

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattini**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/LAOCOONTE.5.15381

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Anacleto Ferrer (Universitat de València)
Francesc Jesús Hernández i Dobon (Universitat de València)
Fernando Infante del Rosal (Universidad de Sevilla)

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València)
Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Tamara Djermanović (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol* (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno

REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
 SOCIEDAD ESPAÑOLA
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, Zsolt Bátori (Coord.)	51-55
TEXTO INVITADO	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de Robert Hopkins . Traducción de Andrés Luna Bermejo	59-79
ARTÍCULOS	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, Paloma Atencia-Linares	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? Guilherme Ghisoni da Silva	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, Esther González Gea	117-132
Fotografía y Post-Realidad, Adolfo Muñoz García y Ana Martí Testón	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, Hasan G. López Sanz	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), Julimar Mora Silva	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, Mar García Ranedo	181-201
El asco en la fotografía documental, Mª Jesús Godoy Domínguez	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, Milagros García Vázquez	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, Eunice Miranda Tapia	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, Mônica Zarattini	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, Víctor Murillo Ligorred	264-275

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



A imagem-enigma na fotografia contemporânea

The puzzle-picture in contemporary photography

Mônica Zarattini*

Resumo

Este artigo visa refletir sobre os caminhos que a fotografia percorreu para se inserir na arte contemporânea. Através da análise de imagens de renomados fotógrafos e artistas, o estudo aborda os caminhos trilhados pela fotografia na atual sociedade da “hipervisibilidade”, onde o peso do visual e das imagens que circulam sem fim por todos os lados parecem nos “devorar”. O diagnóstico é feito a partir de conceitos de H. Belting, F. Jamenson, V. Flusser, J. Fontcuberta e M. Fried, entre outros e o conceito de R. Fabbrini sobre a “imagem-enigma”.

Palavras chave: fotografia contemporânea, imagem-enigma, fotografia expandida.

Abstract

This article aims to reflect on the paths that photography has taken to insert itself into contemporary art. Through the analysis of images by renowned photographers and artists, the study approaches the paths taken by photography in the current society of “hypervisibility”, where the weight of the visual and images that circulate endlessly everywhere seem to “devour” us. The diagnosis is made from the concepts of H. Belting, F. Jamenson, V. Flusser, J. Fontcuberta and M. Fried, among others, and R. Fabbrini’s concept of the “puzzle-picture”.

Key words: contemporary photography, puzzle-picture, expanded photography

Introdução

Vivemos, atualmente, imersos num turbilhão de imagens que se multiplicam e se tornam, cada vez mais, onipresentes em nossas vidas. O IBGE¹ nos diz que 63% dos lares brasileiros estão ligados à internet e dos quais, 97,2% possuem TVs. Vivemos a era das telas. Elas estão por todos os lados: nas ruas, nos hospitais, nos metrô, no trabalho, nos bares, nos celulares. As referências de tempo e espaço são hoje virtuais. Segundo Jameson (2006), nosso “espaço social é agora completamente saturado com a cultura da imagem”. O espectador vivencia uma cisão no tempo face a tantos signos que o prendem à instantaneidade do presente. As referências culturais de cada indivíduo,

1 Os dados fazem parte da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios 2016 (PNAD), divulgada em 24/11/2017 pelo IBGE. Disponível em: <https://tinyurl.com/y7b39t75>, Acesso em: 10.ago.2018 e disponível em: <https://tinyurl.com/yb7wbcs6>, Acesso em: 10.ago.2018

* Universidade de São Paulo, Brasil. zara@usp.br
Artículo recibido: 12 de mayo de 2018; aceptado: 31 de octubre de 2018

ao mesmo tempo que são diversificadas, são também, interconectadas por essa rede mundial. “A chamada individualização de referências, em abundância, é incontestável. Ela porém, acontece como paradoxo: a diversidade ocorre, a multiplicação das referências ao nível de cada indivíduo está aí, mas o pano de fundo é sempre um universo relativamente homogêneo.” (Bucci, 2007: 10).

Segundo Baudrillard (1991), as imagens que são veiculadas nas “telinhas” – do celular, do computador, da TV, dos games domésticos, dos vídeo-clips – inflacionam nosso olhos e nossas mentes, são hegemônicas na sociedade contemporânea e se apresentam como simulacros que prendem a atenção do espectador. Para Fabbrini (2016), “são imagens planas (ainda que em HD ou 3D); chapadas; lisas; superficiais; epidérmicas; (...)”. Elas não teriam face oculta ou outro significado que não o imediatamente visto e provocam um fascínio no observador por se parecerem tanto com a realidade, tal a qualidade técnica que as acompanha. O simulacro é fruído pelo público como o real, a imagem é tomada como realidade e verdade. “Daí a histeria característica do nosso tempo: histeria da produção e reprodução do real.”, comenta Baudrillard (1991:34), quando argumenta sobre as estratégias do poder, sob a orquestração dos *mass media*, que inunda o mundo virtual com excesso de imagens “hiper-reais”, com um excesso de signos, o que produz uma deflação de sentido. Como pensou Flusser (2011), as imagens que circulam hoje na sociedade do hiper-realismo são como “janelas” para o mundo e para o senso comum, elas são reais, e não são representações. “O caráter aparentemente não-simbólico e objetivo das imagens técnicas, faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto em seus próprios olhos. (Flusser, 2011: 30)

A “cultura do *selfie*” está disseminada globalmente entre vários povos, independente de idade, raça, ou identidade. A necessidade de fotografar tudo e todos ao redor está calcada na ideia do consumo. Não há quem não faça uma viagem sem levar consigo uma câmera ou um celular. A sociedade contemporânea repete o fundamento do consumo capitalista: queimar, zerar, dissipar, devorar, gastar, fazer desaparecer pelo uso – para depois, restabelecer – e então, quanto mais fotos e mais imagens para se ver e se “cliquear”, melhor está o sujeito. E, quanto mais conectados às telas, melhores e mais felizes ficam as pessoas do presente. Criou-se uma cultura apoiada em imagens, aquelas que “provam” a sensação que temos do fugidivo, de tudo que parece sumir repentinamente.

