras, constituem-se em uma importante aliança. No entanto, vale assinalar que, com a união estabelecida entre a arte e a fotografia, cabe separarmos que, de um lado, o que vemos é uma prática artística e não fotográfica, mas apoiada no uso da fotografia como material da arte; de outro, o que temos é a arte dos fotógrafos, na qual a essência de suas imagens é artística, sem deixar de considerar outros gêneros fotográficos, mas que não estão em questão neste momento.

Também, no período entre guerras surge na França o Surrealismo, um movimento artístico fruto do atual contexto político, fundado em 1925, por meio do *Manifesto Surrealista*. O termo foi cunhado pelo escritor francês André Breton, com base na ideia de afastamento da realidade, na fantasia supernaturalista e do *Novo Espírito* de Guillaume Apollinaire⁷.

O movimento reuniu muitos dos artistas ligados anteriormente ao Dadaísmo. Por essa razão, ganhou uma forte e rápida dimensão internacional. Dentre os seus adeptos, destacamos os trabalhos de René Magritte e Salvador Dalí no campo das artes, e Man Ray e Brassai na fotografia. O discurso surrealista propunha o emprego das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud em suas práticas criativas, enfatizando a esfera do inconsciente para produzir uma arte que expressasse a ausência da racionalidade, a fim de libertar toda a repressão exercida pelo consciente, resgatando as emoções e os impulsos humanos. Assim, o Surrealismo tornou-se um movimento que logo compreendeu todas as esferas da arte, questionando o entendimento humano e o olhar dirigido às coisas ou acontecimentos.

Como já citado, um dos nomes mais importantes para o desenvolvimento do Surrealismo na fotografia e nas inovações artísticas é, sem dúvida, o de Man Ray. Em 1915, Man Ray e Duchamp fundaram o grupo *Dadá* nova iorquino, mas, apenas seis anos mais tarde, em 1921, Man Ray começa a se interessar pelo movimento surrealista e passa a empregar a estética em suas pinturas. O trabalho como fotógrafo é exercido para financiar a atividade de pintor, conforme declarado por ele mesmo: “A fotografia me interessava, sobretudo, para ganhar a vida” (MARRA, 2008, p. 121), mas é com a fotografia que ele desenvolve a sua própria arte, já mencionada: a raiografia. Nessa perspectiva, Man Ray descobre outra técnica, chamando-a de *solarização*, na qual os tons da fotografia são invertidos parcialmente, criando nessas imagens uma atmosfera de fantasia e sonho (MARRA, 2008).

⁷ Guillaume Apollinaire foi um importante escritor e crítico de arte nascido na França. Conhecido por ter redigido manifestos importantes para as vanguardas francesas do início do século XX.



Imagem 17: Solarização, 1931

Em relação a Man Ray, podemos considerá-lo como um fotógrafo cujo ponto de vista é mais conceitual do que propriamente técnico, mesmo que suas capacidades nessa área sejam boas, mas o fato é que ele se mostra, antes de mais nada, um exímio arquiteto da imagem, tornando-se, mais tarde, um talentoso encenador, qualidades que ele conquista junto com o amadurecimento de uma identidade estética surrealista. Marra (2008, p. 121) observa:

A poética fotográfica de Ray é, na verdade, ambígua, marcada por uma contínua tendência para a experimentação lingüística, mas não imune a acessos pictóricos mais ou menos explícitos. Próximo a figura do imenso Duchamp, a ponto de sofrer comparações desvantajosas para ele, militante convicto do dadaísmo primeiro e depois do surrealismo, Man Ray acabou por condensar na sua pessoa todas as novidades, mas também todas as contradições, emersas em um período fundamental para os destinos da arte contemporânea.

Certamente, o maior mérito de Man Ray, assim como de todos os seus companheiros surrealistas, foi a sua essencial contribuição, que viria a derrubar vários limites entre fotografia e arte, o que, naquele período, ainda se encontravam ativos. Man Ray foi além: incorporou em seus trabalhos a moda e, conseqüentemente, não tardou para que suas imagens estampassem as páginas das principais revistas.

Esse fato é demonstrado na imagem em que o fotógrafo realizou para o estilista Jacques Heim, na qual a modelo aparece deitada em um sofá interagindo com uma de suas mais famosas obras, *Na hora do observatório, os amantes*, realizada anos antes e já utilizada em outras composições. A imagem promove, desse modo, um encontro explícito entre moda, arte e fotografia, tendo sido publicada na *Harper's Bazaar* de 1936. Podemos também acrescentar sobre essa obra que Man Ray, mesmo limitado tecnicamente, se comparado às

inúmeras possibilidades atuais de edição, estabeleceu uma relação entre as duas imagens, não como algo simplesmente contemplativo, mas performático. Marra (2008, p. 125) observa e esclarece ainda mais a questão: “Explorando a força derivante de seu explícito caráter referencial, a fotografia tenta abrir uma brecha no enigma surreal da tela com o gesto da modelo, que tentando acariciar os lábios, torna explícito e direto o erotismo sublimado da pintura”.

Tendo em vista a enorme contribuição para o desenvolvimento da fotografia artística, trataremos de mais uma obra, em que o aspecto performativo é cada vez mais presente. A imagem em questão é de 1937, na qual a modelo está com um vestido da estilista Lucien Lelong, deitada em um carrinho de mão. A junção do *high-low*, ou seja, do carrinho de madeira com uma bela modelo em um vestido luxuoso possui uma nítida correlação com os famosos *ready-made* duchampianos. Como encenador da imagem, Man Ray utiliza o carrinho para causar certo estranhamento, retirando-o de seu contexto usual. No lugar de pedras, há uma bela modelo, trajando um elegante vestido, confortavelmente deitada.

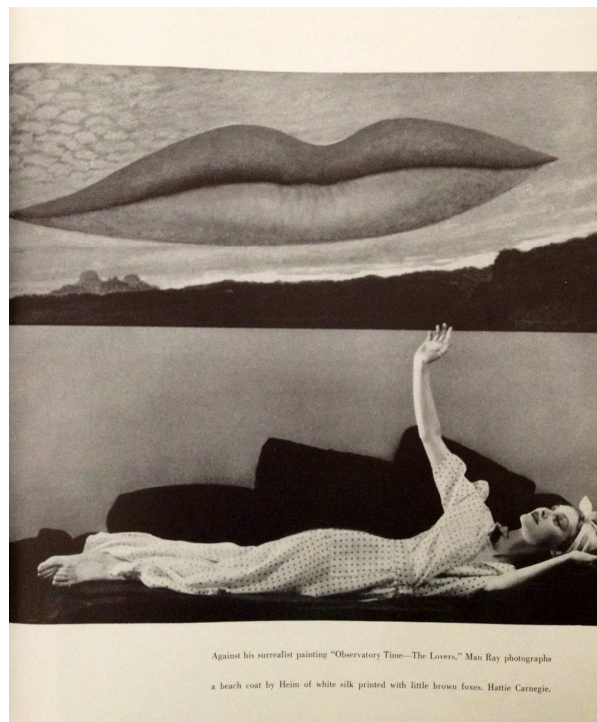


Imagem 18: Jacques Heim, 1936



Imagem 19: Lucien Lelong, 1937

De uma forma ou de outra, o fato é que a fotografia enquanto arte oscila entre o híbrido e a pureza, entre as intervenções manuais e o resultado mecânico, entre a tradição e o modernismo. Consequentemente, outros movimentos acabam por surgir com vistas a propor novas ideias, novos olhares e outras versões da arte fotográfica.

Após a Segunda Guerra Mundial, surge na Alemanha o grupo *Fotoform*, o mesmo que funda o movimento da *Subjektive Fotografie*, apresentando uma nova seleção dos espíritos criadores da fotografia moderna europeia e norte americana, e assim, favorecendo o surgimento de uma nova geração de fotógrafos-artistas, com o intuito de reatar os elos de paz rompidos pelo nazismo. Esse novo estilo fotográfico é uma necessidade da época, pois assinala seu caráter essencial, isto é, a personalidade criativa do fotógrafo, por meio de uma visão lúcida e subjetiva, associada às experimentações dos meios fotográficos que serviram para se descobrir todas as possibilidades técnicas e criativas da fotografia em oposição às práticas documentais (Rouillé, 2009).

Um dos maiores representantes dessa vertente foi o alemão Otto Steinert, médico e fotógrafo autodidata, que decide largar a medicina após a guerra e dedicar-se integralmente à fotografia, tornando-se mais tarde professor na Escola de Artes e Ofícios de Saarbrücken. Ao fundar o movimento, Steinert (1951 *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 274) comenta:

Um novo estilo fotográfico é uma necessidade de nossa época. *Subjektive Fotografie*, eis o lema desta exposição, porque ela assinala seu caráter essencial: a personalidade criativa do fotógrafo. (Em oposição à fotografia prática de ilustração ou documental.) Logo, esta exposição é essencialmente voltada para a fotografia em que o artista coloca, nos elementos da realidade exterior, as transformações sugeridas por sua visão pessoal do mundo.



Imagens 20 e 21: Otto Steinert, 1951

A nova criação fotográfica de representação busca efeitos de profundidade de campo, contrastes, movimentos e tomadas abstratas, os quais combinados com a subjetividade do fotógrafo-artista ajudam-no a contornar a pesada realidade do pós-guerra. A ideia do olho da câmara ser diferente do olho humano é o que conduz o movimento a descobrir novas realidades, no qual a criação parece não ter limites.

Na busca dos principais movimentos artísticos que contribuíram para o desenvolvimento da fotografia, surge, no final da década de 1950, a *Pop Art*, que por sua vez, ao anunciar uma crise na arte, propunha demonstrar por meio de suas obras a massificação da cultura popular capitalista, marcando a passagem da modernidade para a pós-modernidade na cultura ocidental.

Nesse contexto, torna-se pertinente ressaltar que, com a guerra, surgiu a necessidade do desenvolvimento de novas tecnologias, principalmente nos meios de comunicação. Conseqüentemente, muitos teóricos e escolas, com o intuito de entender esses fenômenos, também se dedicaram a produzir suas teorias e críticas.

Um exemplo é a Escola de Frankfurt, composta por cientistas sociais *neo marxistas*, os quais referiram suas questões ao desenvolvimento de sociedades capitalistas e ao que ocasionara essas mudanças. Dentre os seus integrantes, destacamos Theodor Adorno e Max Horkheimer, os criadores do termo *Indústria Cultural*, cujo conceito abordaremos em linhas gerais. Indústria Cultural implicaria na produção de arte e cultura no domínio comercial,

como as fabricações em série, anulando, dessa forma, a individualidade do sujeito, tornando-o alienado. Assim, a obra de arte passa a ser um produto, perdendo o que Benjamim (1986) observou de autenticidade e aura.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a Europa, principal cenário das batalhas, colocou-se diante de uma grande crise econômica, enquanto os Estados Unidos anunciavam um período de prosperidade, divulgando ao mundo uma imagem de opulência por meio da expressão *american way of life*, termo que sugeria que o indivíduo poderia melhorar sua qualidade de vida se fosse determinado e trabalhasse duro para alcançar essa meta. Essa ideia culminou em uma ampla competitividade no mercado de trabalho, no qual as pessoas não mediam mais seus esforços para alcançar determinadas posições profissionais, a fim de ganhar muito dinheiro, para, dessa forma, ser possível consumir e adquirir a maior quantidade de produtos possível.

Karl Marx (2001) observou que o incentivo desenfreado ao consumo se referia diretamente ao que ele elaborou como a teoria do fetichismo da mercadoria, na qual ressalva que o valor de custo de um determinado produto é mais importante que o seu valor de uso, ou seja, o fetiche se relaciona com a fantasia sobre o produto adquirido, projetando uma sensação de *status* e ascensão social ao indivíduo. A teoria ainda observa a criação de uma sociedade inserida em um sistema capitalista, no qual as relações sociais se dão por meio das coisas, tornando-se, dessa forma, relações materiais.

Baseada nesse panorama e ajudada pelos movimentos artísticos anteriores, a *pop art* surge para expor os traços de uma sociedade marcada pela industrialização, pelo alto consumo, pela padronização e a criação de ícones instantâneos. Além de questionar os limites do fazer artístico em busca de autonomia nas suas criações, a *pop art* adotou como lugar de inspiração os grandes centros urbanos britânicos e norte americanos (ROUILLÉ, 2009).

Os principais integrantes desse movimento conseguiram chamar a atenção do grande público, ao fazer de elementos, que, em tese, não eram reconhecidos como arte, como as grandes estrelas do cinema, os quadrinhos, os aparelhos eletrônicos e os produtos enlatados, o seu material e suas inspirações para o desenvolvimento de suas obras.

Uma das primeiras obras da *pop art* foi criada pelo inglês Richard Hamilton e exposta na Galeria de arte londrina Whitechapel, que consistia em uma colagem intitulada *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*⁸ A imagem demonstra uma característica multifacetada ao nos remeter a uma multiplicidade de elementos visuais, por

⁸ Tradução: O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?

meio de uma montagem de referências do cotidiano. Dessa forma, a obra gera uma reflexão sobre os fenômenos sociais e, principalmente, levanta a questão norteadora da *pop art*, que é a de abolir as fronteiras que separam as obras de arte dos produtos de consumo. Segundo David McCarthy (2002, p.6):

A pergunta feita por Hamilton era bastante fácil de responder. Hoje, os lares são diferentes e atraentes porque as tecnologias recentes, entre elas os filmes falados, a televisão e os gravadores magnéticos, oferecem evasão dentro e fora do lar, ao mesmo tempo que as comodidades domésticas, como aspiradores de pó e presunto enlatado, liberam os consumidores para prazeres mais hedonísticos. O casal que ocupa o lar de hoje parece tão glamoroso e bem-projetado como os objetos a sua volta. O físico túrgido dele se dilata com confiança para dominar o espaço do vasto piso, enquanto a presença dela, bem-cuidada mas ampla, adorna o sofá que lhe serve de pedestal. Juntos eles fornecem os componentes mais envolventes e divertidos numa composição sobrecarregada de artefatos projetados para capturar nossa atenção e transmitir uma mensagem simples. Em resumo, um mundo de fantasia consumista, disponível por um bom preço, prometia uma fuga do enfadonho trabalho na vida do pós-guerra na Grã-Bretanha. O que poderia ser mais diferente ou mais atraente?



Imagem 22: *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*, 1956

Já nos Estados Unidos, a *pop art* desenvolve-se em meados dos anos 1960, impulsionada pela indústria cultural. Seus adeptos se apropriavam, sem a menor preocupação de serem acusados de plágio, de inúmeros produtos da cultura de massa, símbolos e ícones do cinema e da publicidade. A razão para essas apropriações deve-se a um olhar crítico à sociedade de consumo e à massificação da cultura, todavia de um jeito irônico, provocador e humorado. Um dos maiores representantes da *pop art* americana foi Andy Warhol, sobre o qual trataremos de forma específica mais adiante.

Os Encontros Internacionais da Fotografia em Arles e o Mês da Foto em Paris serviram de modelo para outros festivais fotográficos na Europa e para várias capitais do mundo. Junto com essas manifestações, a criação do Centro Nacional da Fotografia e a abertura de cursos na Universidade de Paris, assim como a multiplicação de galerias, museus e publicação de revistas, livros e estudos especializados, fizeram com que a fotografia entrasse com muita força no campo cultural, estendendo seu conhecimento e prática para além dos círculos profissionais (ROUILLÉ, 2009).

Já em um contexto totalmente diferente ao do pós-guerra, nasce na França, nos anos 1970, o movimento designado pelo termo “fotografia criadora”, pois tanto as imagens, quanto a arte haviam passado por uma série de transformações e mutações culturais.

O desenvolvimento dessa fotografia criadora foi favorecido pela Biblioteca Nacional de Paris e pelo francês Jean-Claude Lemagny, crítico de arte, conservador de fotografias e escritor. Lemagny publicou diversos livros e artigos, nos quais defende a arte fotográfica, totalmente contrária às suas propriedades genéricas. O escritor, juntamente com o grupo de adeptos do movimento, defende que a principal característica da fotografia criadora é a de se tornar uma estética da matéria e da sombra, em respeito à pureza do procedimento.

Com a ambição de elevar a fotografia criadora ao patamar da arte contemporânea, seus seguidores tendem a perceber a imagem como os antigos mestres da pintura. De acordo com Lemagny (1988, p. 304 *apud* ROUILLÉ, 2009, p. 279):

(...) Souberam ver que a sombra não é somente um procedimento cômodo para descrever os volumes, tampouco somente uma vibração profunda da matéria, mas um meio poético, uma forma de extensão sonhadora, que tornava possível a passagem da ficção para a criação.

Rouillé (2009, p. 279) complementa observando o movimento como algo que:

Trata-se, de fato, de passar de uma visão a outra: da perspectiva geométrica, que instala o olho no topo do cone, passando para a teoria das sombras. Nesta, é a fonte luminosa que ocupa o topo do cone, o corpo projetado é que é opaco, enquanto as projeções se fazem por superfícies de sombra, por ausência da luz.

Uma das características mais marcantes do movimento é a aceitação do retorno do desfoque, originando imagens densas, conforme o trabalho do fotógrafo francês Bernard Plossu, pelo qual Lemagny (1990, p.317 *apud* ROUILLÉ, 2009, p.280) afirmou: “Felizmente, isso não tem sentido.” Diferentemente de outros movimentos, como o pictorialista, que interferia manualmente na superfície da imagem, a fotografia criadora opera de forma a

mudar a visão, reavaliando o que a luz e a óptica geométrica escondem da fotografia, isto é, sua forma de representar as coisas como espectros de um teatro de sombra.

Trata-se, desse modo, de acordo com Rouillé (2009, p. 279):

De passar a fotografia da luz para a sombra, da transparência para a opacidade, da nitidez das linhas geométricas para o *flo* das superfícies espectrais, da soberania do olho para a sensualidade tátil das matérias, das descrições racionais para as ilusões e as ficções. Do ideal verdadeiro para a extensão sonhadora.



Imagem 23: Bernard Plossu, 1989

Assim, a fotografia criadora encontrou na sombra a base de um novo olhar frente ao grande potencial artístico, principalmente os usos práticos advindos de novas tecnologias da imagem, bem como os crescentes debates ideológicos quanto à natureza destas tecnologias e as promessas que acenavam para o futuro da sociedade.

2.2.2 Convergências

Com o desenvolvimento e aperfeiçoamento dos mecanismos fotográficos e, principalmente, dos meios de impressão, inevitavelmente cresceu o número e a qualidade de imagens realizadas ao longo do século XX. As visibilidades da nova imagem logo se situaram

ao lado das grandes reportagens, da moda e da publicidade e ajudaram na construção de um sistema de comunicação.

A apropriação das imagens artísticas pelas mídias foi, seguramente, fruto do trabalho de fotógrafos, artistas e ilustradores de vanguarda, passando a se constituir em um mercado em franca expansão. Especialmente no campo comercial, muitos desses profissionais, por ainda manter o seu vínculo com a arte, tornaram a fotografia uma obra estética, com a qual o consumidor absorvia as emoções embutidas em um determinado produto. Marra (2008) afirma que esse jogo duplo que a fotografia exerce cumpre tanto o objetivo de valorização da realidade, quanto o do relaxamento lúdico da representação, levando a um poder artístico único de conceder leveza mesmo às mensagens mais provocativas.

Durante o período de entre guerras, nas décadas de 1920 e 1930, começa a manifestação embrionária da fotografia de criação na publicidade, apresentando uma articulação dos valores documentais, como a representação de um presente próspero, com os valores estéticos deliberados do momento. Ou seja, grandes correntes da fotografia, como a documental, a moda e a artística, fundem-se, dando origem a um novo gênero, o qual tinha o propósito de informar, mas também de seduzir e inspirar.

Obviamente são dois mundos, o da fotografia e o da publicidade. Mas o que podemos afirmar é que a imagem publicitária surgiu como um espaço de liberdade, escapando de imposições técnicas e restritas da documentação. Mesmo assim, a publicidade demorou a aceitar a fotografia, mesmo que desde 1880 já fosse possível a realização de impressões diretas. A sua não utilização se deve por duas razões. Primeiro, a fotografia era técnica demais para alcançar a função do desenho, ou seja, tudo o que se imaginasse era possível por meio da ilustração. Segundo, por não haver precisão do traço para a reprodução dos detalhes na impressão gráfica em grande escala, já que as imagens ficavam reticuladas. Foi somente na entrada do século XX que a fotografia passou a integrar-se diariamente na imprensa e, com o tempo, na publicidade (EGUIZÁBAL, 2006).

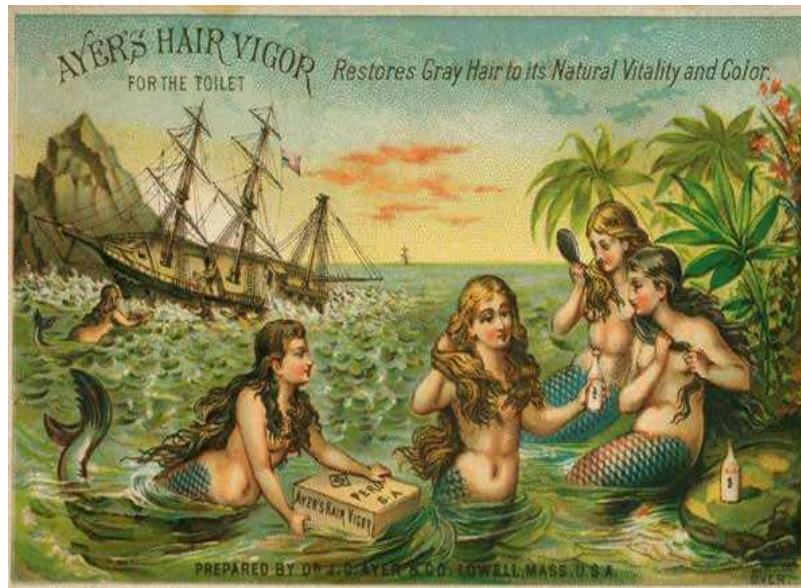


Imagem 24: Ilustração publicitária

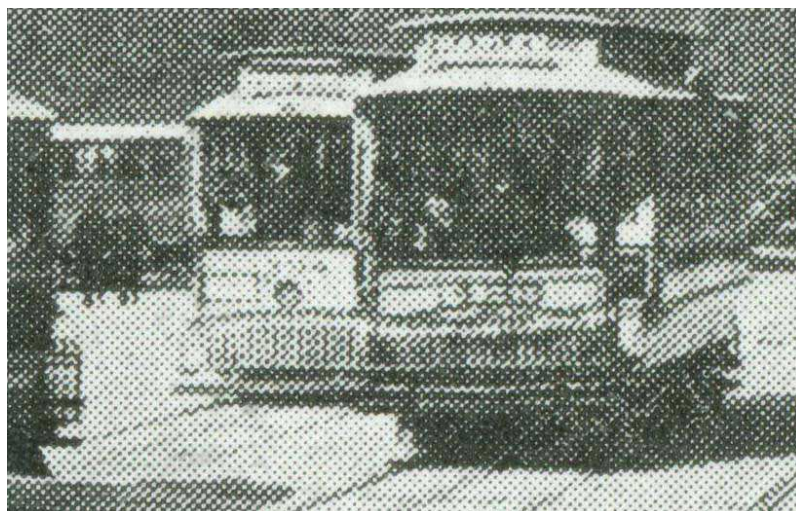


Imagem 25: fotografia reticulada

Gradualmente, conforme se adentrava o século XX, novas descobertas e tecnologias na área da reprodução gráfica foram sendo feitas. As ilustrações, assim, foram deixando de ser usadas. Com a modernidade técnica da época, a publicidade começou a recorrer à fotografia, incorporando inicialmente o retrato, objeto até então de uso particular, por meio de chamada testemunhal em um contexto de circulação de massa. O que mais se apreciava na imagem publicitária, por parte dos anunciantes, era o valor documental e original, ambos presentes em uma só imagem, outorgando certa sensação de autenticidade ao testemunho de quem estava anunciando determinado produto, mesmo que o efeito fosse mais ilusório que real.

O primeiro caso de utilização de imagem corporativa foi o da empresa AEG, que, em 1907, encarregou a publicidade de seus produtos a Peter Behrens, arquiteto e designer alemão.

Seguindo nessa trilha, fotógrafos, artistas, ilustradores e desenhistas, a exemplo de Man Ray e J.A. Boiffard, alternavam entre seus trabalhos autorais e comerciais, entre a alta e a cultura popular, buscando e impulsionando uma visão de modernização das empresas contratantes. Eguizábal (2006, p. 38) afirma que “qualquer reflexão sobre o papel da fotografia na sociedade pós-industrial deverá passar pela publicidade”.

A Kodak, empresa conhecida por ter revolucionado o mercado fotográfico, oferecendo produtos acessíveis para a população, também foi uma das marcas pioneiras na utilização da fotografia em seus anúncios. Através de tempos de exposição rápidos, beneficiou uma liberdade de movimentos, fazendo com que os corpos e as coisas não precisassem mais ficar paralisados durante minutos em poses estáticas.

Os primeiros anúncios da marca traziam imagens coloridas de garotas, que ficaram conhecidas como *Kodak girls*. Para que essas imagens fossem possíveis, os ilustradores pintavam-nas à mão, já que a fotografia a cores ainda não tinha sido inventada, tornando essa uma prática muito recorrente na época. Além do retrato, a marca detalhava as excelências de suas mercadorias, transmitindo, assim, confiança e autenticidade aos seus consumidores.



Imagem 26: Anúncio original para o *Saturday Evening Post*, 1901

A fotografia, portanto, transformou-se em um elemento essencial na comunicação, pois sua linguagem consegue apresentar com muita competência, sob o ponto de vista de

recepção de massa, a credibilidade do anúncio. Com o uso cada vez mais constante de mulheres em campanhas publicitárias, o corpo feminino tornou-se muito visível e desejado, passando a ser amplamente empregado nos mais diversos veículos midiáticos. Logo, Malysse (2002, p. 70) observa que:

Nas últimas décadas, o culto ao corpo feminino se tornou extremamente forte no sentido comercial e capitalista. O eu físico passou a ser considerado a base dos nossos sentidos e da nossa apreciação do mundo.

A partir de então, muitas marcas passaram a utilizar estrelas famosas da época em suas campanhas, conferindo ainda mais veracidade aos seus anúncios e produtos. Nesse período era muito comum também recorrer à colagem de imagens fotográficas, recortadas e dispostas em meio a cenários e molduras ornamentais. Esses anúncios eram dos mais sofisticados aos mais simples, mas sempre utilizando as referências visuais da época como o *Art Nouveau* (EGUIZÁBAL, 2006). No Brasil, o melhor exemplo encontrado foi uma das capas da revista Fon-Fon, de 1910.



Imagem 27: Revista Fon-Fon, 1910

Muitas das técnicas fotográficas empregadas antes pelos artistas, montagem, colagem e fotograma dão origem à moderna imagem publicitária, na qual se realiza livremente a

combinação de elementos fotográficos, gráficos e iconográficos. Eguizábal (2006) esclarece que a fotografia se uniu à tipografia e ao desenho para criar uma nova forma de comunicação, que foi imediatamente notada e utilizada pelos fabricantes e comerciantes mais atentos por meio de catálogos, folhetos e anúncios de jornal.

Eguizábal (2006, p. 57) lembra que “para alguns olhos acostumados com as ilustrações, a fotografia exercia uma fascinação muito maior, resultava mais original e impactante que qualquer desenho, por mais perfeito que fosse”. Em torno da década de 1930, poderosas editoras publicaram o mesmo número de determinadas revistas, porém com duas opções de capas, uma fotográfica e outra em desenho ilustrado. O resultado foi que os exemplares com capas fotográficas vendiam até quatro vezes mais, demonstrando que a presença da fotografia superou de vez as ilustrações na publicidade.

Durante o modernismo (1922–1936), o processo de composição planejado na imagem publicitária proporciona para diversos fotógrafos uma reconfiguração de seus trabalhos, levando-os a outro patamar. Silva (2006, p. 36) observa:

O fotógrafo Edward Steichen produziu um portfólio que apareceu em todas as revistas de circulação de massa publicada nos EUA. Seu maior sucesso artístico e financeiro aconteceu nesse período, devido a sua habilidade de transferir as teorias publicitárias para as produções fotográficas. Steichen foi um dos primeiros fotógrafos a entender a dual natureza da fotografia, ou seja, uma imagem rica em detalhes e, ao mesmo tempo, de diversas significações.

A vida moderna, portanto, trás consigo novas concepções de mundo e contribui para o desenvolvimento da imagem publicitária e para a criação de uma nova sensibilidade estética na evolução fotográfica. A fotomontagem, o fotograma e outros tipos de intervenções ópticas, químicas e mecânicas contribuem para consolidar a fotografia publicitária como uma imagem devidamente manipulada para ser utilizada como ilustração publicitária. Sem dúvida, o novo papel da imagem fotográfica apóia-se na publicidade como um de seus principais artifícios (EGUIZÁBAL, 2006).

Com a apropriação da imagem fotográfica pela publicidade, incansáveis debates ainda eram travados sobre o seu pertencimento. Entretanto, para um número de diretores de arte, a fotografia não se tratava mais de uma mera técnica artística. A união entre estética e objetividade transformou-se em uma ferramenta muito poderosa a serviço da comunicação. No entanto, com a difusão da fotografia para outros meios, muitos fotógrafos passaram para a condição de serem apenas reprodutores mecânicos, seguindo à risca as orientações e desejos de seus clientes, sem poder participar do processo criativo e de construção da imagem. Por

isso, não podiam assinar seus trabalhos, tornando a maioria dos anúncios anônimos, algo que não ocorria em outros gêneros. Essa prática ainda é corriqueira nos dias de hoje, fato que contribui para as discussões sobre autoria.

Com apenas um século e meio de existência, a fotografia faz-se presente no cotidiano de uma forma diversa e massificada. As fórmulas empregadas anteriormente mantêm-se até os dias de hoje, obviamente com as variações próprias dos novos tempos. A exploração máxima dos recursos técnicos de fotografia, iluminação e, sobretudo, dos retoques digitais, tem como finalidade conferir qualidade aos produtos e tornar a mensagem final eficaz.

Podemos observar na atual imagem publicitária um conjunto importante de referências, que vão de Man Ray ao cinema dos irmãos Cohen. Todos esses artistas não só utilizaram o espaço publicitário e as inúmeras possibilidades de experimentação de antigas técnicas fotográficas, proporcionando, assim, novas entradas de criação, mas também reivindicaram um espaço político ativo, utilizando sua voz para denunciar certas hipocrisias da sociedade.

É nessa perspectiva que, em meados dos anos 1980, surge no cenário internacional Oliviero Toscani, fotógrafo italiano, filho de um ativo repórter fotográfico do jornal *Corriere della Sera*. Toscani cresceu acompanhando o pai desde cedo em diversas pautas. Com 19 anos, decidiu seguir o mesmo caminho, entrando para uma disputada escola de fotografia em Zurique, onde passou quatro anos. Após concluir os estudos, trabalhou por diversas publicações na Europa, mas, em seguida, mudou-se para Nova Iorque, onde conviveu com Andy Warhol e outros artistas e fotógrafos. Assim, desenvolveu uma consciência crítica social que inevitavelmente transferiu para as suas imagens (MARRA, 2008).

Diante de um cenário politicamente conturbado na Itália, Toscani passa a realizar as campanhas para a marca Benetton, imagens que geraram muitas polêmicas em todo o mundo, até porque suas ideias andavam na contramão dos ideais que sustentavam o mercado publicitário de então, sendo censuradas ou proibidas em muitos jornais e revistas. Exatamente por isso, Toscani também conquistou a atenção e o prestígio da opinião pública, ganhando inúmeros prêmios. Segundo Silva (2006, p. 62):

A audácia e a provocação foram a característica que Toscani carimbou em suas propagandas. As fotos que geraram discussões, em função da sua visão diferenciada do fazer publicitário, também promoveram ostensivas mídias gratuitas. No caso de Oliviero Toscani, certamente vale o ditado: falem bem ou mal, mas falem de mim.

Uma de suas fotografias mais famosas, Toscani mostra-nos um padre beijando uma freira, na qual a subversão da imagem pode ser comparada a outros movimentos de

vanguarda, como o dadaísmo por “ser o mais contestador e polêmico para a arte, assim como Toscani é para a atividade publicitária” (SILVA, 2006, p. 25).



Imagem 28: Anúncio para Benetton, 1990

Em 1984, o fotógrafo passa a ser o responsável pela estratégia de comunicação da Benetton, apresentando ao mundo uma nova visão do fazer publicitário, na qual a maior parte das campanhas é composta apenas por uma imagem polêmica e o logo da companhia, que passou a ser *United Colors of Benetton*.

Suas imagens são uma mescla de seu olhar crítico, contestador e rebelde, o que quebra paradigmas e provoca a indagação da sociedade. Toscani consegue, em suas imagens, deslocar a fotografia jornalística para o contexto da moda, mas sem deixar de ressaltar a dramaticidade da situação original. Marra (2008, p. 191) observa:

Em uma longa colaboração, marcada por várias campanhas baseadas no escândalo e na provocação, sobressaem particularmente, sobretudo em consideração à contribuição teórica que indiretamente se pode extrair delas, as campanhas construídas com a utilização de imagens já realizadas por outros autores em contextos diferentes. São de 1992 as embaraçosas fotografias provenientes do fotojornalismo que retratam um homicídio da máfia, o desembarque em Bari dos refugiados albaneses e um doente terminal de aids cercado pelos familiares que choram.

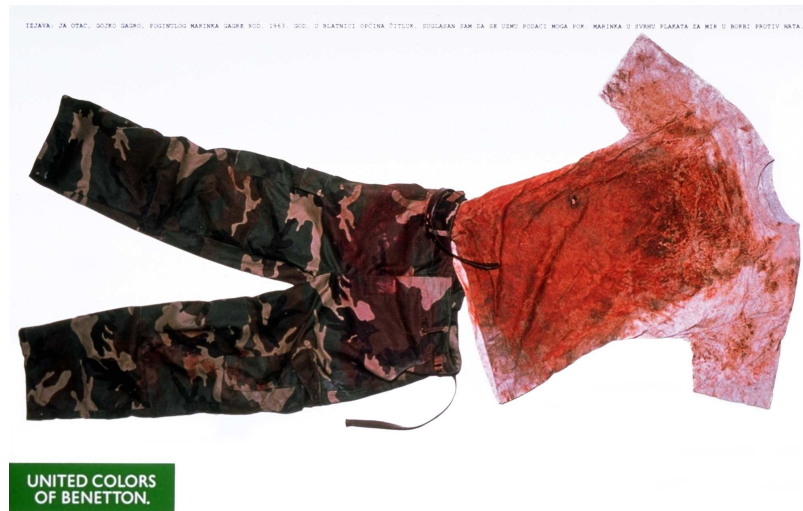


Imagem 29: Anúncio para Benetton, 1994

Foram tantas as transformações e inovações nas últimas décadas que chegou um momento em que as necessidades demandadas pela sociedade fizeram com que a fotografia não tivesse mais condições, em termos de imagem, de satisfazê-la. Em todas as áreas, da indústria à Ciência, a fotografia foi sendo superada por novas imagens e condições tecnológicas mais sofisticadas de produção, circulação e uso. Com essas novas máquinas, um evidente crescimento das mídias e de uma produção de bens simbólicos chega ao seu apogeu (ROUILLÉ, 2009).

Para Santaella (2005, p.11), essas novas máquinas são habilitadas para produzir e reproduzir linguagens que funcionam como meios de comunicação massiva, dando início a um processo que estava destinado a se tornar cada vez mais absorvente: a hibridização das formas de comunicação e da cultura. A autora também observa que um denominador comum aos meios de comunicação está na mistura de meios e multimeios e que essa combinação com as linguagens são resultadas em experiências sensorio-perceptivas muito ricas para o receptor. Nesse caminho, a arte tradicional teve suas fronteiras rompidas, misturando-se e produzindo novas apropriações com a cultura popular. “A coincidência dos meios de comunicação com os meios de produção de arte foi tornando as relações entre ambas, comunicações e artes, cada vez mais intrincadas”. (SANTAELLA, 2005, p. 13).

Nesse contexto, muitos artistas foram se apropriando desses novos meios para desenvolver suas criações e processos criativos, propiciando e originando formas de arte tecnológica que deram continuidade à tradição da fotografia. A partir desse momento, a imagem fotográfica desterritorializa-se, tomando outras direções em busca de novos valores. De acordo com Rouillé (2009, p. 28):

O declínio do valor documental das imagens libera, na fotografia- expressão, alguns aspectos rejeitados pela fotografia-documento: a escrita fotográfica, o autor e o assunto, o Outro e o dialogismo. A relação com o mundo, a questão da verdade, os critérios formais e os usos mudam. Através da fotografia-expressão, outras posturas, outros usos, outras formas, outros procedimentos, outros territórios, até então marginalizados e proibidos, emergem ou desenvolvem-se.

Com essa expansão de horizontes, na mesma proporção que as funções da fotografia também se diversificaram, suas práticas passaram por constantes renovações. O valor representativo da imagem e a sua credibilidade documental foram reformulados, possibilitando a abertura de espaços para outras formas e assimilações, associadas tanto aos procedimentos técnicos, quanto a um olhar estético (ROUILLÉ, 2009).

2.3 O PÓS-FOTOGRAFICO

Desde o nascimento do modernismo, do processo de industrialização e urbanização, a fotografia mostrou-se, durante toda a sua história, como um fenômeno plural; desdobrou-se frente às novas necessidades da sociedade, provocando, de tal modo, uma reviravolta do olhar. A prática de escolher previamente lugares, personagens, poses, luzes e momentos, e o modo de publicação rompeu com o *status* tradicional de representação do real e da verdade que a fotografia carregou por muitos anos após o seu surgimento.

Ao discorrermos sobre a atualidade, as fusões entre comunicação, fotografia, arte e tecnologia digital, motivadas pela cultura das mídias, resultaram em uma nova imagem: a imagem de síntese ou imagem virtual, que é usada cada vez mais como forma de captação, inscrição, visualização e transmissão das linguagens de representação imagética. Com a criação e desenvolvimento de novos suportes de representação por meio dessas tecnologias e da transmissão pelas redes virtuais, foi possível ampliar no tempo e no espaço a visualização e a difusão de imagens.