Nossa opressiva sensação da transitoriedade de tudo é mais aguda, uma vez que as câmeras nos oferecem os meios de “fixar” o momento fugidivo. Consumimos imagens num ritmo sempre mais rápido e, assim como Balzac suspeitava que as câmeras exauriam camadas do corpo, as imagens consomem a realidade. As câmeras são o antídoto e a doença, um meio de apropriar-se da realidade e um meio de torná-la obsoleta. (Sontag, 2004: 196)

E se consideramos que vivemos hoje na sociedade da “hipervisibilidade”, onde o peso do visual e das imagens que circulam, sem fim, por todos os lados, parecem nos “devorar”, pensar e refletir como a fotografia está hoje inserida no mundo da arte, me parece fundamental. Se hoje, a fotografia compartilha espaço com a pintura e a escultura nos museus e no mercado de arte é porque há na sociedade atual uma superabundância de imagens fílmicas, fotográficas, televisuais que satura nossos olhares com a mimese.

É claro que essa onipresença da imagem na vida cotidiana nos leva a perguntar sobre quais práticas fotográficas devem ser levadas em consideração. O objetivo deste artigo é identificar, através da reflexão sobre a obra e processo criativo, de alguns artistas, quais são os recortes conceituais, que definem a fotografia contemporânea.

A saída para a fotografia contemporânea

Para Fabbrini (2016), a solução de alguns artistas da atualidade está justamente na busca por uma “imagem-enigma”, “uma imagem ainda não corroída pela exposição exagerada”, uma “imagem pensativa”, uma “imagem que force o pensamento”, enfim, uma imagem que tenha algum mistério ou segredo. Por isso, André Rouillé, em seu artigo “Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas”, de 1998, defende que a fotografia deva fazer sua própria metamorfose, deixando de lado a busca do real, e, ir em busca dos extremos e da superação dos seus próprios limites. O autor chama esse tipo de imagem de “fotografia-matéria”:

Por ter-se liberado das limitações da transparência documentária e das servidões funcionais, a “fotografia-matéria” é o espaço onde são inventadas novas soluções, atitudes inéditas, formas extraordinárias que abrem tanto à arte quanto à fotografia um campo de possíveis. (Rouillé, 1998: 308).

O autor aponta o cenário inédito da fotografia contemporânea, das duas últimas décadas do século XX: fotógrafos-artistas e artistas que se utilizam da fotografia no sentido de encontrar essa imagem “a contrapelo” – contrária à imagem documentária, de reportagem e de álbuns de família, onde a objetividade e racionalidade imperam –, aquelas fotografias criadas, em geral, pelos fotógrafos e cinegrafistas. Há o fotógrafo-artista, aquele que para obter reconhecimento da sua fotografia como arte, procura produzir o singular e o raro, estabelece tiragem para suas fotografias, assina suas cópias, faz séries, enfim, procura se legitimar até com a intervenção direta da mão: raspa, cola, retoca, usa tintas e crayons, imprime em telas ou tecidos. Práticas híbridas, ou até mesmo, inspirações românticas em processos antigos como o uso de processos como o daguerreótipo, *pinhole*, goma-bicromatada. A fotografia artística busca uma estética contrária à fotografia documental: quer ser antirrealista, ou até mesmo “antifotográfica”, quer se diferenciar da prática documentária atrelada ao real.

Para os artistas que trabalham com a fotografia, ela deixa de ser uma ferramenta para se tornar a matéria-prima deles, a chamada “fotografia-matéria”. (Rouillé, 1998: 307). Há os que apenas usam a fotografia ou vídeo como registro: Josephy Beuyes conversou com uma lebre morta sobre o que é arte contemporânea e teve toda sua *performance* filmada; ou, artistas adeptos da *Land Art*, como Walter de Maria que criou num campo aberto de uma planície mexicana, uma cabine onde os espectadores visualizavam verdadeiros shows de raios provocados pelas pequenas “antenas” (400 bastões de aço de 6 metros de altura) espalhadas pelo artista. A fotografia pode mostrar o resultado plástico e estético da sua prática para outras pessoas além dos espectadores *in loco* que estavam na cabine. Sem a fotografia, esses artistas seriam conhecidos por um público restrito.

Há também os artistas que se apropriam de imagens: Andy Warhol ou Christian Boltanski usaram em suas obras artísticas, ícones ou fotografias da própria família, e assim, ignoraram o conceito de autoria tão caro ao modernismo. No caso de Andy

Warhol, a fotografia é a matriz de sua obra: ela é multiplicada – o que contraria o ideário norte-americano da arte como “novidade” – e “serigrafada” com cores fortes e extravagantes trazendo à tona seu caráter simbólico muito mais do que indicial. O processo de repetição das fotografias de Che, Marlyn ou Mao é levado ao extremo por Warhol, pois nega a noção tradicional de arte como expressão de autoria e se utiliza de técnicas publicitárias tão familiares na cultura de massa.²



Figura 1: Serigrafias de Andy Warhol com imagens de Marlyn Monroe.

Podemos destacar também do *pop* americano, o artista Robert Rauschenberg que parte das referências das vanguardas históricas (Hanna Höch e as fotomontagens dadaístas) e usa a fotografia oriunda dos meios de comunicação para a feitura de suas *combine paintings*. As colagens tridimensionais com objetos e imagens fotográficas apropriadas, aparentemente descontextualizadas, ao se juntarem, produzem um trabalho pictórico com sentido e característica da pós-modernidade.



Figura 2: Obra tridimensional (MoMA) do artista Robert Rauschenberg.

Tudo leva a crer, que Fernandes (2006) aproxima seu pensamento ao de Fabbrini (2016) e de Rouillé (1998) quando discorre sobre o conceito de “fotografia expandida”.

2 Ver artigo sobre fotografia e arte *pop* de Anna Teresa Fabris: “..., a arte *pop* não poderia dispensar uma relação profunda com a imagem fotográfica, pois ela que molda, em grande parte, a atual concepção de realidade. Uma realidade peculiar, retiniana, estereotipada, opaca, imediata, reproduzível como a imagem fotográfica lhe serve de espelho e de suporte...” (FABRIS, 1998: 299)

Os fotógrafos que hoje partem da fotografia expandida são aqueles que subvertem os modelos e as referências. São os que não se comportam como “funcionários” que obedecem ao programa da máquina fotográfica, na acepção de Flusser (2011); são os fotógrafos que conhecem e dominam a “bula do fabricante”, os manuais das máquinas, dos softwares, dos filmes, e, os subvertem, ousam no seu processo criador. Rebelam-se contra os limites do aparelho e conseguem intervir nas suas funções criando algo muito diferente do previsível da fotografia “bem feita” e prevista, muito próxima ao real.