De acordo com Dubois (2004), a tecnologia digital teve um impacto histórico tão importante quanto o das invenções que a precederam, pois esta não vem somente para somar-se às outras tecnologias, mas cumpre também o papel de voltar a um ponto de partida e refazer, desde a sua origem, o circuito da representação. O autor acrescenta (2004, p. 47):

(...) não há mais necessidade de instrumentos distintos de captação e projeção, pois de agora em diante o próprio objeto a se representar pertence à ordem das máquinas, gerado pelo programa do computador, não existe fora dele.

Após um longo período da história, em que muitas controvérsias sobre a assimilação da fotografia pela arte foram largamente debatidas, a fotografia tornou-se de fato um dos principais materiais da arte contemporânea. Como vimos anteriormente, a fotografia foi utilizada como material artístico desde os seus primórdios. Primeiramente, pelos pictorialistas, que procuravam uma aproximação à pintura, manipulando muitas vezes suas imagens à mão ou alterando sua granulação ou tons, sendo alguns elementos modificados ou retirados da cópia. Após os pictorialistas, os dadaístas serviram-se da fotografia nos anos 1920 com suas experiências por meio de fotogramas, fotomontagens, composições livres e desconstruções como uma forma de reagir à pintura, com o intuito de romper com a realidade, chocar e protestar contra as convenções e hipocrisias do pensamento burguês (ROUILLÉ, 2009).

O procedimento da fotomontagem foi uma nova maneira de ver o mundo, construído de forma a misturar as habilidades manuais e fotográficas, servindo para romper com a tradicional criação da obra de arte. É certamente um meio de expressão deliberado ou uma ferramenta de percepção que permite desenvolver as capacidades sensoriais do homem.

Nos dias de hoje, percebemos que muitos foram os avanços tecnológicos, que, além de facilitar os recursos de captação da imagem, também trouxeram novos entendimentos, contribuindo para a criação de novas vertentes estéticas. Além disso, tornou-se evidente que o processo fotográfico passou a ser um conjunto de engrenagens, processos, pontos de vista e tudo o que pudesse vir a ser diferente.

A prática de ver não está mais somente associada ao olho, como bem observou a Nova Visão, mas se estendeu a todo o corpo. Essa representação corporal era feita por tomadas oblíquas, descentradas, de *plongées* (câmera acima) ou *contraplongées* (câmera abaixo), antes banidas e associadas ao amadorismo.

Durante praticamente todo o primeiro século de sua existência, a fotografia foi considerada, ou como um meio reprodutivo ou como uma forma artística de expressão. Com a exploração de novos campos, são despertados também novos valores que estimulariam interesses e motivariam atitudes, principalmente no consumo, por meio da veiculação em massa de fotografias da vida moderna, das máquinas, das fábricas e das cidades, tornando a sociedade cada vez mais espectadora e consumidora dessas imagens. Essas realizações,

aplicadas na publicidade, geraram resultados extremamente positivos, atribuídos pela extraordinária qualidade comercial das imagens.

No final do século XX, diante de um cenário completamente transformado pelos meios digitais, ressurgiu o movimento neopictorialista, o qual conjugava a arte fotográfica com a arte do misto, do híbrido, fazendo uma aproximação com a fotografia criadora, no intuito de constituir-se no campo da fotografia como uma atividade profissional, para além da ética documental. A prática de retocar e interferir na matéria por meio da mão, assim como o retorno de técnicas antigas e ultrapassadas, confere a essas imagens uma estética artesanal e muito distinta, mas com uma ampla entrada no território da cultura. Essa atenção cultural dada à fotografia segue, em primeiro lugar, o retrocesso nostálgico da arte pictórica e, depois, a preocupação em favor do patrimônio, ou seja, a manutenção das obras nos museus de arte contemporânea. Rouillé (2009, p. 283) observa:

A ascensão de uma arte fotográfica (neopictorialista), no decorrer do último terço do século XX, foi acompanhada por um imenso movimento de museificação, e por uma extraordinária proliferação de festivais, de exposições, de obras muitas vezes luxuosas, ou seja, de uma entrada estrondosa da fotografia no território da cultura.

Com a desterritorialização da cultura e a hibridização das imagens, as barreiras entre as artes e as mídias perdem cada vez mais seus contornos, tornando-se permeáveis. As inúmeras experimentações resultam em novas visibilidades e as novas tecnologias tornam possíveis, dentre muitas coisas, a comunicação e a interação entre os povos (SANTAELLA, 2005).

Com a incursão da realidade virtual nos meios de comunicação, passando dos meios analógicos para o digital, muda-se a essência da imagem, trazendo uma nova linguagem, isto é, a imagem é agora proveniente de uma série de números e que podem ser tratados mediante algoritmos. De forma a tratar a fotografia com o processo digital, primeiramente se armazenam todos os seus dados, em cerca de milhões de pontos, os quais são denominados *pixels*. Para cada um desses pontos é atribuído uma curva de valores de luminescência. A possibilidade de se trabalhar sobre esses pontos consiste em algumas operações matemáticas. O modo de manipulação do sistema digital e o tratamento alfanumérico das imagens podem se dar em inúmeros aspectos, como a correção do foco, a obtenção de diversas versões de uma única imagem, a modificação de cores e outras tantas, tornando as imagens mais belas e, assim, fazendo-nos recordar das pinturas expressionistas de Vermeer.

O fato de estarmos diante de uma nova possibilidade no fazer de imagens, que deriva da matemática, é, sem dúvida, uma nova imagem, na qual requer um grande trabalho de

preparação, dependendo do tipo de imagem que se quer fazer. Dessa maneira, vemos nos trabalhos mais atuais, uma construção complexa que demonstra que o fotógrafo precisa dominar os mecanismos do computador para que a sua fotografia, apesar de digital, simule a representação analógica. A fotografia digital tem feito sua base na formulação estética do pictorialismo, uma vez que recorre aos processos de mixagem e experimentalismos (COUCHOT, 2003).

Ao analisarmos o atual cenário da comunicação, percebemos a indissociável parceria entre fotografia e publicidade. Presente em um grande número de materiais midiáticos, a fotografia tem o poder de sincretizar dois importantes e fundamentais valores para o sucesso de qualquer peça ou ação: a credibilidade e a sedução.

A partir destas observações e reflexões, iremos tratar a questão do pós-fotográfico de forma mais aprofundada nos próximos capítulos. Procuraremos, além disso, compreender os fotógrafos e artistas que se lançaram à frente de seu tempo, assim como explorar os novos suportes e recursos técnicos e estéticos na era digital.

Iniciaremos nossas incursões com a expansão da fotografia para outros territórios, nos quais o corpo é exibido por meio de ações e gestos expressivos, resultando em novas representações estéticas, sugerindo uma nova perspectiva de leitura das imagens. Nesse sentido, a noção de performance parece-nos apropriada ao objeto fotográfico e ajuda-nos a identificar uma linguagem que leva ao reconhecimento de suas especificidades.

3. PERFORMANCE

Antes do homem estar consciente da arte ele tornou-se consciente de si mesmo.

Autoconsciência é, portanto, a primeira arte.

Em performance, a figura do artista é o instrumento da arte. É a própria arte.

Gregory Battcock, The Art of Performance

Podemos conjugar o nascimento da performance no ato do Homem de se fazer representado. Desse modo, o campo de estudo da performance é tão abrangente quanto às suas manifestações culturais contemporâneas.

O termo transita em diversas áreas e discursos, constituindo-se ora como linguagem, ora como ação, mas é empregado para designar diferentes dimensões do conjunto de práticas artísticas relacionadas ao corpo. Portanto, torna-se necessário para essa pesquisa a identificação de um tipo mais específico de performance, a que encontra na imagem fotográfica não somente o registro, mas principalmente o seu lugar de acontecimento, ou seja, uma revelação estética e narrativa, a qual não possui relação com o entendimento de uma ação ao vivo.

A história mostrou-nos que, desde as vanguardas, os inúmeros movimentos de ruptura cultural, social e estética, já se mostravam como ações performáticas, pois exerciam a arte como um espaço de liberdade, como um modo possível de romper com as categorias existentes e, assim, apontar novas direções. Goldberg (2006, p. 2) comenta:

No âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que, sucessivamente, lideraram o processo de ruptura com as tradições -, a performance esteve durante o século XX no primeiro plano de tal atividade: uma vanguarda da vanguarda. Muito embora a maior parte do que atualmente se escreve sobre a obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continua a se concentrar nos objetos de arte produzidos em cada um desses períodos, esses movimentos amiúde encontravam suas raízes e tentavam solucionar questões difíceis por meio da performance.

No entanto, esse processo torna-se de fato mais frequente somente após o término da Segunda Guerra Mundial e compreendeu inúmeras denominações como: *happening*, *event art*, *body art*, entre outras. O foco do produto foi deslocado para a ação, ou seja, da obra para o seu criador, a ação do artista apoiou-se como uma mensagem estética e o seu registro passou a representar um experimento extraordinário.

As pinturas do norte americano Jackson Pollock servem-nos de referência como a sinalização de um novo espaço conquistado pelas artes visuais, nas quais o artista registrava suas cenas expressivas por meio do *dripping*, que consistia em respingar a tinta sobre suas imensas telas, fazendo os pingos escorrerem, formando traços harmoniosos que pareciam se entrelaçarem. Além dessa técnica, criada por ele, Pollock pintava no chão, deixando o cavalete e os pincéis de lado, usando seu corpo para sentir-se dentro do quadro, mostrando que a pintura poderia ser um procedimento meditativo, que estimulava e valorizava o próprio artista como o pilar da criação e da obra.

Em 1951, Pollock⁹ comenta em uma entrevista o seguinte: “O que me interessa é que os pintores de hoje em dia não precisam buscar um tema ou um assunto fora de si mesmos. A maioria dos pintores modernos trabalha de dentro para fora”.

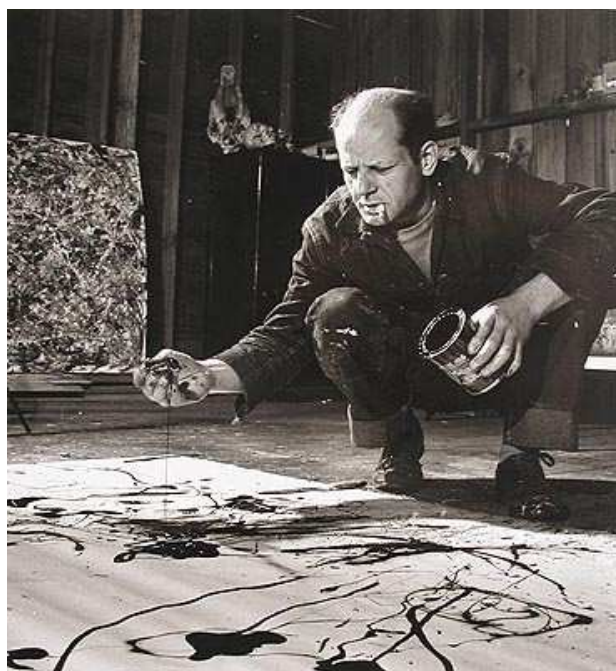


Imagem 30: Jackson Pollock, 1951

A noção de performance responde, nesse exemplo, a essa nova proposição estética, marcando um espaço de entrecruzamento de linguagens e sugerindo, além disso, uma nova perspectiva de leitura da história da arte.

Jones (2006, p. 53) afirma que “a figura de Jackson Pollock é ricamente contraditória, sendo a quintessência, às vezes exagerada, do macho modernista descarnado na criação”.

⁹ Disponível em Francis Frascina: *Pollock and After: the critical debate*, 1998, p.155

Mesmo assim, seu método influenciou vários outros artistas, e a partir de então, muitos passaram a constituir em suas obras todo o tipo de experimentação.

Goldberg (2006) aponta que a trajetória da performance no século XX se configurou como a forma de arte mais tangível do período, ou seja, compreendeu inúmeros espaços como museus, festivais, revistas especializadas e escolas, que a introduziram em seus cursos e estudos.

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual – que insistia numa arte em que ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida – estava o seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou execução dessas ideias (Goldberg, 2006, p. 2).

A partir desse período, as diversas mudanças nas relações entre artista, obra, público, bem como a relação entre o tempo e o espaço, possibilitaram para as artes visuais o surgimento de múltiplas perspectivas de criação e, principalmente, a ampliação das referências do entendimento do conceito de performance. Segundo Goldberg (2006, p. 3):

A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar de alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetida várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo de meses.

Com as práticas de performance, surge uma geração de artistas dedicados a produzir de forma intensa desde ações ao vivo, chamadas de *happenings*, até às pesquisas no campo da dança e da vídeo-arte. Um dos nomes mais conhecidos é o de Vito Acconci, que em 1969 realizou a obra *Following Piece*, na qual registrou, em uma série fotográfica, a ação de seguir uma pessoa qualquer pelas ruas de Nova York até que essa entrasse em um lugar privado, onde o fotógrafo não pudesse mais a seguir. O fotógrafo entendia o espaço público como um lugar democrático, de encontro e, por isso, formador de pequenos territórios que se fazem e desfazem continuamente.



Imagem 31: *Following Piece*, 1969

As manifestações performáticas, desde as vanguardas até os dias de hoje, têm sido o meio pelo qual o artista encontra outros meios de experimentar e dar vida às suas ideias formais e conceituais. Além disso, a performance viabiliza ao artista uma interação direta com o seu público, facilitando a avaliação de suas concepções e a sua relação com a cultura.

O início da década de 1970 foi marcado por inúmeros eventos políticos, que consequentemente abalaram a vida cultura e social, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. O sentimento que predominava entre os sujeitos era o de contestação contra o atual sistema mundial, fazendo, assim, surgirem diversos movimentos, dentre os quais destacamos: o *hippie*, o feminista, o estudantil, o pacifista, o de liberação sexual, o de luta pelos direitos civis dos negros, entre outros.

No Brasil, a performance atraiu um grande número de artistas, principalmente, a partir dos anos 1960. Como objeto de estudo já não foi tão explorada e o número de publicações nacionais e pesquisas na área é relativamente pequena, ainda nos dias de hoje. Um dos pioneiros nessa área foi o artista e pesquisador, Renato Cohen, que publicou o livro *Performance como linguagem*, em 1989, na qual objetiva-se a analisar a arte da performance e suas relações com o teatro e outras artes, em especial, na cena nacional.

A ideia de promover cada vez mais o corpo como suporte de uma obra tornou-se predominante no mundo todo. Não obstante, muitos autores defendem uma questão bastante

instigante ao optarem pela expressão *body art*, ao invés de performance, por acreditarem que as ações corporais se extinguem no próprio ato, tornando-se impossível a sua reprodução. Phelan (1993, p. 146), por exemplo, afirma:

Atos não se repetem. Performance é viva somente no presente. Não pode ser conservada, gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. A documentação da Performance através de fotografias ou vídeos é somente um estímulo para a memória, um encorajamento da memória para tonar-se presente. Performance implica o real, através da presença física do corpo.

Segundo Jones (2006, p. 14), a expressão *body art* sugere uma manutenção das ações ocorridas e a autora denomina essas especificidades como práticas orientadas para o corpo, as quais abrangem estratégias complexas, porém, sem que o artista precise estar fisicamente presente.

Visto a questão, continuaremos a adotar o termo performance, por acreditarmos em uma perspectiva ampla, que inclui inúmeros procedimentos, não restritos tão e somente à utilização do corpo como matéria de um processo artístico. Também acreditamos que os registros e documentações se constituem em um valioso acervo para os posteriores estudos e avaliações das ações e procedimentos artísticos em um contexto histórico. De acordo com Stiles (1996, p. 680):

Trabalhos de performance variam de atos puramente conceituais, ou ocorrência mentais, a manifestações físicas que podem acontecer em espaço privado ou público. Uma ação pode durar poucos momentos ou continuar interminavelmente. Performances poderiam conter gestos simples apresentados por um único artista, ou eventos complexos e experiências coletivas envolvendo espaços geográficos altamente dispersos e comunidades diversas. Elas poderiam ser transmitidas por satélites e vistas por milhões, aparecer em discos de laser interativos, e acontecer em realidade virtual. A ação pode ser inteiramente em silêncio, desprovida de linguagem, ou incluir longas formas narrativas autobiográficas, ficcionais, históricas ou outras. Performances poderiam ocorrer sem testemunha ou documentação, ou podem ser inteiramente registradas por meio de fotografias, vídeo, filmes ou computadores.

Com o conceito ampliado de performance nas artes visuais, muitas ações passam a ser realizadas sem nenhuma audiência tanto em espaços públicos quanto em privados, mas diante de câmeras. À medida que a performance foi tornando-se mais dependente dos meios de registro, tanto o fotográfico quanto o audiovisual, com o fim de eternizar o momento em imagem, a fotografia foi tomada como base para uma forma híbrida de expressão dessas ações, sobrepondo-se a sua materialidade. Além disso, Goldberg (2006) comenta que a performance, atualmente, reflete a sensibilidade célere da indústria das comunicações e funciona como um antídoto para os efeitos do distanciamento provocado pelas tecnologias.

Melim (2008) complementa a questão, denominando a fotografia como um espaço de performance, ou seja, um espaço comunicacional, possível de se estabelecer inúmeras relações, as quais surgiriam do encontro do espectador com a obra.

3.1 O OBJETO FOTOGRÁFICO COMO CONSEQUÊNCIA DE UMA AÇÃO PERFORMATIVA

No âmbito das artes visuais, a performance geralmente nos remete à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, pois este carrega consigo noções culturais, artísticas, sociais e políticas. Dessa forma, o corpo transforma-se em um poderoso meio de comunicação, associado à ideia de significação e representação, enquanto a fotografia serve como o seu suporte de articulação.

O corpo é um dos temas mais frequentes dos artistas desde o Renascimento. Sua introdução na fotografia ocorreu ainda no século XIX, sob formas e valores da tradição artística, causando, de tal modo, o surgimento de novas imagens, inclusive de corpos desnudos. Porém, a maior parte desta produção teve o propósito de servir para os estudos da anatomia humana. Apenas uma pequena parcela de imagens foi concebida para ser contemplada como referência das poses da pintura clássica, conforme verificamos nas fotografias de Eugene Atget, que se assemelham às pinturas de Renoir.



Imagem 32: Eugene Atget. *Femme*, 1901,



Imagem 33: Renoir, 1860

Embora onipresentemente no campo das artes, o corpo passou a ser idealizado na fotografia no nível da expressão, pois ao lhe atribuir certa materialidade, este servirá para a transmissão de sentido, não sendo de forma aleatória no campo das comunicações, pois a corporeidade da imagem fala por si e apresenta um teor de função estética objetual. Rouillé (2009, p. 113) complementa a questão: “Desprovidas de efeitos, essas imagens são verdadeiros arranjos de gestos e de poses, seguindo as exigências dos artistas ou do programa de ensino de belas artes”.

Observamos, então, que o corpo torna-se um lugar de construção de sentidos, ou seja, um espaço de criação de novas perspectivas e pontos de vista, atrelado aos mais diferentes meios, apresentando-se como dispositivo produtor de linguagem. Mas cabe ressaltar que há grandes diferenças entre o registro fotográfico, o qual tornará visível uma determinada ação ocorrida em um tempo passado, e a obra fotográfica, em que as ações são orientadas para fotografia, a exemplo do mencionado por Soulages (2010, p. 65):

De um lado a fotografia direta, como a reportagem, o retrato e a paisagem: ela explora a realidade que se apresenta ao fotógrafo. De outro, a fotografia encenada, fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, que ela própria é exploração de uma realidade: realidade do próprio meio fotográfico.