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a fotografia expandida – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma ideia de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens a que somos expostos diariamente (Fernandes, 2006: 16).

Dubois (2010) ao abordar a problemática que envolve a pergunta “A fotografia é uma arte?”, nos coloca o desafio de pensar por um outro viés: não seria antes a arte contemporânea que se tornou fotográfica? Para o autor, pensar a fotografia como arte contemporânea já é algo ultrapassado e, então, ele aponta para uma nova abordagem sobre como a arte contemporânea foi marcada pela fotografia:

...em que se passa dessa ideia banal e tão frequentemente repetida segundo a qual a foto veio libertar a pintura de seus vínculos da representação ‘icônica’, a essa outra ideia, mais paradoxal e nova, segundo a qual a arte virá a partir de então, extrair das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais. (Dubois, 2010: 258).

Por meio da análise das obras das vanguardas modernas, começando por artistas como Marcel Duchamp, passando pelos pioneiros da “abstração” El Lissitzky e Kasimir Malévitch com suas fotografias aéreas, e finalizando pelas fotomontagens dos dadaístas e surrealistas e nas *Rayografias* de Man Ray, Dubois (2010) demonstra sua hipótese: ao contrário do movimento pictorialista (1890-1914) que tinha como desejo que a “fotografia se tornasse uma pintura”, as vanguardas modernas durante o século XX se utilizaram de certas lógicas inerentes à fotografia para construção de sua arte. Ao evocar menos os fotógrafos que “fazem arte” e mais os artistas que “trabalham fotograficamente”, Dubois indica como as vanguardas modernas determinaram tendências para a arte contemporânea, a partir dos anos 50 do século passado. A *Art Pop*, o hiper-realismo, expressionismo abstrato nos EUA, os Novos Realistas, na França, a “fotoinstalação” e a escultura fotográfica, a arte ambiental, a arte corporal e a arte de evento, enfim, as tendências da arte contemporânea “se tornam fotográficas”:

De tal modo que, afinal de contas, por um lado, não é mais de forma alguma a dimensão mimética da fotografia que a aproxima da arte contemporânea (esse era o caminho típico no século XIX), mas ao contrário, a própria crítica dessa dimensão pretensamente realista e, por outro lado, as características de uma ordem completamente diferente, mais epistêmica, que levam a fotografia a se aproximar de certas formas de arte não representativas que se inspiram com força em sua lógica

interna específica. *A foto não está mais em busca da pintura. É a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo.*” (Dubois, 2010: 291).

Podemos dizer que os artistas hiper-realistas também se utilizaram de forma direta da fotografia fazendo o movimento contrário que os pictorialistas faziam quando tentavam intervir com determinadas técnicas nas cópias fotográficas para aproximá-las às pinturas ou gravuras. Podemos dizer que “el pintor hiperrealista ejercia em primer lugar, una mirada de fotografo – mirando o mundo a partir de una fotografia –, para después ‘elegir’ e traducir en términos pictóricos la imagen original” (Sougez, 2007:544). O artista partia de um original fotográfico, às vezes de projeção de slides, para pintar o mais próximo possível do “real”. Como disse Dubois (2010:274), “*aqui a pintura se esforça por tornar-se mais fotográfica que a própria foto.*”



Figura 3: Autorretrato, 1991, de Chuck Close. Óleo sobre tela, MoMA, NY.

Tudo indica, que a compreensão sobre o processo histórico da passagem da era moderna para o chamado pós-modernismo poderá nos ajudar a elucidar como a “arte contemporânea inteira se torna fotográfica”, segundo Dubois (2010), ou como artistas buscam a “imagem-enigma” de que nos escreve Fabbrini (2016), ou entender os conceitos de “fotografia expandida” que discorre Fernandes (2006), ou como destacar os fotógrafos que “burlam as bulas dos fabricantes”, segundo Flusser (2011), ou como se dá a “fotografia-matéria”, conceito elaborado por Rouillé (1998).

A passagem do modernismo para o pós-modernismo

Andreas Huyssen escreveu no ano de 1984, em *Pós-modernismo e política*, sobre dois momentos em que a exaustão do movimento modernista começou a dar mostras, na década de 60/70, e depois, na década de 80.

Para o autor, a revolta dos anos 60, na verdade, não foi uma manifestação contra o modernismo, mas sim, contra a versão que o modernismo tinha adquirido nos anos 50, bem liberal e conservadora. O modernismo dos anos 50 não era mais visto como uma cultura de oposição, como foi a arte de Picasso e Braque, que colocou em xeque os preceitos iluministas com questionamento da simetria e ordenamento racional entre

espaço e tempo. Os artistas dos anos 60 pregavam rupturas, descontinuidade, novas fronteiras, tinham um forte sentimento de futuro numa época em que a luta pelos direitos civis, apoio ao movimento pacifista e recém triunfo da Revolução Cubana, estavam em alta. “Assim, o ressurgimento de Marcel Duchamp como padrinho do pós-modernismo nos anos 60 não é um acidente histórico”. (Huyssen, 1992:36).

Peter Bürger, em seu livro *Teoria da Vanguarda*, analisa a arte durante o modernismo e nos mostra como as ações das vanguardas dos anos 20 puderam influenciar a vanguarda norte-americana dos anos 60. A vanguarda dos anos 20 atacou a “grande arte” baseada na tradição esteticista do final do século XIX, o realismo e a separação que se fazia entre arte e vida. Quando Duchamp assinou um urinol ou uma garrafeira, que são produtos em série do mercado, ele desprezou e ironizou a pretensão de criação individual do artista. Segundo Bürger(1993), “Os *ready mades* de Duchamp não são obras de arte, mas manifestações.”



Figura 4: “A Fonte” foi o título dado ao urinol assinado e datado por Duchamp como “R.Mutt, 1917” e imortalizado pela fotografia feita por Alfred Stieglitz em seu estúdio.

A vanguarda norte-americana dos anos 60 bebeu nessa fonte, se inspirou nas vanguardas históricas para combater o modernismo que se tornara a “arte institucional” durante a política cultural do governo Kennedy, eleito em 1961. “Sob forma de *happenings*, do *pop* vernáculo, da arte psicodélica, do *acid rock*, do teatro alternativo e de rua, o pós-modernismo dos anos 60 procurava, a seu modo, recapturar o *ethos* de antagonismo que havia nutrido a arte moderna em seus estágios iniciais, mas que esta parecia não mais conseguir manter.” (Huyssen, 1992:39). O *pop art*, por exemplo, foi uma reação à “academização” do modernismo.

Já nas décadas de 70 e 80, Huyssen(1992) coloca que a retórica do vanguardismo extinguiu-se, os artistas dos anos 60 já teriam cumprido bem a briga contra as pressões normativas que o alto modernismo impunha. Durante os anos 70, se espalharam diversas práticas artísticas que ao investirem contra o modernismo, escolhiam temas aleatórios das culturas pré-modernas, uma certa apropriação das ruínas do neoclassicismo, a reconstituição da arte clássica. A antiga divisão que separava o alto modernismo da cultura de massas não mais parece tão influente nos artistas pós-modernos. A volta ao passado, ao belo e decorativo, ao clichê, algumas marcas dos artistas da década de 70, são percebidas nas capas de discos, vitrines, acessórios, etc. (Huyssen,1992:44)

Tal como Huyssen (1992), Jameson (2006) acredita que uma das práticas mais utilizadas no pós-moderno foi o “pastiche” – a prática de imitação de estilos anteriores

e estilísticos. No modernismo, o estilo pessoal e singular e a prática artística de cada um em particular, era “tão inconfundível quanto a nossa impressão digital” (JAMESON, 2006:23) e isso colocava a importância da autoria na ordem do dia. O pós-moderno tem a capacidade de armazenar não só formas modernas e vanguardistas como também há nele uma memória que armazena ícones da arte pré-modernista, e tudo misturado parece não mais estabelecer ruptura alguma entre “alto modernismo” e “cultura de massas”.

Huysen acredita que nas décadas de 70 e 80 a arte contemporânea foi liberada dos manifestos, dos grupos, dos movimentos. Não vigorou mais a ideia dominante de que a “arte muda o mundo”, o que levaria alguns a identificar o pós-modernismo como conservador. O autor lembra que os fenômenos típicos da pós-modernidade dos anos 80 para os 90 são: as contribuições vindas do movimento feminista, os artistas preocupados com meio ambiente e ecologia, e também, a aproximação dos artistas com culturas não-europeias e não-ocidentais.

Exemplo da influência do feminismo é a artista Barbara Kruger que trabalha gênero em suas colagens. Ela mistura fotografias apropriadas com curtos enunciados. Produz *outdoors* e cartazes em pontos de ônibus com fotografias e frases que levam os homens a se colocarem no lugar das mulheres, chama atenção para a luta feminina. Há uma provocação para o fruidor: “..., Kruger propõe enunciados linguísticos que levam à problematização do sujeito da enunciação e da função imperativa da linguagem, recorrente na publicidade.” (Fabbrini, 2002:147). Tudo leva a crer, que a artista se inspira no construtivismo russo e no designer da Revista Life para criar uma diagramação dos enunciados em cima das imagens.

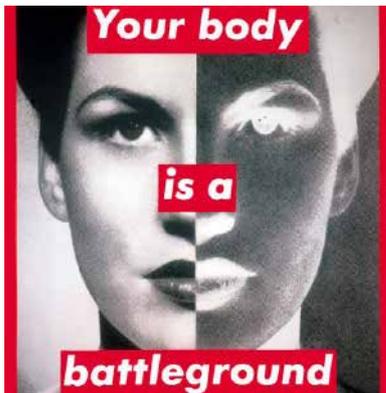


Figura 5: Com “Your body is a battleground”, Barbara Kruger coloca na ordem a legalização do aborto.

Segundo Huysen (1992:74) a arte contemporânea se pauta por “tensões” e não simplesmente pela superação de um estilo ou de um movimento. As atividades artísticas pós-modernas não se encaixam em categorias, se disseminam, não se adequam aos padrões da academia, dos museus e das galerias. Como indica Katia Canton, em seu livro *Novíssima Arte Brasileira*, de 2001, esse campo de tensões marcou os anos 90 com importantes mudanças no panorama internacional, as quais, impactaram os processos criativos das novas gerações de artistas. A queda do muro de Berlim, o descenso do bloco comunista antes polarizado pela URSS, favoreceram políticas neoliberais e uma onda neoconservadora revalorizou a família. A disseminação da AIDS, do Ebola e de muitos vírus, mostrou que a ciência não pode regulamentar tudo, e, ao mesmo

tempo que clonagens de DNA se difundiram. A importância da moda e da aparência física fomentaram o mercado de vitaminas, cirurgias plásticas e implantes.³ O fim de milênio culminou com aumento da globalização e dos monopólios de poder em muitos setores. A era do capitalismo tardio, descrita em 1982 por Jameson(1985) como “sociedade pós-industrial, capitalismo multinacional, sociedade de consumo, sociedade dos mídia e assim por diante”, trouxe a superabundância de imagens e todo tipo de estímulos que invadiu lares através da internet e da televisão fragmentando o tempo e transformando-o num presente perpétuo. Para Jameson(1985), esse é um dos traços da pós-modernidade, o qual ele compara à “experiência esquizofrênica” que é descontínua, desconectada, não consegue enfileirar-se numa sequência temporal coerente. Somado a isso, a perda de possibilidade de mapeamento cognitivo (turbilhão de imagens) acarreta para a arte contemporânea uma ciranda de signos desconectados e sem base na história. O conceito de “poluição dromosférica”, de Virilio(1993), aponta com clareza como a virtualidade proporciona a perfuração do espaço pelo tempo:

Ao lado dos fenômenos das poluições atmosférica, hidrosférica e de outros tipos, existe um fenômeno despercebido de poluição da extensão que proponho designar como ‘poluição dromosférica’, que vem de *dromos*, corrida.