Fazer essa distinção é importante, pois conforme acrescenta Soulages (2010, p. 66), “a fotografia encenada seria escrita por um sujeito esclarecido”, obrigando-nos a reconhecer uma abordagem conceitual na obra. Passa-se da noção do corpo como núcleo de expressão para uma esfera mais distendida, cuja linguagem engloba características de outras áreas como o

teatro, a dança e a música, dos quais são misturados inúmeros elementos criativos numa mesma obra. De acordo com Cohen (1998, p.46 - 47):

A performance é basicamente uma arte de intervenção modificadora que visa causar uma transformação no receptor. Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de legião estrangeira das artes, do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis.

Assim sendo, dentre as diversas possibilidades que a performance nos indica, uma delas é associada à encenação, que considera certo grau de improvisação, representação ou interpretação de um presente vivido ou imaginado, expandindo seus limites de atuação e significação. A encenação é vista, nessa ocasião, como um produto estético que estabelece uma forte relação com a performance. Quando associada às artes visuais, remete-nos imediatamente a uma ação ou movimento do corpo como parte da obra (SOULAGES, 2010).

De fato, uma das mais importantes conquistas para a fotografia, segundo Marra (2008), foi a passagem da documentação do “corpo vestido” para o “vestido corporizado”, ou seja, a produção fotográfica começou a mostrar com mais intensidade, a partir dos anos 1970, situações, comportamentos e modos de vida, nos quais o principal tema não era a vestimenta em si, mas a atitude ou ação que o corpo poderia assumir. Marra (2008, p. 163) complementa com a observação do surgimento das *top models*, fenômeno que refletia a necessidade de substituir a antiga fórmula “roupa + modelo” por um corpo único, de acordo com o autor, “real, efetivo, identificável em um nome e em uma personalidade”.

Observar a passagem do registro fotográfico para a fotografia como um lugar de acontecimento das ações é, certamente, uma maneira de reafirmarmos o que nos propusemos desde o início desta pesquisa. Como princípio geral, estamos convencidos de que a fotografia desenvolveu, desde o seu surgimento, um importante papel criador, todavia, tal condição se mostrou menos evidente do que o atual período. Dessa maneira, torna-se imprescindível associarmos ainda esse processo à cultura das mídias, aos avanços tecnológicos e científicos, buscando compreender como se dá o envolvimento desses com a linguagem performática, bem como a utilização de ferramentas criativas na fotografia.

A capacidade da fotografia de constituir atmosferas, e não apenas apresentar fatos, apesar de ter sua origem no século XIX, é desenvolvida com maior intensidade, a partir dos anos 1960. Os movimentos de vanguarda e algumas manifestações, como a revolução sexual, marcaram a passagem da condição do corpo e suas ações para um cenário imagético mais amplo. Ao adquirir essa visibilidade cultural e, conforme Marra (2008, p. 165), “dignidade

existencial”, em um âmbito diferente do passado, a figura do corpo recebe uma maior atenção pela sua possibilidade de reprodução em grandes escalas.

Superadas as barreiras culturais, nada mais natural que temáticas, antes censuradas, sejam as mais significativas e usadas pelos fotógrafos com o objetivo de explorarem ao máximo suas potencialidade sensoriais e comunicativas, desenvolvendo, assim, um imaginário voltado para as transgressões comportamentais.

Marra (2008, p. 165) observa que comportamento é a palavra-chave: (...) o corpo que protagoniza essa fotografia é um corpo em ação, e o erotismo exibido é um erotismo vivido que não tem nada a ver com a beleza inicial e desvitalizada dos corpos nus aos quais nos acostumou a tradição pictória.

Assim sendo, a questão apresentada por Marra, representa a dialética sobre a qual nos embasamos ao longo do trabalho. Se olharmos para trás, identificaremos esses componentes tão logo a fotografia surgiu no início do século XIX, porém, o que mudou, foram os modos e as formas de apresentar o corpo e suas ações, bem como uma predisposição teórica do meio fotográfico. Em síntese, podemos afirmar que a fotografia tem se tornado cada vez mais performática, buscando referências no teatro, na dança e no cinema, e, de tal modo, tornando-se cada vez menos pintura.

Helmut Newton, fotógrafo alemão, durante o período da Segunda Guerra Mundial fugiu para a Austrália para escapar da perseguição nazista aos judeus, explorou como ninguém o resgate do corpo e suas ações, ajudando a privilegiar uma dimensão performática na fotografia. Tornou-se famoso por explorar o nu feminino, sendo considerado um dos maiores representantes da tendência de englobar um universo fantasioso, relacionando o erotismo e o fetichismo, valendo-se da alusão ao homossexualismo e provocações sadomasoquistas em suas imagens. Segundo o fotógrafo (Newton, 1989, p. 15): Eu sou um *voyeur*. Acho que todo fotógrafo é um *voyeur*, quer faça ele fotografia erótica ou outra qualquer, é sempre um *voyeur*. Passa-se a vida toda a olhar por um buraco de fechadura. Se um fotógrafo diz que não é *voyeur*, é um idiota.

O reconhecimento internacional deu-se com a obra *Big Nudes*, composta por uma série de imagens de mulheres nuas, em preto e branco, com feições destemidas e seguras de si, uma marca da cultura dos anos 1980. O componente sexual, dessa forma, confirma e reforça o papel da nova mulher, que se mostra, agora, no domínio das situações (MARRA, 2008).

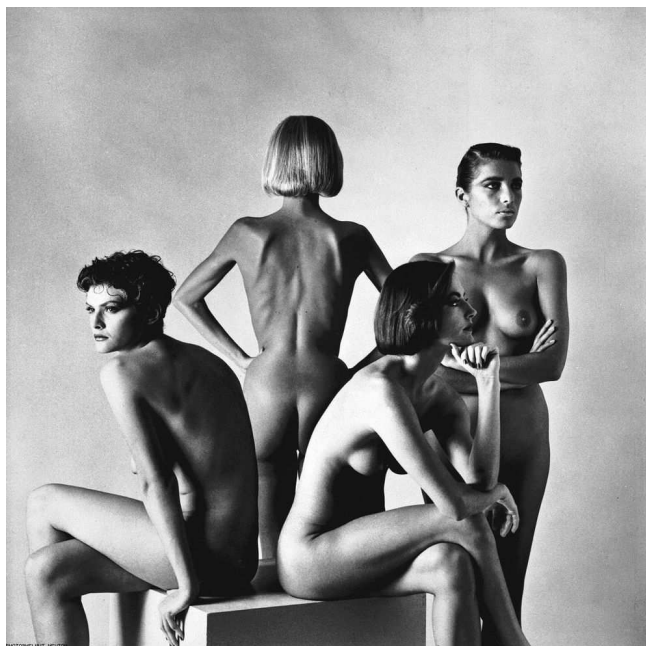


Imagem 34: *Big Nudes*, 1980

A revolução sexual, portanto, assegurou um espaço em que os papéis foram invertidos ou, no mínimo, confundidos. A figura frágil de antes foi substituída pelo modelo de mulher forte e ativa, a qual refletiu em todas as esferas. É nesse período, por exemplo, que o estilista Giorgio Armani lança o *power suit*, um traje feminino, com características masculinas, impondo a sua vontade de afirmação das mulheres no universo dos negócios.

A recorrência teatral, o excesso e os elementos eróticos, juntos, transformaram a imagem feminina, proposta por Newton, em um verdadeiro estereótipo, o qual gerou inúmeras polêmicas acerca dos limites da arte e da pornografia.

A escolha pela ficção operada por Newton na representação dos corpos vale também para as locações, que, do mesmo modo, se apresentam excessivas, transbordantes, exageradas, com uma exibição constrangedora e descarada de luxo e riqueza. Mansões suntuosas, salões principescos, piscinas oceânicas, são esses os lugares nos quais Newton prefere ambientar suas histórias, mas é evidente que estamos diante de uma espécie de pornografia dos ambientes, do enésimo apelo ao jogo dos estereótipos que, canonicamente, pretende a associação sexo/dinheiro (MARRA, 2008, p. 174).

A ideia particular de corporeidade que vimos emergir nas imagens de Newton revela, de certo modo, uma sintonia com as tendências da década de 1980. Em realidade, Newton se mostra como um precursor desse momento, pois suas modelos já interpretavam na década de 1970, uma corporeidade claramente alinhada com o artificial, como podemos verificar na série *In Dummyland*, publicada na Vogue francesa, na qual mostra duas protagonistas, uma real e outra um manequim, em situações hetero e homossexuais. Porém, a atmosfera criada

por Newton é tão artificial que se torna difícil distinguir o corpo verdadeiro do falso. Marra (2008, p. 175) observa:

O corpo dos anos 1980 é um corpo carnal, não psicológico, parece ter esquecido todas as tensões e os tormentos que o tinham caracterizado na década anterior em benefício de uma exibição da própria materialidade. Mas o dado original de toda essa nova situação diz respeito à cota de artificialidade cada vez mais relevante com a qual agora o corpo se apresenta. O que se exhibe é na verdade uma corporeidade rigorosamente plasmada por sofisticados cuidados estéticos e, sobretudo, por uma frequência assídua, e até maniática, à academia de ginástica.

Outro nome importante para a constituição de uma dimensão performática na fotografia é o do fotógrafo francês Guy Bourdin, considerado o primeiro artista a explorar a ideia, apontada por Marra (2008, p.167), de *pseudothriller*, ou seja, o gosto pela violência junto ao erotismo nas suas imagens.

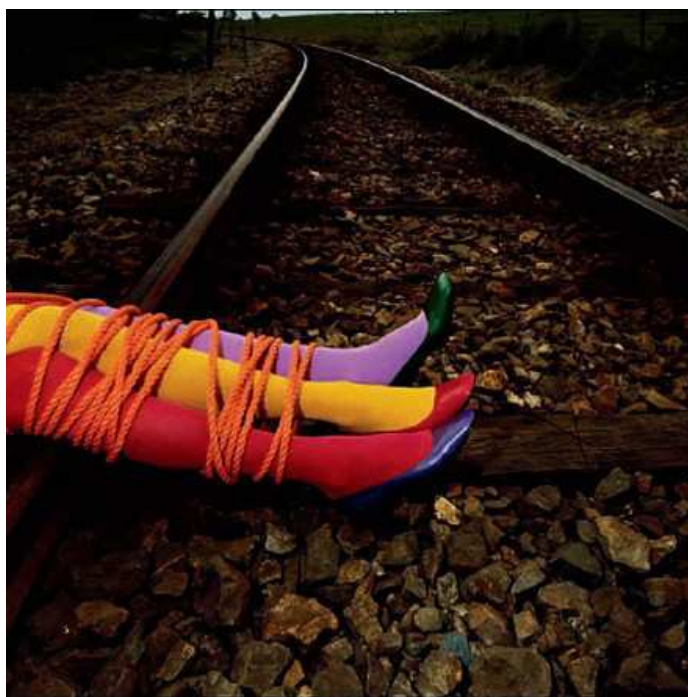


Imagem 35: Guy Bourdin, 1967

O estilo de Bourdin, certamente, reafirma a ligação entre a fotografia e a pesquisa artística, pois suas imagens repropõem os mesmos mecanismos e as mesmas atmosferas presentes na corrente do conceitualismo, recebendo o nome de arte narrativa. Marra (2008, p. 167) comenta:

De maneira análoga, os sets montados por Bourdin propõem atmosferas misteriosas e alarmantes nas quais o perigo parece sempre iminente. Uma sensação difusa de

insegurança permeia toda a cena. Os lugares utilizados, por si só já pouco reconfortantes, tornam-se ainda mais inquietantes por causa das iluminações dramáticas e das lufadas de vento impiedoso que desarrumam as roupas e os penteados das modelos. Estas, mais do que manequins, já são atrizes consumadas, e, em perfeita sintonia com a atmosfera criada pelo fotógrafo, exibem olhares conscientes do perigo que paira sobre elas. Fica a ideia da imagem suspensa, do fotograma extraído de uma história que não nos é dado compreender até o fim.

Após permanecer um período explorando a arte narrativa através do esquema de *thriller*, Bourdin abandonou o estilo que o fez famoso e passou a desenvolver uma imagem mais bem-sucedida do ponto de vista estético e comercial. Porém, Bourdin não abandonou o clima narrativo de suspense, o qual suscitava diversos questionamentos por parte dos espectadores diante de suas cenas inquietantes. Um exemplo disso é o editorial realizado para a fábrica de calçados Charles Jourdan, no qual o fotógrafo jogou todos os sapatos da marca no chão, mostrando os clássicos indícios de um filme policial, de que algo aconteceu.

Com Helmut Newton e Guy Bourdin, identificamos uma terceira fase na fotografia: depois da documentação e de ser usada como material para as artes, a fotografia atingiu uma autonomia sobre o produto, buscando, além disso, um envolvimento emotivo com o espectador, por meio de estratégias comunicacionais.

O que importa é provocar quem olha, é chocá-lo com alusões sexuais particulares e doses calibradas de violência e sangue. As roupas não são mais as protagonistas absolutas da cena, estão em um segundo plano, e participam da história sem nenhum privilégio, exatamente nas mesmas condições dos outros elementos (MARRA, 2008, p. 168).

Dessa maneira, com o advento de novos suportes, observamos que, atualmente, a performance contemporânea se dá em uma cena cada vez mais ampliada, atuando em outros espaços e tempos, adotando, assim, diferentes níveis de presença. A fotografia, somada a uma série de fatores visuais e transformações técnicas, como a edição, por exemplo, faz com que seja percebida uma nova e complexa relação com a temporalidade fotográfica, transformando um lugar real em um lugar virtual e os tornando indiscerníveis.

Pensar a fotografia como o lugar de criação de novas situações exige, certamente, a desconstrução do olhar por parte de quem a propõe, bem como a do observador, que, por sua vez, necessita de referências prévias para, então, reestruturar o seu próprio repertório. Esse resultado é produzido pelo eletrônico e também pelo corpo, pelo tempo, pela duração e pelo trabalho manual. Diversos fatores determinam essa constante busca pela compreensão do vasto potencial estético que age diretamente sobre a percepção visual humana (SOULAGES, 2010).

4. DAVID LACHAPELLE

David LaChapelle¹⁰ nasceu em 11 de março de 1963, na cidade de Fairfield, Connecticut, nos Estados Unidos. Seu primeiro contato com a fotografia foi aos seis anos de idade, de férias em Porto Rico com a sua família. Sentindo-se maravilhado pela figura da mãe, tão bela e exuberante, tirou uma foto sua usando roupas de banho e segurando um copo de Martini nas mãos. Ao imortalizar o momento, ficou fascinado pelo poder de registro que a fotografia oferecia. A partir disso, passou a fotografar constantemente.

Estudou Belas Artes na Escola de Artes da Carolina do Norte, antes de mudar-se para Nova Iorque, onde complementou seus estudos na Escola de Artes Visuais. Sua carreira começou em 1980, quando o fotógrafo começou a expor seus trabalhos em galerias, chamando a atenção de Andy Warhol, que lhe ofereceu seu primeiro trabalho para a revista *Interview*. Suas fotografias de celebridades para *Interview* ganharam atenção instantânea e positiva por parte do público. Logo, em seguida, LaChapelle já estaria fotografando para uma grande variedade de editoriais e importantes publicações, além de criar algumas das campanhas e anúncios publicitários mais memoráveis de sua geração (MARRA, 2008).

LaChapelle é um dos mais conceituados fotógrafos da atualidade. Sua obra tem deixado uma marca significativa na atual produção artística, especialmente por ter quebrado muitos paradigmas no campo da arte e da fotografia. O fotógrafo é reconhecido internacionalmente por seu excepcional talento e capacidade de combinar, em uma única imagem, a estética hiper-realista com profundas mensagens sociais, gerando, dessa forma, um mundo surreal, por meio de fotografias ultras saturadas, que são frequentemente usadas em capas de prestigiadas revistas, álbuns de música e campanhas publicitárias.

Em 2006, LaChapelle decidiu diminuir sua participação na publicidade, fazendo um retorno às suas raízes, focando mais na fotografia artística. Desde então, suas imagens já foram exibidas nas principais galerias e museus do mundo e publicadas em inúmeras revistas internacionais. Após se estabelecer como um fotógrafo importante da contemporaneidade, classificado pela revista *American Photo* como uma das dez personalidades mais importantes da fotografia, David LaChapelle, recentemente, expandiu seu trabalho para a direção de vídeos, eventos teatrais ao vivo e realização de documentários, culminando em uma série de premiações.

¹⁰ www.davidlachapelle.com/about/

A inspiração de David LaChapelle parece ser em tudo, da história da arte, passando pela cultura urbana, até a floresta havaiana, onde vive atualmente. O fato é que o fotógrafo projeta como ninguém, a imagem da cultura *pop* do século XXI, procurando, por meio de seu trabalho, desenvolver uma beleza plástica dotada de uma larga crítica social.

4.1 DAVID LACHAPELLE E ANDY WARHOL

Para entendermos a especificidade da obra de LaChapelle, precisamos, antes de mais nada, entender as origens e motivações que o levaram a desenvolver seu atual repertório imagético. Assim sendo, a relação desde muito cedo entre LaChapelle e Andy Warhol é aqui constatada como referência precursora do estilo do fotógrafo.

Andy Warhol, na década de 1960, ficou conhecido na publicidade por meio da fascinação que a *Pop Art* causou ao criticar a sociedade de consumo e do espetáculo, comparando estrelas como Marilyn Monroe e Elvis Presley ao nível de objetos. O principal projeto de Andy Warhol, ao utilizar a fotografia como ferramenta, não era reproduzir aquilo que estava evidente ou perceptível, mas tornar aparente alguma coisa do mundo, procurando contaminar-se com a cultura de massa, promovendo, assim, uma despictorialização da arte.

Warhol fundou seu ateliê em 1964, nas antigas instalações de uma fábrica de chapéus de Manhattan, chamando-o de *Factory*¹¹, conhecido e frequentado pelos principais artistas, fotógrafos e diretores de arte de Nova Iorque. A famosa Fábrica de Warhol era um local onde se construía coisas. De acordo com o próprio artista (1967 *apud* ROUILLÉ, 2009, p.307):

É aqui que eu faço ou construo minhas obras. Em meu trabalho artístico, a pintura à mão levaria muito tempo e, de qualquer maneira, não é de nossa época. Os meios mecânicos são atuais. Empregando-os, posso levar a arte a muito mais gente. A arte deveria ser para todo mundo.

¹¹ Tradução: A Fábrica



Imagem 36: Andy Warhol na Fábrica com as paredes cobertas de papel alumínio

A partir desse argumento, percebemos que o modelo fordista de produção industrial em série, somado ao alto consumo de massa, passaria a conduzir a criação artística e publicitária atual. Dentro dessa concepção, a fotografia passou a desempenhar um lugar de muito destaque. Segundo Rouillé (2009, p. 307): “o de ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte. Com a ajuda da fotografia e de procedimentos fotomecânicos, como a serigrafia, Warhol mina os valores canônicos da cultura erudita em prol dos valores canônicos da cultura de massa”.

Andy Warhol estabelecer-se-á no cenário artístico norte-americano por meio da imprensa, considerada um dos grandes veículos da cultura popular, ao realizar trabalhos para os jornais *The New York Post* (1961), *Daily News* (1962), e uma das mais comentadas de suas obras, para o *New York Mirror* (1962), quando um avião caiu e matou 129 pessoas.

Nessa ocasião, Warhol faz uma dupla escolha: técnica, ao utilizar serigrafia fotográfica sobre tela; e iconográfica, ao extrair da imprensa fotografias de figuras e cenas as mais emblemáticas e mais cotidianas da cultura popular americana – estrelas do *show business* e da política; o noticiário policial; uma longa série de cadeiras elétricas e, também um conjunto de fugitivos muito procurados, apresentados sob a forma de duplos retratos de polícia, de face e de perfil, granulados pela forte retícula dos jornais que os divulgaram (Rouillé, 2009 p. 307).

As estrelas de cinema e a imprensa sensacionalista, isto é, o lado deslumbrante e o lado sombrio, são os dois maiores gêneros da sociedade do espetáculo na década de 1960. Por meio de reproduções serigrafadas de fotografias, Warhol servir-se-á desses elementos para desenvolver suas criações, pois conforme Rouillé (2009, p. 308) “a sociedade do espetáculo é

também a sociedade do fetichismo da mercadoria, dos produtos em série e pecuniários, que constituem a outra faceta temática da obra e Warhol”.



Imagem 37: Andy Warhol para o New York Mirror, 1962

Apesar de Warhol não ser o primeiro a representar os produtos da sociedade de consumo, nenhum outro artista *pop* irá o fazer de forma tão radical, inserindo de maneira tão forte, a cultura de massa na cultura erudita, assim como seus temas e valores.

Em razão de encontrar-se a mecanização no centro do procedimento artístico de Warhol, as imagens tecnológicas – a fotografia, suas versões na mídia impressa e suas reproduções serigráficas na tela – ocupam um lugar muito importante em seu trabalho (ROUILLÉ, 2009 p. 309).



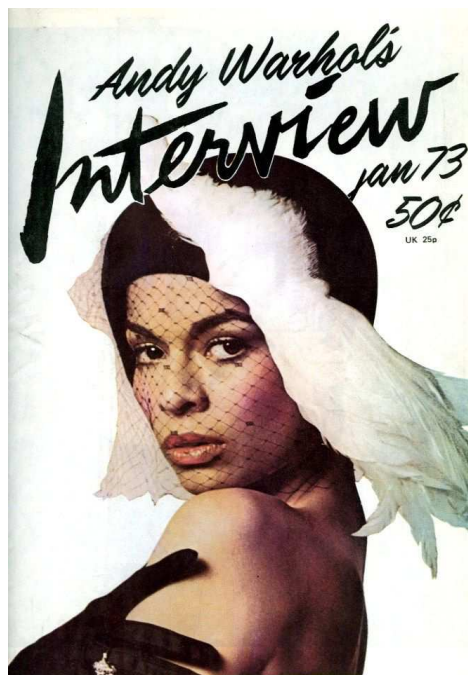
Imagem 38: Warhol segurando uma de suas mais famosas obras em acetato

A temática de Andy Warhol, além de única, é muito peculiar, pois a maneira de colorir em monocromo um mesmo motivo remeterá às técnicas de *off set*, em que as nuances da imagem final são arranjadas pela impressão contínua de cores primárias. Além disso, a obra de Warhol com o tempo vai se aproximando cada vez mais da fotografia, afastando-se da pintura, pelo seu estilo sistemático e serial, ao estruturar sua produção em séries, como as latas de sopa *Campbell's*, as garrafas de Coca-Cola, as *Marilyns*, entre inúmeras outras.



Imagem 39 - Andy Warhol, 1967.

No final dos anos 1960, Warhol é convidado a ser um dos responsáveis editoriais da revista *Interview*, cujo primeiro número foi publicado em novembro de 1969. Sua colaboração marcou os principais projetos criativos da cena da *Pop Art* norte americana. No ano de 1972, a revista chegou a mudar o seu nome, passando para *Andy Warhol's Interview*, tamanho era o sucesso de suas publicações, retomando ao nome original somente em 1977, o qual se mantém até hoje. Ao longo dos anos 1970 e 1980, a revista tornou-se uma grande referência ao publicar e entrevistar figuras importantes do mundo das artes, da fotografia e do cinema.



Imagens 40 e 41 - Capas da revista *Interview*

Em meados de 1980, os caminhos de Andy Warhol e LaChapelle cruzam-se, assim que o fotógrafo começou a expor seus trabalhos nas galerias de NY, chamando a atenção de Warhol, que o convidou para trabalhar na revista *Interview*. LaChapelle viu a oportunidade de trabalhar para a revista como sendo suas páginas paredes de galerias, pois a visibilidade de suas imagens era muito grande.

No período em que o fotógrafo passou em Nova Iorque com Warhol, na conhecida cena do *Studio 54*, começou a participar de festas diariamente, usando drogas em excesso, culminando na morte de seu namorado. Essa razão tornou LaChapelle muito circunspeto diante de tudo, fotografando em preto e branco. Suas imagens eram sempre muito escuras e densas e somente depois mudou para a cor (MARRA, 2008).

Durante o tempo em que LaChapelle permaneceu na *Interview*, realizou um retrato de Warhol, intitulado mais tarde como *The last sitting*¹², pois viria a ser a última fotografia do artista, tirada dois meses antes de sua morte em 1987.

¹² Tradução: A última sessão

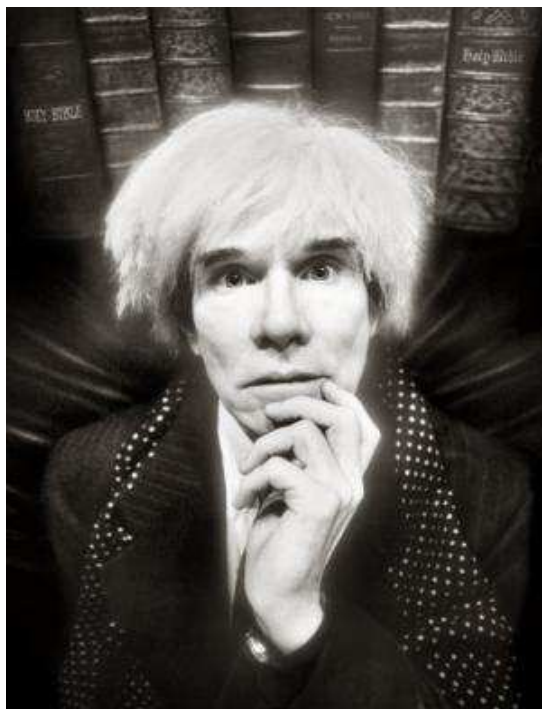


Imagem 42: *The last sitting*, 1987.

A partir desse acontecimento, LaChapelle, com apenas 24 anos, estava com a sua carreira consolidada como um fotógrafo de estilo surrealista, dentro dos mesmos preceitos de Warhol: os de usar as suas imagens como plano de fundo para suas críticas sociais. LaChapelle, em documentário¹³ exibido pela rede de televisão norte americana CBS em 2008, declarou: “Eu tento em minhas fotografias ir o mais longe possível da realidade. Os sonhos deveriam fazer parte de qualquer cotidiano”.

Apesar do período de festas regadas a drogas e bebidas, além das inúmeras passagens por clínicas psiquiátricas devido a transtornos bipolares, o fotógrafo dedicou-se por duas décadas à fotografia comercial, chegando a um ponto em que não aguentou mais. Aquele estilo de vida o desequilibrava: "Eu senti que já havia dito tudo através do meu trabalho, e não aguentava mais aquele ritmo. Precisava levar uma vida saudável, fazer exercícios".

Em 2006, LaChapelle rompeu com a mídia publicitária e editorial, ficando sem atender chamadas de revistas por um longo período. Durante esse tempo, o fotógrafo comprou uma antiga colônia de nudismo, de 80 mil m², em Maui, Havaí, transformando-a em uma fazenda orgânica, vivendo desde então de maneira saudável.

O fotógrafo voltou à cena, fotografando somente o que representasse os seus verdadeiros ideais, expondo grande parte disso em galeria e museus: "Para mim, viver e

¹³ Documentário *Eyecandy – The crazy world of David LaChapelle*. Roteiro e direção de Hilka Sinning: ZDF/Arte, USA, 2006.

fotografar são uma coisa só". O primeiro trabalho que LaChapelle produziu após se mudar para o Havaí foi a série *Deluge*, uma releitura do dilúvio de Michelangelo na Capela Sistina, que, para LaChapelle, representa uma tragédia que destrói a arte e a Igreja, através de uma reflexão sobre o excesso de tudo: dinheiro, consumo e fanatismo. Segundo o próprio fotógrafo em relação ao seu recente retorno¹⁴:

Eu amadureci trabalhando para revistas e campanhas de publicidade, aprendi a me comunicar. Eu continuo amando moda, glamour e beleza, mas, agora, comunico ideias para tocar as pessoas. Eu quero que elas saiam diferentes da galeria. Estou tentando expressar a ideia de iluminação pela natureza, a ideia do paraíso perdido, mas mantendo as coisas que amo nessas imagens.

4.2 O REPERTÓRIO IMAGÉTICO DE LACHAPELLE: OS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DOS RECURSOS FOTOGRÁFICOS

A fotografia, polissêmica por natureza, atrai e intriga a todos que dela se aproximam para investigá-la. Apesar das muitas perguntas formuladas ao longo deste estudo, percebemos que as respostas suscitam sempre novas perguntas e novos questionamentos, visto que decifrar as imagens de LaChapelle não é uma tarefa fácil. Mesmo sob diferentes enfoques metodológicos, o estudo não cessará, pois seu repertório possibilita inúmeros caminhos. Na busca por desvendar os principais fatores que levaram à construção estilística de LaChapelle, faz-se necessário, neste momento, direcionarmos nossa atenção para as características mais proeminentes no arranjo interno da obra e para o conhecimento sobre os contextos, os quais julgamos pertinentes para compreender a atuação do fotógrafo.

Verificamos, anteriormente, que LaChapelle é reconhecido internacionalmente como um fotógrafo, diretor de vídeos e documentários, cujo estilo surreal lhe faz mesclar, além do pensamento crítico, outros diversos elementos em suas imagens, com um universo fantasioso, sempre ultra saturado de cores e iluminado de forma intensa. Nesse sentido, podemos entender que o repertório que sustenta sua originalidade foi construído pelo seu enorme potencial de criar imagens inusitadas, colocando o belo e o bizarro no mesmo patamar. Ao

¹⁴ Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/745807-o-nirvana-de-lachapelle.shtml>

longo de sua trajetória, suas imagens têm aparecido em dezenas de revistas de moda e entretenimento, ilustrando editoriais e campanhas publicitárias, nos quais o próprio fotógrafo também desempenha um papel importante na promoção de marcas de prestígio, pois atua nas instâncias criativas e diretivas de forma completamente autônoma.

A necessidade de planejar um caminho para a pesquisa, apoiado nesse observável, instigou-nos a pensar nas configurações de sua linguagem, fazendo-nos entrar em um campo e percorrer os mecanismos de produção e recepção como formas de expressão e significado nos contextos comunicacionais. Nossa forma de construção metodológica parte de um princípio, elaborado por Canevacci (1997, p. 111), de que “o método de pesquisa e o objeto de pesquisa caminham lado a lado e se reconstituem a todo o momento”. Dessa maneira, propomos um retorno aos movimentos feitos até esse momento, para, em seguida, delinear os procedimentos analíticos, em um fluxo multidirecional entre o objeto de interesse, isto é, o *corpus*, e a problematização.

Para compreender como se dá a representação nas fotografias de LaChapelle por meio dos elementos simbólicos, analisaremos imagens retiradas do site do fotógrafo, que conta com um vasto acervo, além da trilogia de livros: *Heaven to Hell* (2010), *Hotel LaChapelle* (1999) e *LaChapelle Land* (1996). A escolha por essas imagens teve como intuito perceber como as mensagens transmitidas podem assumir, através de novas perspectivas estéticas, um forte caráter implicado com questões sociais e culturais, promovendo, por conseguinte, reflexões sobre a realidade.

A identificação estilística das imagens de LaChapelle apresenta-se como uma tarefa desafiadora, pois o desenvolvimento iconográfico do fotógrafo se vale de uma prática híbrida, composta de múltiplas técnicas, suportes e linguagens durante todo o seu processo de criação. Dessa forma, iniciaremos nossa observação pelos modos de organização dos elementos constitutivos que diferenciam determinados recursos ou temáticas. A performance é vista aqui como ação e veículo de expressão que incorpora referências das mitologias, do cinema, do teatro, da moda, da arte, entre outros, que rompe convenções, formas e estéticas, e que, sobretudo, ultrapassa os limites físicos e corporais do atuante, abarcando todas as instâncias da imagem. Os atuantes, nas imagens de LaChapelle, não são somente os seus personagens, mas sim as paisagens, os objetos e até mesmo as cores e a iluminação.

No conjunto de imagens selecionadas, assim como em boa parte da sua obra, as dimensões performáticas, correspondem aos signos icônicos nas imagens, que servem de fundamento para a elaboração de nossas grades analíticas. Este estudo servirá para que possamos conhecer o processo de fabricação das imagens de LaChapelle, assim como testar o

grau de compreensão das mensagens e como estas podem ser interpretadas. Assim sendo, nosso objetivo é destacar os discursos implícitos propostos pelo fotógrafo e delimitar com mais precisão a que público este se dirige.

4.3 ESTILOS DE PERFORMANCES NAS IMAGENS DE DAVID LACHAPELLE

4.3.1 Performance teatral

A primeira categoria é denominada como performance teatral, pois, no conjunto de imagens selecionadas para a nossa análise, assim como em toda a obra de LaChapelle, constatamos elementos de aspecto cênico-teatrais, bem como personagens dotados de técnicas corporais que aperfeiçoam e desenvolvem práticas de exibição no registro. A performance estrutura-se, portanto, numa linguagem encenada, presente na maior parte nas imagens do fotógrafo. Assim sendo, investigaremos a estética utilizada no teatro e adotada por LaChapelle, bem como seus elementos constituintes que compreendem os conceitos de narrativa, personagem, pose, composição, figurino e elementos cênicos. Posto isso, o próprio fotógrafo (LACHAPELLE, 1996, p. 148) comenta:

Entedia-me fotografar no estúdio diante de uma tela branca. Gosto de inventar cenas... Quando alguém vem a mim para fazer um retrato, não fico tão fascinado em capturar a alma por trás de seus olhos, interessa-me mais como está vestido, que tipo de penteado usa. Estou convencido de que podemos conhecer melhor uma pessoa olhando como combinou suas roupas do que observando a foto em preto e branco das suas pupilas fixas na objetiva. Há uma longa tradição de retratos de celebridades que se orgulha de ter capturado a “pessoa real” por trás das armadilhas de sua fama. Eu estou mais interessado nessas armadilhas.

Dessa maneira, não só o retrato, mas o corpo humano é um dos temas mais explorados por LaChapelle, questão alvo de inúmeras discussões ao longo das últimas décadas. Seus personagens encontram-se comumente em situações opostas ao mundo real, sempre perfeitos e brilhantes. Ao expor esses corpos, o fotógrafo atribui-lhes uma série de significações.

Embora suas fotografias sejam ousadas, suas imagens não são pensadas para chocar o público, mas, sim, para invocar o fetichismo. LaChapelle já fotografou centenas de celebridades e personalidades do *showbiz*, sendo a maior parte retratada de maneira

provocativa ou em cenas de nudez em situações muito imaginativas. Dessa forma, o fotógrafo optou por fazer seus retratos de maneira expositiva, em vez do tradicional retrato introspectivo.

Podemos exemplificar essa questão com a campanha que LaChapelle criou para a *Louis Vuitton*, na qual fotografou a cantora de *rap* Lil Kim totalmente nua, apenas com os logotipos impressos por todo o seu corpo, como um carimbo, da mesma maneira que são feitas as bolsas da marca. Dessa forma, a campanha instiga a curiosidade pela cena inusitada. Canevacci (2008) denomina-a como *bodyscape*, ou seja, o corpo que absorve e emana a comunicação visual do tipo fetichista. Dessa forma, esse corpo seduz o espectador por meio de uma estratégia de *marketing*, em que a mensagem está associada ao produto, simples, limpa, sem chamadas, mas com a logomarca.



Imagem 43: Lil Kim para *Louis Vuitton*

Desse modo, o anúncio da marca *Louis Vuitton* reflete o que Peruzzolo (1998, p. 12) observa em relação ao corpo e à mídia:

É importante ter em mente que a figuração do corpo humano como dispositivo de produção de sentido, na mídia e fora dela, não é algo isolado nem no tempo nem no espaço e não está aí sequer por vontade expressa de ninguém nominável. Como produto cultural do tempo das mídias, o fenômeno está sujeito ao jogo das forças

inomináveis dos processos sócio-históricos que constroem a cultura e possibilitam a sua integração nela, fazendo a sua vivência.

O fato de LaChapelle valer-se do aspecto erótico em suas criações, além de satisfazer de certo modo o desejo *voyeur* e a curiosidade do público, proporciona ao fotógrafo libertar a representação do corpo, especialmente o feminino, dos contextos pornográficos. O trabalho de LaChapelle, dessa forma, representa um esforço de ampliar os limites da fotografia, apontando elementos que são rapidamente absorvidos pelo midiático, anulando a ideia de privacidade e fazendo com que sejamos participantes da vida de seus modelos. Essa ideia parece-nos muito apropriada para os tempos atuais, dentro do que Marshall McLuhan (1967, p. 202) definiu no início dos anos 1960 como “bordel sem paredes”. Assim, LaChapelle comenta em entrevista concedida para o Jornal britânico *The Independent*, em 2010¹⁵:

Nós vivemos em um mundo a prova de choque. Nós estamos agora em um universo pós-pornográfico, a linha que separa a fotografia da pornografia é muito tênue. O desafio agora é criar obras que sejam relevantes dentro desse contexto. Assim como os artistas do Renascimento falavam em suas obras dos contextos em que viviam, minhas fotos são reflexos desta era. Sempre tento olhar além da superfície, é o que faço desde que peguei uma câmera pela primeira vez.

A ideia de anular o privado, apesar de aparecer como uma condição normal desde os anos 1990, será de fato constituída como um panorama fortemente marcado pelo desenvolvimento de uma nova cultura de massa, disseminada pela tecnologia digital que incorpora e traduz a iconografia *pop*, mudando dessa forma, os modos de produção e visualização das imagens. Marra (2008, p. 189) define a questão:

Tudo parece possível, ao alcance da mão, e assim, o incontrolável desenvolvimento da galáxia midiática acaba por difundir, subliminarmente, uma sensação mais geral de liberdade e de ausência de limites nos comportamentos e relações sociais.