De fato, a contaminação atinge não somente os elementos, as substâncias naturais, o ar, a água, a fauna ou a flora, mas ainda o espaço-tempo do nosso planeta. Reduzido progressivamente *a nada* pelos diversos meios de transportes e comunicação instantâneos, o meio geofísico sofre uma inquietante desqualificação de sua profundidade de campo, que degrada as relações entre o homem e seu meio ambiente. (Virilio, 1993:106).

A instabilidade da transição do século e do milênio não isentou o mundo da arte. Os artistas contemporâneos voltaram-se para a busca de sentido em torno das questões da vida, até mesmo, de coisas pequenas e banais do cotidiano. A atitude modernista que buscava na arte uma reposta pura, abstrata, sintética, foi deixada de lado. O mito modernista da originalidade da criação caiu por terra. A produção contemporânea não é de negação como a da vanguarda modernista e da neovanguarda dos anos 60. Segundo Canton(2001), o artista contemporâneo se volta para os sentidos alicerçados na ecologia, na cultura, na afetividade, na fantasia, nas micropolíticas. “As relações de dualidade entre corpo e espírito, a memória e registros pessoais são o grande e inquietante tema de uma nova geração.” (Canton, 2001:30). O assunto é contado através de “narrativas enviesadas”, estórias com sobreposições e fragmentações de todo o tipo, repetições, enfim, uma obra com sentido aberto, que tem relação com o público ou espectador.

Elementos herdados do modernismo – a abstração, a valorização dos aspectos formais da obra de arte, a não linearidade das estruturas de pensamento, a valorização dos mecanismos de pensamento que compõem os processos de concepção de uma obra – foram incorporados pela arte contemporânea, que, por sua vez, a eles acrescenta uma relação de sentido, significado ou mensagem, criando, nos processos aglutinadores da obra contemporânea, uma narrativa fragmentada, indireta, que desconstrói as possibilidades de uma leitura única e linear. (Canton, 2009: 36)

3 “De um lado, os indivíduos, mais do que nunca, cuidam do corpo, são fanáticos por higiene e saúde, obedecem às determinações médicas e sanitárias.” (Lipovetsky, 2004:55).

Artistas que usaram a fotografia para suas narrativas

Refletimos sobre alguns exemplos de artistas que se utilizaram da fotografia para a delimitação de suas práticas artísticas e seus processos criativos. Poderíamos mostrar muitos outros, como exemplos de artistas conceituais: Joseph Kossuth questionou as possibilidades tautológicas do discurso artístico, com suas três cadeiras mostradas como objeto material, enunciado normativo e reprodução fotográfica. Um discurso que reverbera nele mesmo.



Figura 6: “Chair”, 1965, de Joseph Kossuth, Kunstmuseum, Lucerna.

Ou, por exemplo, Gina Pane quando em suas performances executou feridas no seu próprio corpo e tem tudo minuciosamente fotografado. O mesmo podemos dizer da obra de 1970 de Dennis Oppenheim: o artista se expôs ao sol pousando um livro aberto em seu dorso nu durante várias horas. O antes e depois foi fotografado e o próprio ato do artista mostrou seu corpo como uma película fotográfica sensível à luz.

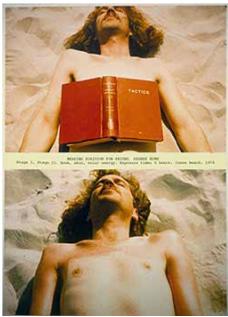


Figura 8: Dennis Oppenheim ao sol.

O surgimento da cor na fotografia

A partir dos anos 70 e 80, alguns fotógrafos se distanciaram da fotografia moderna, marcada fortemente pelo uso do preto e branco, geometrização, experimentalismos e abstração, como também das abordagens documentais e humanistas. A fotografia desponta enquanto arte contemporânea no século XXI com inúmeros processos criativos. Alguns fotógrafos e artistas atuais buscaram referências no experimentalismo das vanguardas europeias dos anos 20 e também na chamada “fotografia do cotidiano” retomada pelos fotógrafos norte-americanos nos anos 70. Cotton (2013) lembra que o uso da fotografia em cores, no lugar das fotos em preto e branco, se firmou na década de 90. Ela destaca Willian Eggleston que adotou a paleta de cores das fotos comuns através do uso dos slides e consagrou-se com sua primeira exposição individual no MoMA. Outro fotógrafo americano, Stephen Shore, a partir da década de 70, começou fotografar estilos e funções cotidianas com uma câmera *Instamatic* de 35 mm, impressas sob formato de

cartões postais e publicou seu livro *American Surfaces* (Superfícies Americanas). Eggleston e Shore abriram as portas para a criação de uma fotografia mais livre e sobretudo, contribuíram para que o uso da cor na fotografia pudesse ser um padrão. Nessa época, surgiu o *cibachrome*, um papel fotográfico à base de poliéster que permitia a ampliação, a partir de positivos (*slides*), ao invés de negativos, e, proporcionava cores mais saturadas. Tudo em oposição ao p&b formal da era modernista.



Figura 9: “Memphis”, 1971, fotografia do livro Guia de William Eggleston, 1976.

Novas práticas – Três focos de influência

Tudo indica, que a partir dos anos 70 e 80, surgiram três focos de influência de novas práticas com fotógrafos de grandes cidades como Nova Iorque, Vancouver e Düsseldorf. A maioria desses fotógrafos, nascidos na década de 40 para a década de 50, trouxeram um amplo repertório de estéticas ecléticas baseadas na cultura de massa, apropriação de imagem, paródia, realidade como simulacro. Através de suas fotografias, fizeram reflexões e críticas aos modelos sociais e culturais da era moderna e questionaram a autoria, a autonomia e a originalidade. Houve um certo abandono do “momento decisivo” bressoniano, tido como “verdade absoluta”, e um certo desdém pelo momento do cerne do ato fotográfico. Alguns fotógrafos abandonaram as preocupações com as qualidades específicas da fotografia e partiram para ocupar um lugar no sistema de artes e se colocar no campo artístico. A qualidade técnica tão fundamental na era moderna, abriu espaço aos registros mais banais da vida cotidiana e encenações desses momentos foram criadas.