Nas fotografias feitas para a cantora Lady Gaga, conhecida por sua personalidade extravagante, LaChapelle transpõe para a nossa pesquisa a noção de liberdade e ausência de limites: o corpo vai além da ideia de ser a inspiração, mas de um importante suporte para as suas criações e transformações de significados. Dessa forma, suas imagens constroem ou ajudam a reforçar imgeticamente, uma identidade por meio dos elementos expressos na imagem: o olhar do fotógrafo, as cores, as formas, o figurino e a atitude do modelo. Assim, o corpo pode ser percebido numa relação contígua com todo o conjunto de particularidades da

¹⁵ Entrevista disponível na íntegra em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/out-of-africa-david-lachapelles-strange-visions-of-a-continent-1951343.html>

fotografia, do estilo do fotógrafo e da cultura *pop*. Nesse sentido, as ações do corpo não ocorrem no âmbito somente da representação: vão além disso, por meio do que Baudrillard (1991) ressaltava como simulacro, no qual esse corpo permite inúmeras constituições de diversos sentidos. Rosário (2002, p.11) esclarece:

Os recursos mais utilizados para construir o simulacro corporal são, com certeza, a vestimenta, os adereços e a maquiagem. Eles não foram criados pela era pós-moderna, mas nela foram aperfeiçoados e adquiriram o caráter de simulação na associação com outras técnicas, como a da cirurgia plástica, da lipoaspiração, dos tratamentos de beleza, da musculação. A aparência criada nesse processo não está livre do ciclo da produção, mas voltam-se com potência para o imaginário, construindo uma cadeia de sentidos que se adequam ao perfil dessa época.

Complementando a questão de Rosário, acrescentamos ainda nesses recursos de constituição do simulacro as possibilidades de aperfeiçoamentos corporais por meio de *softwares* de edição de imagens.

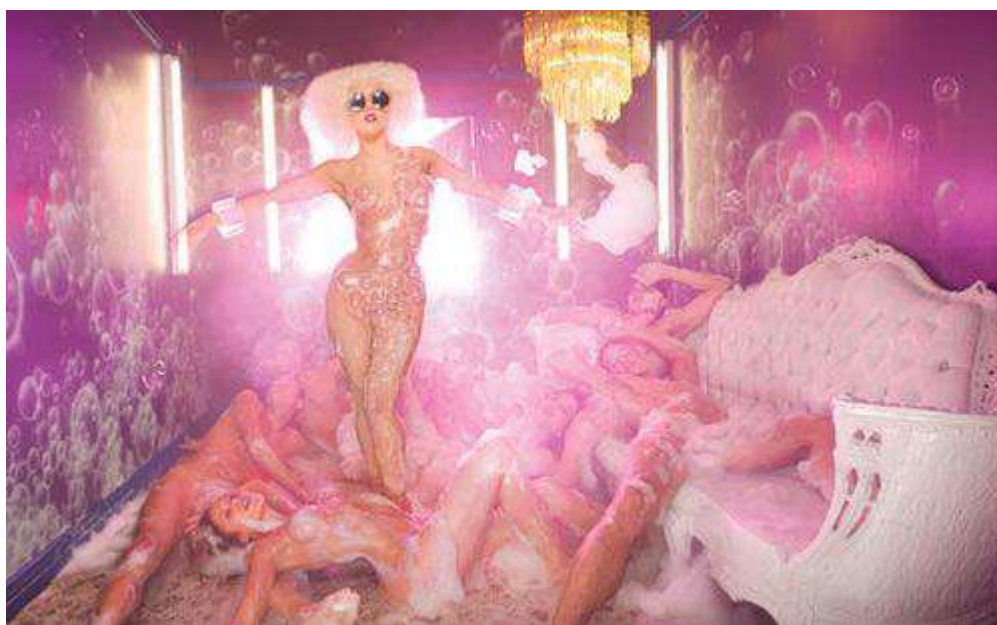


Imagem 44: Lady Gaga. *Rolling Stone* norte americana, 2009

Prosseguindo com a nossa pesquisa pelo repertório de LaChapelle e observando ainda a relação entre a fotografia e o teatro, constatamos que o fotógrafo procura colocar suas figuras de forma a interpretar um personagem. Essa constatação é clara no exemplo a seguir, em que o fotógrafo, em parceria com Courtney Love, viúva do vocalista Kurt Cobain, da banda Nirvana, fez a sua versão de *Pietà*, um clássico renascentista de Michelangelo, que representa em escultura Jesus morto nos braços da Virgem Maria. LaChapelle comenta em

sua página no site *myspace*¹⁶, que resolveu fazer essa foto porque, além de a cena ser muito conhecida e representada por diversos artistas de todos os tempos, fazia 18 anos da morte do cantor, data que coincidiu com o feriado da Sexta-feira e da Paixão e Páscoa, que representam a morte e a ressurreição de Cristo. Para a criação dessa imagem LaChapelle usou um modelo para interpretar tanto Kurt, quanto Jesus. A imagem é uma das favoritas de LaChapelle e tornou-se capa do seu livro *Heaven to Hell*¹⁷.



Imagem 45: *Heaven to Hell*, 2007

Recentemente, após a morte do cantor Michael Jackson, LaChapelle novamente recorreu à técnica de usar um sócia nas suas imagens. Manipulando digitalmente, criou o rosto que Michael tinha nos anos 1990. A construção das fotografias, após a morte do cantor, foi uma espécie de tributo ao artista, a qual mobilizou uma série de questões, todas utilizadas para criar um determinado sentido. Nas três imagens que apresentamos aqui, somos conduzidos, por meio das ações do modelo, a um diálogo explícito com a morte, em que a figura de Michael Jackson apresenta características angelicais como a inocência e a pureza.

¹⁶ Myspace.com/davidlachapellestudio/blog/

¹⁷ Os bastidores da produção podem ser conferidos em www.lachapellestudio.com/film/behind-the-scenes/

A primeira imagem mostra Michael sendo recebido no paraíso pelas mãos de uma Santa. LaChapelle declarou que, se pudesse, escolheria fotografar Michael Jackson acima de qualquer outra pessoa, tamanha a sua admiração pelo cantor e destacou que as letras de suas músicas são tão bonitas e ingênuas que o transformam numa espécie de mártir, que sua história de vida é como um épico moderno. A segunda imagem retrata o rei da *pop music* caído nos braços de Jesus, em uma nova releitura completamente às avessas da posição de Pietà. Já na terceira, temos a figura de Michael Jackson como arcanjo Miguel, derrotando a figura de Satanás.



Imagem 46: *The Beatification*, 2010

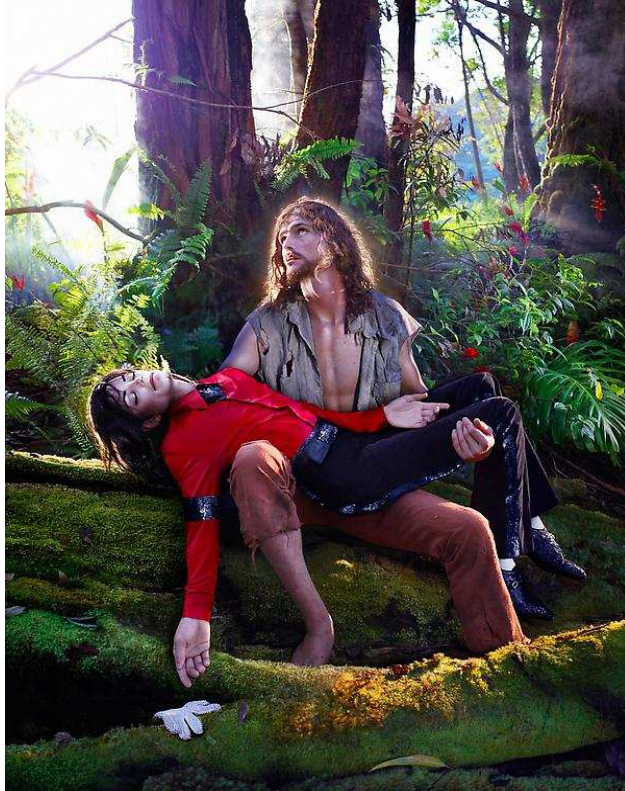


Imagem 47: *American Jesus. Hold me, Carry me boldly*, 2010



Imagem 48: *Archangel Michael*, 2010

Ao expor as imagens, LaChapelle declarou¹⁸: “Acredito que o Michael foi uma espécie de mártir americano. Mártires são perseguidos, Michael foi perseguido. Mártires são inocentes, Michael era inocente”. Com essa declaração, o fotógrafo tenta afastar a personalidade controversa de Michael Jackson das possíveis polêmicas que os críticos de arte viriam a fazer nos jornais e revistas, inserindo-o em um contexto religioso e heróico. O fotógrafo complementa: “O que fiz foram fotos, não retratos. Mas não há dúvida de que Michael Jackson foi uma pessoa que viveu extremos, foi amado e odiado pela sociedade, como um personagem bíblico”.

Soulages observa que o conceito de pose pode se desenvolver por meio de dois sentidos: “a pose fotográfica e a afetação mundana, cultural e social” que o sujeito opera no momento da representação. Voltando ao exemplo de Michael Jackson, apesar de termos diante de nossos olhos a figura do cantor, observamos também a figura de um personagem, ou seja, um jogo que “a imagem dá de si mesma aos outros e talvez a si própria. A pose mundana e social dá a impressão de desaparecer quando é estabelecida a pose teatral e artística: a identidade nasce da ilusão afirmada” (SOULAGES, 2010, p. 71).

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com discrição aparente do voyeur, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se a ordem no real que se quer fotografar (SOULAGES, 2010, p. 67).

Ser esse deus, assim, por meio do desejo de criação, faz com que LaChapelle coloque-se como um fotógrafo-artista que se reapropria das mitologias, da religião, entre outros tantos temas, atualizando seus “poderes eternos”, graças às inúmeras e modernas tecnologias da imagem. Uma prática recorrente, portanto, no seu trabalho são as releituras de obras famosas. Entretanto, o fotógrafo cria suas versões de forma inusitada, nas quais combina diversos elementos de forma bizarra, muitas vezes cômica. Seus personagens, dessa forma, parecem sempre deslocados do tempo e do espaço das obras originais.

Em sua obra *Birth of Venus*, inspirada no quadro de mesmo nome do pintor renascentista Sandro Botticelli, LaChapelle apresenta-nos, mesmo que tenhamos as referências do original, uma imagem completamente inédita.

¹⁸ Disponível em <http://www.davidlachapelle.com/press/wordpress/>

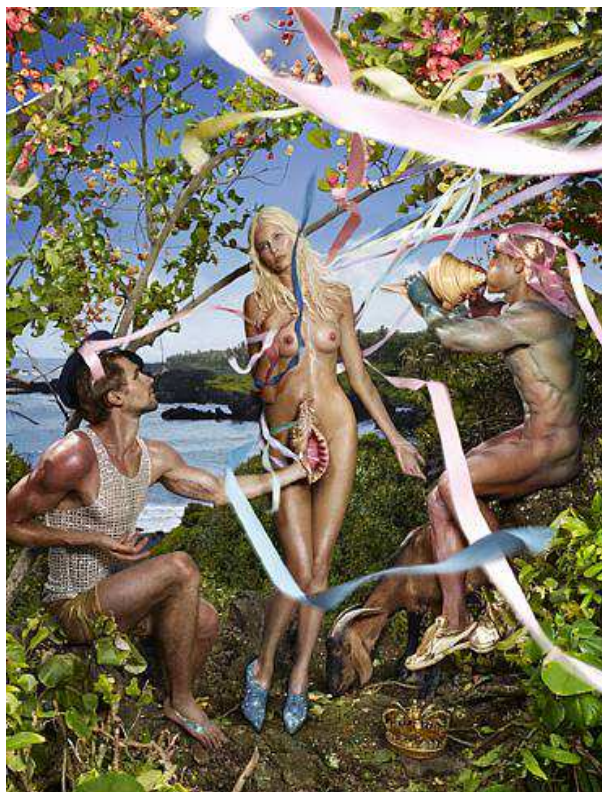


Imagem 49: *Birth of Venus*, 2009

A construção de uma dialética nas imagens de LaChapelle leva-nos a observar uma grande preocupação por parte do fotógrafo em explorar temas polêmicos e controversos, por meio de imagens, muitas vezes belas e aparentemente superficiais, mas que mostram sua visão sobre a política mundial, os modos de consumo, entre outros elementos. Em *Rape of África*, o fotógrafo, mais uma vez, inspirou-se na obra de Botticelli, no famoso quadro *Venus e Marte* para produzir sua versão, com o intuito de dirigir suas críticas para as questões do continente africano, como a ideia de colonização, a representação das guerras com um exército de crianças-soldados, a exploração desregulada de minérios e a comercialização das belezas africanas. Com essa imagem, LaChapelle causou polêmicas e sofreu duras críticas por parte de alguns jornalistas que o acusaram de ironizar sobre assuntos sérios por meio de imagens esteticamente bonitas e construídas.

Um crítico me disse que colocar a modelo Naomi Campbell em um ensaio não é uma maneira fiel de representar o continente africano. Eu perguntei a ele: se eu colocasse no lugar dela uma mulher toda machucada e com a barriga aberta, seria uma imagem mais profunda para você? Nós vemos imagens desse tipo todos os dias na TV e nos jornais. Acredito que posso utilizar imagens glamourosas para

representar coisas significativas, e que minhas fotografias conseguem representar narrativas e histórias de maneira eficaz.¹⁹



Imagem 50: *Rape of África*, 2009

Ao identificarmos a dimensão da performance teatral, pretendemos introduzir um novo olhar e uma nova forma de descrever a encenação nas imagens de LaChapelle, ou seja, um teatro de imagens que faz parte da cena contemporânea, ecoando sua estética na publicidade e em grande parte dos produtos midiáticos que nos cercam. Barthes (1984, p. 78) complementa que, pelo teatro, a fotografia também pode se relacionar com a arte, “assumindo o papel de máscara, uma imagem cujo espetáculo é nítido, e utiliza-se de atributos para representar a promoção social”. A teatralização é, portanto, um meio em que o fotógrafo pode trabalhar a partir de duas direções:

A da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte. Nesse último caso, o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico, e, correlativamente, o sujeito que fotografa se designa e assina sua composição (SOULAGES, 2010, p. 67).

No entanto, as interfaces entre arte e publicidade na obra de LaChapelle e suas delimitações, quando inicia uma e termina a outra, indica-nos o que Tosin (2006 p. 2) observa: “as transformações ocorridas na arte ao longo do último século muitas vezes se fundem com a linguagem publicitária, transformando os modos tradicionais de produção de cultura, consumo e comunicação”. Santaella (2005) comenta, em um de seus textos que há pelo menos duas maneiras principais pelas quais as mídias, em especial a publicidade,

¹⁹ Entrevista disponível na íntegra em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/out-of-africa-david-lachapelles-strange-visions-of-a-continent-1951343.html>

apropriam-se das imagens da arte: “... (a) pela imitação de seus modos de compor, de seus estilos e (b) pela incorporação de uma imagem artística mesclada à imagem do produto anunciado”. No primeiro caso, trata-se da apropriação de um *know-how* para a criação visual. No segundo, há a justaposição da imagem do produto com a carga de valores culturais positivos, tais como beleza, nobreza, elegância, riqueza, notoriedade, elementos com os quais a arte foi se impregnando no decorrer dos séculos (SANTAELLA, 2005, p. 42). Desse modo, constatamos que as fronteiras convergem rumo a um complexo campo comunicacional, resultando em novos ambientes culturais, alterando relações e interações sociais.

O domínio criativo de LaChapelle fica bem acentuado ao percebermos outros elementos peculiares associados à sua composição, demarcando uma imagem diferenciada e elaborada que exige um olhar atento por parte do observador, para compreender, a partir de seu próprio repertório, a trama narrativa. Dessa maneira, o trabalho do fotógrafo reflete o esforço em ampliar os limites da fotografia, absorvendo outras formas de expressão. Soulages (2010, p. 66) denomina tais criadores, antes de mais nada, de encenadores fotográficos, pois costumam dispor, em suas criações, de elementos significativos para a cena, tornando possíveis diferentes interpretações, não nos impondo sua única leitura do texto, o que, por isso mesmo, permitem-nos sonhar e imaginar.

Nosso sonho é ainda mais vivo e pertinente à medida que a foto se afirma como encenação, ao passo que, diante do real ou do real encenado, somos escravos do sentido a encontrar (SOULAGES, 2010, p. 67).

A performance teatral abrange, por fim, os meandros da experiência fotográfica de LaChapelle, na tentativa de contribuir para uma estética particular da fotografia, a da encenação. Além do que, ao desconstruirmos e categorizarmos os mecanismos e os modos de organização dos recursos empregados, percebemos que tudo é concebido com a intenção de ser materializado cultural, estética, ideológica e tecnicamente, articulado com a visão de mundo e o imaginário do fotógrafo.

4.3.2 Performance Audiovisual

Na segunda categoria estabelecida trataremos as imagens a partir dos elementos da linguagem do audiovisual, isto é, como o fotógrafo conta suas histórias fazendo o uso da

narrativa, dos planos fotográficos e das manipulações radicais na estrutura da imagem por meio de recursos de edição digital, pois a performance requer uma perspectiva que transcende a prática teatral.

LaChapelle foi um dos primeiros fotógrafos a manipular suas imagens digitalmente para criar cenas surreais e barrocas. O seu trabalho certamente demarca um novo território de observação, visto que suas imagens produzem novas percepções para quem as consome. Isso se deve principalmente às transformações que os recursos tecnológicos digitais ocasionaram nos modos de fazer imagens, alterando significativamente não só sua concepção, mas, sobretudo, a fruição da obra, fazendo com que o observador migre de espaços tradicionais para outros suportes. Parente, no início da década de 1990 (1993, p. 27), observou bem essa questão:

Não podemos negar que os processos eletrônicos digitais provocarão uma transformação geral, completa, irreversível, de todas as fases da elaboração de uma imagem. Chegará um dia onde tudo será digitalizado e colocado em memória, e o suporte da imagem desaparecerá, tanto quanto o seu valor de revelação e referência. Ignorar ou fingir ignorar as modificações no sistema de informação-comunicação com o advento dos processos de digitalização do sinal eletrônico significa ter uma concepção retrógrada dos processos tecnológicos e uma visão negativa da história.

Essa mudança de percepção leva-nos ao que Kossoy (2002) identifica como os mecanismos internos da produção e da recepção das imagens, no processo de construção da representação e da interpretação. O primeiro refere-se à produção da obra, por parte do fotógrafo, e o segundo à recepção dessa obra por parte de diferentes receptores e suas diferentes leituras.

Os percursos narrativos que LaChapelle introduz em suas imagens, somados aos outros aspectos aqui vistos, fazem com que o seu trabalho adquira uma complexidade comparável a um enredo cinematográfico. Para isso, o fotógrafo compõe cenários interessantes e únicos que vão muito além do que normalmente se faz em um estúdio de fotografia. LaChapelle²⁰ comentou sobre esse aspecto: “Eu trabalho minhas imagens para que pareçam ter sido arrancadas de um filme”. Ele quer ainda que “os espectadores decidam que tipo de filme eles estão assistindo”. Por conta dessa densidade narrativa, somos estimulados a buscar em sua obra tais recursos, que fazem constantemente parte de seu repertório. Essa afirmação fica clara ao observarmos algumas imagens nas quais o processo de construção é,

²⁰ Documentário *Eyecandy – The crazy world of David LaChapelle*. Roteiro e direção de Hilka Sinning: ZDF/Arte, USA, 2006.

de fato, de extrema complexidade, assemelhando-se às grandes realizações audiovisuais, com a escalação de coadjuvantes para a cena.