Podemos assinalar na Alemanha, a geração vinda da Academia de Belas Artes de Düsseldorf, com Candida Höfer (1944), Thomas Struth (1954), Andreas Gursky (1955), Thomas Demand (1964) e Thomas Ruff (1958); em torno de Vancouver, Jeff Wall (1946) e Ian Wallace (1943); e, em Nova Iorque, citamos Richard Prince (1949), Cindy Sherman (1954), Sherrie Levine (1947), Barbara Kruger (1945), Robert Mapplethorpe (1946-1989) e Nan Goldin (1953).

Os alunos da Escola de Düsseldorf foram influenciados pelos professores Bernd e Hilla Becher que desenvolveram a construção de séries e tipologias com “esculturas anônimas” de caixas d’água, fachadas de casas tradicionais, gasômetros. Eles tinham em mente a ideia de globalização, e assim, faziam séries com imagens lado a lado dando a ideia de que a vida se revela na normalidade e em muitos lugares do planeta. Não há um olhar excepcional, um “momento decisivo”, pois todas as fotografias eram tiradas de maneira parecidas, com muitos detalhes, porém pouca expressividade. Munidos de câmeras de grande formato, o casal Becher usava sempre a mesma luz neutra (dias nublados), certa frontalidade com distância padrão mostrando como a “janela neutra” poderia recortar a arquitetura a ser mostrada.

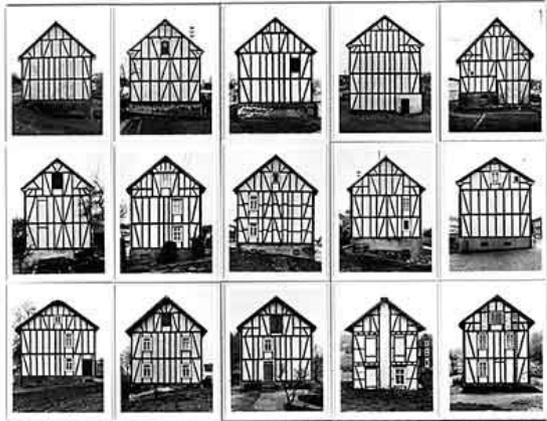


Figura 10: “Tipologia de casas”, 1959-1974, de Bernd & Hilla Becher, Ludwig Museum, Colonia.

Pode-se dizer que a perspectiva estética do casal Becher se relaciona também com as propostas das vanguardas históricas dos anos 20 e tenha se espelhado na corrente da “Nova Objetividade”. O fotógrafo August Sander (1876-1964) realizou sua série “Gente do século XX”, com mais de 5 mil registros das mais diversas pessoas e profissões que refletiam os extratos sociais da Alemanha na época; Albert-Renger-Patzsch (1897-1966) fotografou em cadeia produtos industriais, assim como Karl Blossfeldt (1865-1932) fotografou muitas séries de plantas e vegetais que serviam de modelos para o *designer* de confecção de móveis e portões em metal. (Sougez, 2007: 215). Tudo indica, que o casal Becher serviu de “ligação” entre as estéticas vanguardistas dos anos 20 e a fotografia contemporânea alemã que trataremos em seguida.

Em meados dos ano 2000, o crítico de arte Michael Fried começa a se interessar e escrever sobre fotografia pois percebeu que desde os anos 80 ela era “algo para ser visto na parede” e que estava ocupando espaço dentro da arte contemporânea. Para ele, a qualidade da fotografia contemporânea reside justamente em sua capacidade de negar a literalidade. Alguns dos fotógrafos acima destacados, interessaram ao crítico, pois a obra deles continha o conceito de “absorção” ou “antiteatralidade” da arte, ou seja, os personagens são representados como se eles estivessem completamente “absorvidos/absortos” pelo que estivessem fazendo, como se nada mais houvesse a sua volta, voltados para dentro da fotografia, para dentro da moldura. O espectador não é convidado a participar da fotografia, como se houvesse um limite entre ele e a ficção da fotografia. Para o autor, a absorção é a ficção suprema, exclui o espectador da cena, ao contrário do teatro onde há uma relação direta entre o ator e o público.

Michael Fried em seu livro *Why photography matters as art as never before*, percebe que muitos desses artistas como Jeff Wall, Thomas Ruff e Andreas Gursky se utilizam de ampliações fotográficas em tamanhos grandes, de um a três metros, quando colocadas para contemplação nas paredes das galerias e museus. O autor aborda o conceito de *photo-tableaux* (forma-quadro), de Jean-François Chevrier, onde as fotografias captadas com câmeras de grande formato, quando ampliadas, impõe ao espectador uma presença que impacta, devido à enorme gama de detalhes visíveis. O autor faz o paralelo com a experiência que o espectador tem ao observar uma pintura ou uma escultura de perto.

No capítulo nove de seu livro, Fried (2010) discorre sobre quais são as técnicas e subterfúgios que alguns fotógrafos utilizam para manter o espectador afastado da

crítica e da reflexão, e portanto, fora da participação da fotografia, ou seja fortalece sua tese de que a fotografia contemporânea, assim como a pintura e a escultura moderna, negam a literalidade e a teatralidade. Os quatro fotógrafos analisados por Fried (2010) são Thomas Demand (com o estranhamento de suas fotografias), Candida Höfer (com as perfeições e rigor compositivo quando retrata ambientes), Thomas Struth (com suas paisagens silenciosas) e Hiroshi Sugimoto (com a falta de rastros ou de vestígios em seus *Seascapes*). Os quatro trabalham com a exclusão quase absoluta da presença humana nos trabalhos analisados. Tomamos aqui como exemplo, Thomas Demand, fotógrafo dez anos mais novo do que os outros três.

O processo criativo e o procedimento utilizado por Demand, segundo Fried(2010), consiste em selecionar uma imagem da mídia, por exemplo, alguma cena de um crime. Depois ele faz uma maquete tridimensional em papel e em tamanho real da cena em que se inspirou e, então, a fotografa com uma câmera de grande formato. Assim, obtém por intermédio de câmeras mais potentes, ampliações em tamanhos maiores e aumenta a ilusão da realidade com maior verossimilhança. Num primeiro momento, o espectador vê uma imagem fria e abstrata, mas num segundo olhar, percebe que algo está “fora do lugar” e começa a ver pistas de que a imagem é uma simples reconstrução. O artista parte da escultura, se, considerarmos as construções de suas maquetes como tal, e elas são isentas de qualquer vestígio de tempo, o que contraria o “momento decisivo bressoniano” e “dishistoriza” a fotografia, a tira do contexto do espaço/tempo.