Na imagem apresentada para a marca de *jeans Diesel*, LaChapelle a constrói no famoso estilo militar norte americano dos anos 1940 e 1950. Por essa razão é uma de suas poucas imagens sem o recurso de cores ácidas. A imagem demonstra a partida de um navio carregado de marinheiros, em um cais cheio de pessoas exaltadas com a despedida. Em meio às festividades, repleta de bandeiras, confetes, serpentinas e cartazes com mensagens patrióticas, encontram-se, em primeiro plano, dois marinheiros beijando-se na boca, ignorando tudo o que está acontecendo ao seu redor. Dessa forma, LaChapelle constrói uma cena complexa, tratando-se de uma campanha publicitária fotográfica e aborda um tema, nesse caso a homossexualidade, por meio de uma linguagem indireta, criando uma distância irônica com a seriedade do assunto em questão.



Imagem 51: Anúncio para *Diesel*, 1994

As imagens de LaChapelle são carregadas de referências intertextuais, frequentemente construídas através do humor ou da ironia. Segundo Marra (2008), a prevalência do elemento lúdico nas imagens de LaChapelle representa um aspecto que diferencia essa nova *pop art* com a *pop* histórica iniciada nos anos 1960, pois aqueles componentes impiedosos, e até amargos, de Warhol parecem desaparecer, dando lugar a uma estética não realista, artificial,

incrementada por efeitos cênicos e de pós-produção, assemelhando-se ao *videogame*. Em função disso, Marra (2008, p. 197) esclarece:

Mesmo o ramificado sistema de citações presentes nos trabalhos de LaChapelle, mais do que apresentar como uma operação culta e elitista, parece mirar o prazer da pura estratégia de combinação, como se as várias soluções possíveis já estivessem carregadas na memória do jogo e a nós coubesse somente encontrar as combinações corretas. (...) Com LaChapelle o videogame está sempre ligado, porque, no final das contas, o único objetivo de sua fotografia é produzir um *break* de trinta segundos fora da realidade.

Assim, a ironia presente em tantos trabalhos provém de um amplo dimensionamento do excesso de elementos utilizados de maneira formal e conceitual que nos conduzem a uma atmosfera animada, de uma artificialidade divertida, sempre viva, brilhante e expansiva. Ao se apropriar das mitologias clássicas, LaChapelle desconstrói-as para reconstruí-las no seu estilo *pop-kitsch*, irreverente, repleto de provocações e excessos de todos os tipos. Em entrevista para a sua exposição na galeria *Robilant + Voena*, em Londres, o fotógrafo comentou²¹:

Eu não vejo nenhuma diferença entre ser fotógrafo e artista. Os críticos não gostam quando alguém usa imagens pop para falar sobre algo profundo. Eu quero fazer algo que as pessoas entendam, não quero ser conceitualmente obscuro, como muita coisa é na arte contemporânea.

Em uma campanha para Alexander McQueen, publicada na revista *Vanity Fair*, de 1997, LaChapelle fotografou o próprio estilista e sua musa, a jornalista de moda Isabella Blow, no *Heddingham Castle*, em Essex. Na composição, a publicidade vale-se de elementos simbólicos, de imagens, palavras, ou seja, de discursos que seduzirão o seu alvo. Esse discurso é planejado e estruturado baseando-se no contexto social, psicológico, ideológico e subjetivo do consumidor. É preciso criar uma diferenciação simbólica para o produto que está concorrendo pela atenção do consumidor com outros tantos que existem no mercado. Para isso, esse produto deve oferecer algo realmente interessante a esse consumidor: deve ser diferente dos demais produtos. Em relação ao exposto, Severiano (2007, p. 175) observa:

(...) não se vende o 'produto em si', tampouco as 'qualidades intrínsecas' do produto. Vende-se tudo menos o produto. Vendem-se 'imagens', 'marcas', 'valores', 'arquétipos', 'magia', 'símbolos', 'arte', 'desejos', 'códigos culturais', 'emoções', 'diferença', 'estilo' etc. Ou seja, não se vende o que de fato, se quer vender.

²¹ Entrevista disponível na íntegra em <http://www.robilantvoena.com/press/index?year=2010>



Imagem 52: *Burning down the house*, 1997

LaChapelle é um mestre excepcional no campo da fotografia, por apresentar certas singularidades artístico-midiáticas, pois, frequentemente, o fotógrafo incorpora, em suas metáforas, críticas dirigidas à sociedade, estabelecendo, dessa forma, um diálogo entre a vida e a arte. Suas referências, que perpassam por motivos religiosos até a arte renascentista, são incomuns na publicidade. Seu discurso crítico à cultura atual redefine de forma coerente seu projeto criador. Essas questões levam Soulages (2010, p. 242) a analisar:

(...) recusar-se a fazer crer que nossa relação com o mundo é uma relação de imediatismo e de transparência; é, portanto questionar essa mediação que tem por vezes vontade de fazer crer sua inexistência. Hoje vemos a realidade através das imagens fotográficas, cinematográficas, televisivas, etc. É preciso tomar consciência disso: o artista, criando imagens e apresentando-as de modo reflexivo e adequado, pode participar dessa tomada de consciência crítica.

Dessa maneira, LaChapelle apresenta ao mundo uma nova visão do fazer publicitário, pois, além de quebrar paradigmas, opera um deslocamento de suas imagens, criando uma série de indagações em um público acostumado a mensagens puramente comerciais. Ao analisarmos uma fotografia, primeiramente, devemos compreender como e para quem são construídas essas imagens. Assim, entender-se-á como se dá essa construção através de elementos simbólicos pautados num contexto sociocultural.

David LaChapelle comumente incorpora nos seus temas e figuras o discurso conceitual duchampiano, ou seja, exerce uma força transgressora, que vai muito além dos

limites da imagem publicitária, dando condições para o observador construir e interpretar sua mensagem a partir das referências percebidas. Andrade (2002) afirma que há sempre na fotografia um observador participante (o fotógrafo), que escava detalhes e “fareja” com seu olhar, o alvo e o objeto de suas lentes e de sua interpretação. Duarte (2000) complementa: “As imagens dialogam com a realidade e com a representação dessa realidade – as imagens também são observações estéticas e documentais da realidade”. Deste modo, podemos dizer que o fotógrafo, além de produzir a imagem, produz também uma mensagem.

Barthes (1990), um dos primeiros teóricos a utilizar a imagem publicitária como campo de estudo, afirma que a imagem é a representação, através dos códigos e signos ali existentes, carregados de sentido cultural, principalmente na imagem publicitária que, segundo ele, é o lugar em que essa significação é, efetivamente, intencional. Assim, os signos colocados produzem uma mensagem. A compreensão destes elementos e a forma como se dá a representação destes derivam da subjetividade e da cultura de cada indivíduo. Essa cultura, de acordo com Giddens (2006, p. 38) “compreende tanto os aspectos intangíveis – as crenças, as ideias e os valores – como também os tangíveis – os objetos, os símbolos ou a tecnologia que representam esse conteúdo”. Abarca todos os seus fenômenos, que podem ser ações, gestos e rituais, assim como textos, obras de arte e programas de TV.

Além disso, Barthes elenca um conjunto de outros elementos importantes que ajudam a enfatizar certa conotação que se quer atribuir a uma imagem. São eles: a trucagem (a montagem de uma imagem a partir de outras), a pose, os objetos, a fotogenia (utilização de efeitos técnicos), o esteticismo e a sintaxe. Há ainda outros elementos, que, para Sousa (2004, p. 73), contribuem na geração de sentido de uma fotografia e auxiliam a causar uma determinada sensação. São eles: o grão (ou ISO), massa ou mancha (as sombras numa fotografia), os pontos, linhas, textura, cor, padrão (repetição de determinado elemento) e a configuração. Sousa também chama a atenção para a importância dos elementos próprios da técnica fotográfica, como: o enquadramento, que, segundo o autor (2004, p. 67), “corresponde ao espaço da realidade visível representado na fotografia”: é o que o fotógrafo está enxergando e o que ele vai mostrar ao espectador, além dos planos, da composição dos elementos, da iluminação e das lentes.

Todos esses elementos e processos fotográficos são utilizados para dar sentido a uma fotografia ou provocar sensações em quem as observa. Estes podem aparecer isolados ou em conjunto, mas, segundo Barthes (1990), nunca serão utilizados dissociados do contexto cultural e da subjetividade do espectador. Portanto, nesse momento, voltaremos nossa observação para descrever os signos icônicos, ou seja, os elementos figurativos da imagem,

com o objetivo de entender como as dimensões performáticas se relacionam, originando uma série de significações. Barthes (1984) orienta-nos metodologicamente a fazer inicialmente uma descrição da imagem, tratando de distinguir os diversos tipos de mensagem que a compõe. Dessa forma, os signos icônicos das próximas imagens permitiram-nos entender a fotografia como uma mensagem visual, compreendida entre expressão e comunicação, pois se constitui também em produto midiático. Ao nos debruçarmos na intencionalidade de quem a produziu, devemos levar em consideração, portanto, a função dessa mensagem, bem como os seus contextos.



Imagem 53: *I buy big car for shopping*, 2002

A composição apresentada foi realizada com o uso de um plano geral. Dessa forma, a imagem sugere-nos uma visão mais ampliada da cena, técnica utilizada no audiovisual, para percebermos os contextos, nesse caso um cenário urbano, e, através deste, a mensagem que o fotógrafo quer passar torna-se mais completa e efetiva. Neste sentido, a paisagem contribui para o nosso entendimento de que a cena se passa na rua ou em um bairro residencial. Os elementos cênicos são importantes complementos para a compreensão da atitude da modelo. Barthes afirma que a pose e os movimentos corporais são um dos principais desencadeadores de sentidos conotativos. Verificamos na fotografia um leve *contra-plongee* (quando a câmera está logo abaixo do objeto fotografado). Essa tomada é utilizada quando o fotógrafo quer passar a sensação de que o objeto é maior, atribuindo-lhe poder e imponência, pois a modelo é

obrigada a olhar de cima. Segundo Joly (2003, p. 106), “encarando o espectador ‘olhos nos olhos’, o personagem dá-lhe a impressão de ter com ele uma relação interpessoal, instaurada entre um ‘eu’ e um ‘você’”. Além disso, a personagem encontra-se em uma situação peculiar, pois, mesmo tendo acabado de sofrer um acidente, posiciona-se de uma maneira ereta, elegante e muito profissional. O absurdo é abordado de forma surreal nas imagens carregadas de críticas à sociedade atual.



Imagem 54: *Death by hambúrguer*, 2002

Nessa imagem, assim como a anterior, o fotógrafo utiliza o plano geral para contextualizar a cena. Sua personagem aparece parcialmente na cena, usando *lingerie* e salto alto, ou seja, o símbolo máximo da sensualidade na vestimenta contemporânea. Ela está deitada no chão, sendo esmagada, ou consumida pelo hambúrguer, com uma das pernas levantadas, passando uma sensação ambígua de sofrimento e prazer. Percebemos aqui que as roupas são elementos utilizados de maneira clara e explícita na construção da imagem, agregando características femininas, porém irônicas à modelo. Além disso, mostra-se um discurso crítico implícito sobre os hábitos alimentares dos norte-americanos ao *fast food*.

As cores são aplicadas de uma maneira saturada, cumprindo um importante papel de destacar os elementos. Nas duas imagens, percebemos um céu azul que toma um considerável espaço no quadro, criando contraste com as outras cores empregadas. Na primeira imagem, o vermelho intenso da lata de Coca-Cola choca-se com o azul, destacando ainda mais o produto

ou o simbolismo cultural. Na segunda imagem, o contraste obtido dá-se em maior grau pelo uso de outras cores, delineando os elementos figurais que regem toda a produção, imprimindo materialidade e força expressiva às formas.

Na iluminação, observamos que o fotógrafo trabalha a luz intencionalmente para que pareça o mais crua possível, uma luz dura, proveniente de uma só direção, como em um dia de sol com poucas nuvens. Esse tipo de iluminação causa também contrastes de sombra e luz, contribuindo para criar volume e dimensionalidade na imagem, dando sentido de realismo, mesmo as cenas sendo surreais.

Observamos, enfim, que as mensagens icônicas ou os discursos intertextuais produzidos nas duas fotografias se referem de forma irônica ao consumismo e a nova globalização da cultura *pop*, por meio dos principais ícones do *fast food*: a Coca-Cola e o hambúrguer, visto que o público-alvo, em sua grande maioria, são os jovens. As fotos criam logo uma identificação com essa geração que é extremamente ligada às tecnologias e aos ícones da cultura *pop*.

4.3.3 Performance Cromática

A última categoria refere-se à performance cromática, por considerarmos a cor como um dos elementos mais essenciais e marcantes na fotografia de LaChapelle. Por meio de uma complexa composição, o fotógrafo atribui às suas imagens cores e luzes inexistentes no mundo real, explorando, dessa forma, o que escapa precisamente à racionalidade. O recurso cromático diz respeito a toda a composição na fotografia de LaChapelle, cumprindo um papel muito além de simplesmente delinear as formas, dar contrastes e enfatizar texturas, ou seja, as cores atuam em uma instância na qual performatizam com todos os elementos constitutivos incorporados na imagem.

O elemento *kitsch*²² está presente na fotografia de LaChapelle não somente em decorrência à sua herança surrealista e *pop*, mas em contraposição à estética minimalista predominante nos anos 1990, época em que o fotógrafo começou a fotografar. Segundo LaChapelle, o seu desejo era mostrar uma produção de imagens que possibilitassem uma

²² Kitsch é um termo de origem alemã, usualmente empregado nos estudos de estética para designar uma categoria de objetos vulgares, baratos, de mau gosto, que copiam referências da cultura erudita sem critérios ou níveis de qualidade.

leitura crítica, porém cheias de cenas coloridas e alegres. O próprio fotógrafo (1996, p. 148) comenta:

Desde a metade dos anos 1980 todos começaram a se vestir de preto... e foi como vestir-se de luto por dez anos... Quando comecei a tirar fotografias, o que eu queria ver era cor e *glamour*.

Com o uso das cores, LaChapelle criou imagens icônicas, registrando um mundo que retrata as obsessões da cultura ocidental, como o glamour, a cirurgia plástica, fama, riqueza, sexo e religião. Por ter vivido em uma época difícil, LaChapelle explica: "Eu buscava alguma forma de escapismo para o peso de tudo o que havia vivido". Portanto, a construção de um universo de imagens inusitadas e carregadas nas cores foi uma forma de deixar para trás o período sombrio.

No editorial intitulado "A metamorfose da rainha da música *pop*", para a revista Vogue Itália, de 2003, LaChapelle fotografou a cantora Christina Aguilera, em um ambiente caracteristicamente *kitsch*. O uso exagerado de elementos propõe uma cena artificiosa ao extremo, com a mistura de objetos que não fazem nenhum sentido juntos. Na abundância de informações, as cores saturadas são um elemento essencial para compor a estética. Além do cenário, a própria cantora e seus coadjuvantes assumem personagens carregados de adornos corporais que simbolizam e fortalecem a proposta.

Herdeiro do princípio linguístico tão caro às vanguardas de todo o século XX, substancialmente fundado na manipulação da realidade, LaChapelle acaba por repropô-lo de forma mais acentuada, exaltando pomposamente o *Kitsch*, glorificando de modo exagerado o objeto banal e cotidiano, impondo pontos de vista exasperados, saturando as cores ao máximo, recortando e recombinao o real como se nós achássemos no interior de uma gigantesca casa de bonecas (MARRA, 2008, p.196).



Imagem 55: Christina Aguilera. Vogue Itália, 2003

LaChapelle encontra no surrealismo as razões que o sustentam na sua ruptura com o tradicional na publicidade e o seu sistema de representação e rigor de pensamento, o que lhe dá credibilidade e liberdade para criar imagens inéditas com o uso dos recursos de manipulação digital. Couchot (2003, p. 135) observa bem essa questão:

Com o aparecimento das técnicas e comunicação eletrônicas e do tratamento automático da informação, os olhares dos artistas vão se voltar para a cibernética e para a teoria da informação. Eles encontram aí uma nova visão filosófica e cognitiva do mundo.

Tal deslocamento do espaço artístico para o espaço publicitário faz com que trabalho de LaChapelle se mantenha com a mesma força midiática em ambos, em um movimento semelhante ao de Andy Warhol, que se apropriava das imagens dos meios de massa: a mídia, por sua vez, apropriava-se de suas criações. Comprovamos isso ao examinar um dos projetos de LaChapelle, intitulado *Negative Currency*, criado a partir de uma série de imagens compostas de notas de dólar, com o intuito de criticar a sociedade de consumo norte-americana.

Com um método próprio e experimental, o fotógrafo substituiu o negativo por notas de dinheiro, obtendo na impressão final uma imagem sobreposta dos dois lados, de cor magenta,

inversa ao original verde. Esse projeto transformou-se em exposição e percorreu as principais galerias do mundo, sendo muito comentado nos mais diversos meios de comunicação.



Imagem 56: Negative Currency, 50 dólares



Imagem 57 - Negative Currency, 100 dólares

Sob forte influência da *pop art*, o fotógrafo segue o legado de Andy Warhol, ao utilizar o tom ultra saturado de cores e contrastes, fazendo, dessa forma com que a cor se torne um elemento essencial, adquirindo uma dimensão performática, como parte da complexa trama visual. Um dos trabalhos mais significantes nesse sentido, intitulado como *Amanda as Warhol's Marilyn*, LaChapelle faz uma alusão artística ao trabalho de Warhol, transformando a travesti Amanda Lepore em versões seriadas de Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor.



Imagem 58: *Amanda as Andy Warhol's Marilyn*, 2002



Imagem 59: *Amanda as Andy Warhol's Liz Taylor*, 2002

Em 2010, LaChapelle realizou uma campanha para a marca de café Nespresso para apresentar as três novas opções de cápsulas de chá: China, Japão e Índia. Para tanto, o fotógrafo estilizou-se de elementos da cultura dos três países. A campanha destacou-se devido às cores vibrantes adotadas nas cenas, tornando-se um dos elementos mais essenciais e marcantes nessas imagens. A artificialidade é um dos traços do fotógrafo, na qual é associada a uma vibração positiva, que atrai instantaneamente o público.