Figura 11: Bathroom(Beaus Rivage), de 1997, por Thomas Demand.

A fotografia acima, *Bathroom*, bastante conhecida, foi criada a partir da construção de uma maquete que reproduzia a fotografia de jornal de uma banheira de um hotel em Genebra onde um famoso político alemão foi encontrado morto em situação obscura e inexplicável em 1987. A fotografia parece fria e abstrata numa primeira observação, mas aos poucos quem para e analisa melhor, começa a encontrar diversos sinais e percebe que a imagem é uma ficção. Os títulos de suas fotografias também são mínimos e não dão muitas pistas sobre o conteúdo da imagem.

However, the models themselves differ from their originals, real-world (that is, pre-midiatized) sources in that, by virtue of having been reconstructed in paper, and also because the terms of that reconstruction are, in crucial respects, radically incomplete, they have been divested of every hint of indexicality pertaining to those sources and their contexts – every mark of use, every trace of human presence and action, which also means of the least suggestion of pastness, of historicalness, of that “that-has-been” in which Barthes saw the *noeme* of photography.(Fried, 2010: 268)

Para refletir sobre o “pólo Vancouver”, Hans Belting, em seu livro *Antropologia da Imagem*, discute acerca da encenação do olhar ao falar do trabalho de Jeff Wall. A seu ver, “o fotógrafo parece exigir o direito de só ele ser sujeito” – ele aborda a problemática do autor ter o direito de dispor livremente da imagem “tornando-se observador soberano do mundo”. No entanto, o fotógrafo depende do seu motivo (tema, objeto, pessoa ou paisagem) e do ato técnico de fotografar (do *click* feito por meio de uma câmera). Esse conflito, segundo o autor, foi resolvido quando a fotografia deixou de ter seu lugar atrelado à realidade da *mass media* e questionou a si própria como meio e iniciou uma nova trajetória na contemporaneidade, concordando com Fried(2010) em relação à negação da literalidade. Belting(2014) discorre sobre a fotografia célebre de Jeff Wall, *The Storyteller* (O contador de histórias) que ele expôs pela primeira vez em 1986 num *backlight* (caixa de luz). A imagem mostra índios americanos da Colômbia Britânica sentados embaixo da sombra de uma autoestrada hipermoderna de Vancouver contando, entre si, histórias de seu passado. Como no cinema, Jeff Wall, encena uma narrativa com os atores em seus lugares, dando vida a uma imagem muito “real”. O trabalho encenado e que se parece com um instantâneo, esvazia também o “momento decisivo bressonianiano”. Sua produção imaginativa proporciona novas ponderações acerca da ficção que abraça uma intencionalidade clara e manifesta. Jeff Wall é como um diretor de cinema que coordena as poses dos atores no cenário: “Através da máscara constituída pela neutralidade do meio tecnológico, a ficção é dotada de uma verdade sublime que os olhos do espectador presumem como competência do meio. O gesto fotográfico torna-se, assim, autônomo.(Belting, 2014: 291)



Figura 12: Fotografia *The Storyteller* (O contador de histórias), de Jeff Wall, feita em Vancouver, 1986. Silver dye bleach transparency in light box, Image: 229 x 437 cm, The Met – Metropolitan Museum of Art, NY.

Outra imagem de Jeff Wall, que pode ilustrar muito bem seu processo criativo, é sua famosa fotografia de 1992, *Dead Troops Talk* – “Conversa de soldados mortos (Visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986)” –, onde o fotógrafo, que nunca foi ao Afeganistão, encenou e construiu todo o cenário em seu estúdio, dirigindo cinematograficamente os atores em suas posições. Fontcuberta (2010) nos disse que o melhor fotógrafo é aquele que mente bem, alusão ao fato de que toda fotografia traz consigo a criação e a manipulação como essência e característica.

Toda fotografia é uma ficção que se apresenta como verdadeira. [...] a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa. (Fontcuberta, 2010: 57)

Por fim, no “pólo Nova Iorque”, podemos destacar os fotógrafos Richard Prince (1949), Cindy Sherman (1954), e Nan Goldin. Cindy Sherman combina elementos incongruentes e cria uma imagem caótica tirando a segurança natural do espectador, suas fotos produzem inquietação. Ela brinca com os estereótipos e com os arquétipos, como por exemplo, quando faz alusão às pinturas de Caravaggio. Ela é ao mesmo tempo fotógrafa, modelo, produtora, maquiadora e cabelereira. Ela cria seus personagens usando próteses (de nariz, de seios, etc.) e roupas de época, ela coloca em xeque o realismo, ela encara a encenação e a identidade construída, por isso, não podemos dizer que suas fotografias são autorretratos.



Figura 13: À esquerda, uma referência ao quadro “Pequeno baco doente”, do pintor barroco Caravaggio, datado entre 1593 e 1594, exposto na Gallerie Borghese, em Roma e à direita, Cindy cria um transexual, inquietação na discussão do “feminino”.

Nan Goldin inovou com narrativas que tratavam da vida íntima. Instantâneos e forma de slides da vida íntima e doméstica, eram projetados a noite em boates de Nova Iorque, acompanhados com trilha sonora. Ela rompeu com a fronteira entre o público e o privado. Mostrou a vida dos amigos que viviam em comunidade externando suas relações de afetividade envolvendo sexualidade e dependência de drogas. Foi inovadora, pois, na época, não era comum que a imagem tratasse da vida particular das pessoas, o que hoje é vulgar com a “cultura do *selfie*”.



Figura 14: À esquerda, “Nan um mês após o espancamento”, em 1984, quando levou uma surra de seu namorado e à direita, “Gilles e Gostcho se abraçando em Paris”, em 1992, casal homossexual que enfrentou o drama da AIDS.

Richard Prince se apropria das propagandas do cigarro Marlboro, fotografa os anúncios recortados de revistas e por meio de estratégias técnicas (desfoque, saturação de cores, etc.) realiza uma interpretação crítica ao desconstruir o modo de vida do “homem branco americano”, o mito do vaqueiro, o *cowboy* desbravador, destemido e

viril. Prince destruiu a aparente naturalidade das imagens, revelando-as como ficções alucinantes dos desejos da sociedade em pleno governo Regan. Ele ganhou todos os processos jurídicos que a empresa dos cigarros Marlboro moveu contra ele. Foi um momento em que a justiça teve que se pronunciar sobre a questão.

Prince manipula la apariencia hiperrealistas de estos anuncios hasta el punto de *desrelajarlos* en el sentido de la apariencia, pero *realizarlos* en el sentido del deseo. (Foster, 2001:150)



Figura 15: "Untitled Cowboy", 1989, chromogenic print, 127 x 177.8cm, fotografia de Richard Prince que está no The Met – Metropolitan Museum of Art, NY.

Considerações finais

Através de alguns exemplos, percebemos como a fotografia transita na contemporaneidade. Entender as novas práticas e possibilidades oferecidas por ela hoje, é condição *sine qua non* para compreensão, de que, a fotografia, cada vez menos habita no terreno da realidade e cada vez mais, não pode ser atrelada à “verdade documental da fotografia”, ou à literalidade. Menos ainda no mundo da arte. O fotógrafo contemporâneo é um teórico, parte de um conceito, para a criação de sua “imagem-enigma”, de que nos fala Fabbrini (2016) ou da “fotografia expandida”, de que discorre Fernandes (2006).

Podemos arriscar e apostar em algumas práticas que tangenciam o que chamaríamos de fotografia contemporânea? Tudo leva a crer que sim. Estéticas que se opõem ao tipo de fotografia da era moderna, abstratas e humanistas e outras, ao contrário, que abarcam, utilizam e ressignificam as práticas modernas. A apropriação de imagens, como trabalhou Andy Warhol e Richard Prince derrotaram de vez a ideia de autoria e originalidade tão cara ao modernismo. Barbara Kruger além de se apropriar de imagens, envereda por temas espinhosos como a violência, o feminismo e consumismo com uma estética própria baseada em curtos enunciados. O trabalho de Jeff Wall se estabelece no limite entre realidade e ficção, construindo “narrativas enviesadas” com sobreposições e fragmentações, como aponta Canton (2009). Como um diretor de cinema, ele monta a cena e faz com que ela se aproxime ao máximo do real se utilizando de máquinas fotográficas de grande formato que possibilitam enormes caixas de luz que impactam devido a gama de detalhes e destroem um leitura linear. Fotógrafos atrelados à Escola de Düsseldorf, como Thomas Demand, Candida Höfer ou Thomas Struth praticamente excluem a presença humana em suas fotografias e se valem de estratégias como estranhamento ou falta de rastros,

alguns se valendo de narrativas enviesadas, sem começo, meio e fim. São imagens que também causam grande impacto, tem grande presença, porém com pouca expressão, as chamadas fotos inexpressivas. Elas também contrariam a fotografia moderna, o momento decisivo, o “momento certo do *clic* fotográfico”. Narrativas da vida íntima e criação de personagens a partir de arquétipos e estereótipos foram também estratégias que as fotógrafas norte-americanas, Nan e Cindy, valeram-se para a construção do “projeto estético contemporâneo”, que segundo a concepção de Fernandes (2006) é “a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável”.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Belting, H. 2014. *Antropologia da imagem – Para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM+EAUM
- Bucci, E. 2007. “Ubiquidade e instantaneidade no teleespaço público: algum pensamento sobre a televisão”. En *Revista Caligrama*, São Paulo, v.2, n.3. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/64692> Acesso em: 13.mai.2017.
- Bürger, P. 1993. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega.
- Canton, K. 1993. *Novíssima Arte Brasileira. Um guia de tendências*. São Paulo: Editora Iluminuras.
- , 2009. *Temas da arte contemporânea*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Cotton, C. 2013. *A fotografia como arte contemporânea*. 2ªed. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Dubois, P. 2010. *O ato fotográfico* 13º ed. Campinas: Papirus Editora.
- Fabbrini, R. N. 2002. *A arte depois das vanguardas*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP,
- , “Imagem e enigma” in *Revista Viso – Cadernos de estética aplicada*. nº 19, jul-dez/2016. Acesso em 22.mai.2017 Disponível em: http://www.revistavisos.com.br/pdf/Viso_19_RicardoFabbrini.pdf
- Fabris, A. 1998. “A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998, pp. 290-299. Acesso em: 22.mai.2017 Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan&pagfis=9731>
- , A. 2005. “A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas”(1989-90) in Valente, Agnus (Org.) *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, agosto/2005. Acesso em: 12.mai.2017 Disponível em : http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm
- Fernandes Junior, R. “Processos de Criação na Fotografia” in *Revista FACOM*, nº 16, agosto/2006 Acesso em: 12.mai.2017 Disponível em: http://www.fAAP.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf
- Foster, H. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Flusser, V. 2011. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume.
- Fontcuberta, J. 2010. *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Barcelona: Editorial Gustavo

Gili.

- Fried, M. 2010. *Why photography matters as art as never before*. 3º ed. New Haven: Yale University Press.
- Huysen, A. 1992. "Mapeando o pós moderno", in: Holanda, H.B. (org) *Pós-modernismo e política*, 2ºed. Rio de Janeiro:Rocco.
- Jameson, F. 2006. *A virada cultural: reflexos sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Lipovetsky, G. 2004. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo:Editora Barcarolla.
- Rouillé, A. 2009. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac.
- , A. 1998 "Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas" in *Revista do IPHAN*, Rio de Janeiro, número 27, 1998, p.302-311.
- Sontag, S. 2004. *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia das Letras.
- Sougez, M-L. (coord.); Felguera, M.S.G.; Gallardo, H.P.; Vega, C. 2007. *Historia general de la fotografia* Madrid: Cátedra.
- Virilio, P. 1993. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Editora34.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
I INVESTIGACIÓ EDUCATIUA

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

VICENT
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ
Unitat Docent de Didàctica
de l'Expressió Plàstica,
Facultat de Magisteri


UNIVERSIDAD DE SEVILLA
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA


UNIVERSIDAD DE MADRID
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA


Universitat Autònoma
de Barcelona