Imagem 60: Anúncio para Nespresso. China, 2010



Imagem 61: Anúncio para Nespresso. Japão, 2010

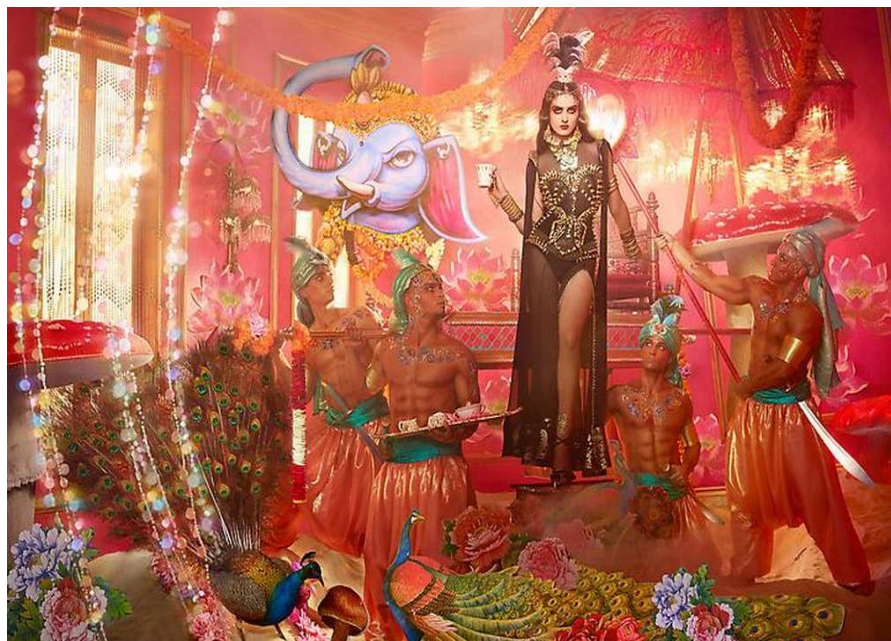


Imagem 62: Anúncio para Nespresso. Índia, 2010

Em 2012, LaChapelle conquistou um novo patamar na sua carreira ao exibir simultaneamente em quatro galerias internacionais o seu último trabalho, intitulado *Earth Laughs in flower*. A obra, composta por dez fotografias em grande escala, teve como objetivo explorar a fragilidade da sociedade e as ideias de vício e vaidade, por meio de composições inusitadas, misturando a tradição da pintura barroca, com um olhar contemporâneo, sem abandonar o estilo que o tornou famoso. Em suas composições, o fotógrafo colocou, junto dos elementos naturais, itens como alimentos industrializados, remédios, bonecas, celulares, entre outros, tudo arranjado de forma equilibrada, mas intencionalmente caótica, de acordo com a estética *kitsch*.

A esse trabalho de LaChapelle torna-se inevitável a sua relação com os *ready-made* de Duchamp. Dubois (1993, p. 254) observa esta questão:

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que a provocou.

Dubois (1993) nos ajuda a entender que a fotografia não é apenas um produto oriundo de uma técnica, de uma simples ação ou ainda o resultado de um saber-fazer representado em papel, que depois de materializado, olha-se somente para a sua condição de objeto finito. A fotografia é também, e antes de tudo, um ato icônico, uma imagem em construção, algo que

pode se conceber fora de suas circunstâncias triviais. Deste modo, é compreendida como uma imagem-ato, pois não se limita apenas ao gesto da produção da imagem, mas se estende ao ato de sua recepção e contemplação, implicando, sobretudo, o sujeito no processo.



Imagem 63: Início do outono, 2012



Imagem 64: Os amantes, 2012

Por fim, percebemos que a fotografia, ao longo dos tempos, enveredou por campos onde a sensibilidade artística se mostrou absoluta. Além de estabelecer vínculos e trilhar percursos que a conduziram para o lugar que ocupa, por direito, na História da Arte Contemporânea.

Partindo deste entendimento, observamos que as imagens de David LaChapelle têm na sua essência a criação de narrativas, metáforas e analogias que se constituem de forma peculiar. Por vezes, o fotógrafo recorre a temas específicos da estética da pintura, e por outras se afasta, aproximando-se da nova cultura *pop* globalizada e do sistema digital. Seu trabalho resulta, portanto, em um êxito estético, o qual repercute largamente nas mídias, conferindo uma grande visibilidade a sua vasta obra. As formas comunicacionais, neste caso, não são apenas artifícios mecânicos, encarregados de criar um mundo ilusório, são, no entanto, novas linguagens com capacidades únicas de expressão.

A imagem fotográfica que chega ao século XXI é, certamente, carregada de potencialidades, assim como as tecnologias de tratamento e manipulação nos levam a outros

universos culturais. A atual produção de imagens eletrônicas provoca grandes transformações em todas as etapas do fazer fotográfico, colocando-nos, definitivamente, diante de uma nova revolução do conceito de cultura visual. No plano das pesquisas, cabe aos pesquisadores, portanto, decifrar o que se esconde por trás destas imagens, uma vez que uma nova estética emerge e ultrapassa as fronteiras que a tradição, por muito tempo, contrapôs entre os modos de representação do real e a arte.

CONCLUSÕES

O percurso traçado neste trabalho, certamente, envolveu as múltiplas experiências vividas durante o Mestrado em Ciências da Comunicação. Norteada pelos objetivos e problemas de pesquisa que diariamente se refizeram, além das incursões teórico-empíricas que se constituíram ao longo deste processo, desejamos compreender o momento da conclusão como um balanço geral, por acreditarmos que a investigação não permite chegar a um ponto final e único.

Assim sendo, nossa temática foi se delineando com o desenrolar da pesquisa. Contudo, a observação prática de imagens tornou-se uma parte de extrema importância para a construção de novos conceitos e, de acordo com o modo que nos inserimos neste estudo, muitos questionamentos adaptaram-se frente às novas descobertas.

A fotografia, ao longo de sua trajetória, passou por diversas transformações. A sua constante evolução se deve tanto aos desenvolvimentos técnicos, mas, sobretudo, ao olhar e a criatividade dos fotógrafos e artistas que marcaram época e, por isso, serviram-nos como importantes referências. Compreender este processo foi, sem dúvidas, um grande desafio, seja de qualquer época ou obra estudada.

Dessa forma, constatamos uma crescente pluralidade no campo da fotografia, assim como a intensa proliferação de imagens e produtos simbólicos pelos meios de comunicação. Igualmente notável, principalmente nas últimas décadas, foram as convergências com outros campos que culminaram em outras visões e possibilidades do fazer fotográfico.

Com as novas formas de fazer e interpretar fotografia, vimos surgir, igualmente, diversas contribuições dos meios de comunicação, os quais ajudaram a inaugurar importantes publicações, exclusivas e dedicadas ao novo tema, porém, voltadas para um público não especialista, fora do eixo acadêmico-científico e ansioso por novas formas culturais. Neste clima entusiasmado, observamos no final do século XX, a criação e fundação de museus interessados na divulgação e exposição deste tipo de obra: a fotografia contemporânea lado a lado com as formas mais tradicionais da arte.

Historicamente, a fotografia é resultado da intervenção de várias experiências e tentativas por parte de inúmeros indivíduos. A junção de diversos processos, conceitos e estudos resultaram no seu aparecimento, tal como conhecemos nos dias de hoje.

Os valores estéticos, os temas e as mensagens ficavam, inicialmente, implícitos à imagem fotográfica, e assim, permaneceram por um longo período, no domínio da documentação. Por essa razão, não minimizamos estas especificidades da fotografia, mas sim,

procuramos nos dirigir para territórios, nos quais as diferenças pudessem se complementar sem perder seus horizontes próprios. Por conta disso, nos deparamos com um extenso campo de atuação, em que alguns dos casos, como na moda e na publicidade, as imagens tornam-se muito visíveis e acessíveis a um grande público.

A produção artística contemporânea utiliza a fotografia em suas criações, ora como meio, ora como suporte. A prática fotográfica em um contexto de experimentação artística nos colocou mediante as suas inúmeras potencialidades por desvendar. Por essa razão, procuramos refletir sobre o aspecto ficcional destas representações, buscando uma visão ampla desta linguagem, considerando elementos estéticos, técnicos e sociais, por meio de um panorama histórico.

Contudo, não nos limitamos somente à fotografia. Buscamos estabelecer um elo entre o desenvolvimento da imagem fotográfica com os movimentos artísticos de vanguarda, que por sua vez, influenciaram e ocuparam um lugar, cada vez maior, no campo das comunicações. A pesquisa nos mostrou, além disso, como a fotografia foi sendo construída para criar uma nova ideia de mundo. Frente às imagens trazidas como exemplo, experimentamos as mais diversas possibilidades de comportamento, ou pelo menos, pudemos imaginar, através das performances. Visto que a fotografia nos permite uma experiência de estilos, ela também nos ajuda a compreender como pensa uma sociedade.

Obviamente, muitas dúvidas acompanharam-nos, desde o projeto até a realização desta dissertação. Um dos primeiros questionamentos enfrentados foi tratar da relação entre fotografia e arte contemporânea, além de identificar uma área de pesquisa particular e circunscrita como a da performance. A necessidade de planejar um caminho para este estudo, apoiando-nos em um observável, nos instigou a pensar nas configurações das linguagens, nos mecanismos de produção e recepção que determinados fotógrafos utilizaram-se tanto no passado quanto nos dias de hoje, como formas de expressão e significação nos contextos comunicacionais. Procuramos, dessa forma, em todas as décadas, imagens que expressassem a liberdade de criação destes fotógrafos e percebemos que estas ajudaram a construir a atual imagética do século XXI.

Dentre muitos exemplos encontrados, escolhemos investigar, mais especificamente, as imagens do fotógrafo norte-americano David LaChapelle, um dos mais conceituados do momento, por possibilitar-nos uma análise aprofundada de uma proposta estética, marcada fortemente pelo predomínio de cores saturadas e pelos discursos e críticas sociais que, imediatamente, nos remeteram a diversos movimentos de vanguarda, como a *Pop Art* dos anos 1960. Além disso, percebemos uma dimensão performativa em todas as instâncias de

suas composições como construtora de sentido em suas imagens. A performance foi entendida como veículo de expressão que incorpora referências do cinema, do teatro, da moda, da arte, entre outros, que rompe convenções, formas e estéticas, e que, sobretudo, ultrapassa os limites físicos e corporais do atuante, abarcando todas as instâncias da imagem. Os atuantes, nas imagens de LaChapelle, não são somente os personagens, mas sim as paisagens, os objetos e até mesmo as cores e a iluminação.

A identificação estilística das imagens de LaChapelle apresentou-se como uma tarefa abrangente, começando pela observação dos modos de organização dos elementos constitutivos que diferenciam determinados recursos e temáticas. Assim, chegamos a uma das propostas do trabalho: entender como se dá a construção estética de LaChapelle e quais elementos e processos fotográficos são utilizados pelo fotógrafo para dar sentido ou provocar sensações em quem as observa. Percebemos, então, que o fotógrafo se vale de muitos recursos de produção, desde a ambientação de cenários, passando pelo domínio na direção de seus modelos e finalizando as imagens com edições digitais perfeitas. LaChapelle também aproveita os melhores ângulos e desempenhos, por meio de técnicas de luz e enquadramentos. Salaria características e oculta outras, criando um simulacro estético, carregado de sentidos e mensagens ao seu público.

Uma vez circunscrito o objeto de nossa pesquisa, ampliamos nossa busca para a vasta obra de David LaChapelle, pois em uma pesquisa se faz necessário uma observação mais aprofundada do *corpus*, bem como decidir como dar-lhe um tratamento experimental adequado. Dentre o material pesquisado contamos com a trilogia: “Heaven to Hell” (2010), “Hotel LaChapelle” (1999) e “LaChapelle Land” (1996), além das imagens de campanhas e publicações encontradas no site oficial do fotógrafo: www.studiolachapelle.com. Nas imagens analisadas constatamos que cada elemento ali composto com os demais, estabelece uma relação que irá permear o imaginário do espectador. Além disso, o processo criativo de LaChapelle é muito pertinente para a constituição de um contexto midiático, no qual constatamos que os fluxos comunicacionais são disseminados pela atual tecnologia digital.

O *corpus* apresentado visou alguns encaminhamentos e desdobramentos, assim como o aprofundamento de conceitos teóricos já trabalhados nos capítulos anteriores. Pretendemos, por conseguinte, convocar um bom número de autores, com o fim de provocar novos tensionamentos e discussões e explorar mais a proposta metodológica.

A tarefa de decodificar e entender o estatuto da fotografia, sem esquecer-se da cumplicidade estabelecida com os outros campos, talvez tenha sido a maior dificuldade encontrada durante este estudo. Pois, não podemos ignorar o fato de que desde o final do

século XIX e durante todo o século XX, a fotografia, além de romper com o tradicional, buscou penetrar-se em caminhos e experiências que se complementaram no plano do representativo.

Logo, passamos a investigar a relação entre fotografia e performance, questionando-nos se toda a documentação fotográfica poderia ser considerada apenas como um registro, ou seja, uma fonte secundária que serve de memória para descrever uma ação realizada em um tempo passado e num espaço específico. Concluimos que a fotografia pode ser pensada como parte constitutiva e articulada às performances e, por essa razão, torna-se fonte primária desse procedimento. Em uma sociedade midiaticizada, os locais de acontecimento das ações e das performances são, portanto, orientados para a imagem, seja fotográfica ou audiovisual. E o público, a quem se destina qualquer obra, interpreta esta nova gramática estética e de expressão, na qual os elementos da imagem e do imaginário se misturam para compor a trama do ser e estar no mundo.

Dessa maneira, evidenciamos a utilidade para a pesquisa dos conceitos e do esquema metodológico, por meio de uma perspectiva voltada para a análise de imagens, inspirando-nos no modelo em que as fotografias são mensagens, formadas por uma fonte emissora, passando por um canal de transmissão e chegando a um meio receptor. Partindo deste contexto, observamos que a emissão e a recepção da mensagem dependem de uma sociologia, pois esta trata de estudar grupos humanos, definir motivos, atitudes e de ligar o comportamento dos grupos à sociedade que estão inseridos. Este estudo nos auxiliou na compreensão das imagens de LaChapelle, pois os mecanismos de leitura de uma imagem fotográfica vão além dos aspectos históricos e culturais. Dessa forma, as análises puderam ser aprofundadas e enriquecidas pelo viés de teóricos como Barthes, Soulages, Couchot, McLuhan, Baudrillard, entre outros, que nos levaram tanto ao aprimoramento de nossas observações quanto as soluções para os problemas de pesquisa.

No conjunto de imagens selecionadas para esse estudo, assim como em toda a obra de LaChapelle, constatamos importantes elementos de aspecto cênico-teatrais, audiovisuais, bem como personagens dotados de técnicas corporais, que nos levaram a classificar e desenvolver os tipos de performance no registro. Sob forte influência do surrealismo e da *pop art*, o fotógrafo segue o legado de Andy Warhol ao utilizar o tom ultra saturado de cores e contrastes, fazendo com que a cor se torne um elemento essencial, que adquire uma dimensão performática como parte da complexa trama visual.

Durante os estudos desenvolvidos para a elaboração desta dissertação, percebemos a fotografia como um meio de criação e reprodução midiática, a qual atinge e permeia o

imaginário de um determinado público, gerando sentimentos, desejos e inquietações. Por meio do estudo de caso, constatamos, ainda, que a fotografia faz gerar uma identificação com um novo público, não só pela subversão dos temas, mas, principalmente, pelo culto ao autêntico.

Finalmente, a fotografia é uma forma de expressão que acarretará numerosos proveitos para quem a utilizar de forma diferenciada. Cabe aos fotógrafos e profissionais da comunicação, sistematicamente, introduzi-la nos contextos midiáticos e, gradativamente, derrubar paradigmas e preconceitos que têm somente uma função: a de limitar a criatividade.

O presente estudo, como já dito anteriormente, não se encerra. É exatamente o contrário, ou seja, é um ponto de partida que contribui para uma reordenação dos conceitos sobre as linguagens e usos da imagem fotográfica, bem como direcionam para novas e futuras pesquisas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2009.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia**. Olhares fora-dentro. São Paulo: EDUC, 2002.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O Óbvio e o Obtuso, ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: N. Fronteira, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos. Coleção: Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BRASSAI, George. **Proust e a fotografia**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre Fotografia**. São Paulo: Pioneira, 1999, 9ª ed

CANEVACCI, Massimo. **Fetichismos Visuais: Corpos eróticos e metrópole comunicacional**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da Comunicação Visual**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem. Criação de um tempo-espço de criação**. São Paulo. Perspectiva, 1998.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual**. Porto Alegre: UFRGS, 2003

DUARTE, Elizabeth B. **Fotos e Grafias**. 1ª Edição. São Leopoldo-RS: Ed. Unisinos, 2000.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

EGUIZÁBAL, Raúl. **Fotografía Publicitaria**. Madrid: Cátedra, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Plínio, o Velho: Uma história material da pintura**. Locus: Revista de História. Juiz de Fora: 2004. vol. 10, n. 2.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011

FONTCUBERTA, Joan (ed.). **Estética fotográfica**. Editora FotoGGrafía. Barcelona, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Artmed. 4ª Edição. São Paulo, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, Ernst. H. **A História da Arte**. São Paulo: LTC. 16ª Edição, 2000.

GUBERN, Román. **Del bisonte a la realidad virtual. La encena y el labirinto**. Barcelona: Editora Anagrama, 1996.

HOCKNEY, David. **Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters**. Londres: Thames & Hudson, 2001.

JEHOVAH, F. **Fundamentos do Jornalismo; Manual Básico do Repórter – Fotográfico**. Editora Íris, SP, 1965.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Editora Papirus, 2003.

JONES, Amélia. **Body art: performing the subject**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na trama fotográfica.** São Paulo: Ateliê, 2002.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado.** São Paulo, Museu da Ind. Com. E Tecnologia de São Paulo – SICCT – 1989.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História. O advento da fotografia: um novo meio de conhecimento do mundo.** São Paulo: Ática, Série Princípios, 1983.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia.** 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991

LACHAPELLE, David. **LaChapelle Land.** New York: Simon & Schuster, 1996.

MACHADO, Arlindo. **A arte do vídeo.** 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MALYSSE, Sthepahie. **Em busca dos (H) alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca.** In: GOLDEMBERG, M. (org) Nu e vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca; tradução Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda.** São Paulo: Editora Senac, 2008.

MARX, Karl. **O Capital.** Rio de Janeiro: Editora LTC, 2001.

MCCARTHY, David. **Arte Pop.** São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2002.

MCLUHAN, Marshall. **Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem.** 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. 1967.

MELIM, Regina. **A fotografia como documento primário e performance nas artes visuais,** artigo, 2008.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

NEWTON, Helmut. **Private Property.** Munique: Schirmer/Mosel, 1989.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1993.

PERUZZOLO, Adair Caetano. **A circulação do corpo na mídia**. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1998.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the politics of performance**. Londres: Routledge, 1993.

ROSÁRIO, Nísia Martins. **Corpo em tempos de pós-modernidade: semiose ilimitada**. PUC RS, 2002, Compós: gt comunicação e cultura.

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

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SEVERIANO, Maria de Fátima V. **Narcisismo e Publicidade**. Uma análise psicossocial dos ideais de consumo da contemporaneidade. São Paulo: Annablume 2007.

SOULAGES, François. **Estética da Fotografia. Perda e Permanência**. São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SILVA, Maurício Pinheiro. **Persuasão revelada: a subversão da mensagem publicitária pela imagem fotográfica**. Dissertação (mestrado) – Unicamp, Campinas, SP:[s.n], 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo. Introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Ed Letras Contemporâneas, Florianópolis, 2004.

STILES, Kristine. **Uncorrupted Joy: international art actions**. In: *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979*, Russell Ferguson, ed. Thames & Hudson: London and Museum of Contemporary Art: Los Angeles, 1996.

TOSIN, Giuliano. **Publicidade e Arte: perspectivas para o estudo de um sincretismo contemporâneo**. Trabalho apresentado no VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. Brasília, 2006.