

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL

ALEX LEONARDO DA SILVA ALLES

**Fotografia e arte contemporânea: processos híbridos de intervenção
revisitados conceitualmente**

**CAXIAS DO SUL
2020**

ALEX LEONARDO DA SILVA ALLES

**Fotografia e arte contemporânea: processos híbridos de intervenção
revisitados conceitualmente**

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade de Caxias do Sul como requisito para obtenção do título de licenciado em Artes Visuais.

Orientadora Prof.^a Dr.^a Silvana Boone

**CAXIAS DO SUL
2020**

ALEX LEONARDO DA SILVA ALLES

**Fotografia e arte contemporânea: processos híbridos de intervenção
revisitados conceitualmente**

Monografia apresentada ao curso de
Licenciatura em Artes Visuais da
Universidade de Caxias do Sul como
requisito para obtenção do título de
licenciado em Artes Visuais.

Aprovado em ___/___/___

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Silvana Boone
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Prof.^a Dr.^a Mara Aparecida Magero Galvani
Universidade de Caxias do Sul – UCS

Dedico este estudo a todos os arte-educadores, pesquisadores e estudiosos da fotografia, fotógrafos-artistas, na esperança de que este trabalho de conclusão de curso sirva como material de pesquisa e inspiração para outras pesquisas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela saúde e força nos momentos difíceis e por guiar-me em minha trajetória.

À Universidade de Caxias de Caxias do Sul – UCS, seu corpo docente, direção e administração, pelas oportunidades e apoio que sempre mantiveram comigo.

À Prof.^a Dr.^a Silvana Boone, pelo apoio, incentivo e tempo dedicados a contribuir para que este trabalho se concretizasse.

À Prof.^a Dr.^a Mara Aparecida Magero Galvani, por aceitar participar desta etapa de conclusão de curso, bem como, pelo paciente trabalho de revisão.

À Prof.^a Ma. Sinara Maria Boone, por ter acreditado que eu poderia contribuir com o Projeto Arte na Escola Polo UCS, por acreditar no meu trabalho e por compartilhar seu conhecimento e paixão pela arte-educação.

À minha família, em especial minha mãe, Viviane Aparecida da Silva, por todo o esforço, amor incondicional e paciência durante toda a minha vida.

Ao meu companheiro, Vinícius Dall'Agno Baptista de Azevedo, por estar ao meu lado em todos os momentos, pelo seu amor e carinho.

Também agradeço a todos os meus amigos, meus colegas de curso e de trabalho pela oportunidade do convívio e pela cooperação mútua durante estes anos, mas também, pela paciência, pelas risadas e pela força compartilhada em todos os momentos.

No fundo a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba ou mesmo estigmatiza, mas quando é pensativa.

Roland Barthes

RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso busca investigar os processos híbridos de intervenção na imagem fotográfica como indícios da redefinição dos conceitos que constitui a fotografia na arte contemporânea. Após considerações sobre o movimento de ruptura da fotografia entre documento e arte a partir de Rouillé (2009), será apresentada a relação tensional entre fotógrafos-artistas. Soma-se à discussão apontar características da imagem fotográfica no cenário artístico contemporâneo. Ao conceituar a fotografia na arte contemporânea oportuniza-se a reflexão sobre como determinados processos de intervenção e hibridismos na imagem revelam a necessidade de se rever as noções essenciais e originárias da fotografia, entendida como arte. Para corroborar com a premissa que coloca a fotografia como arte contemporânea, a revisão bibliográfica será pautada em Cotton (2010) entre outros.

Palavras-chave: Fotografia. Arte contemporânea. Processos de intervenção. Hibridismos.

ABSTRACT

This Course Conclusion Paper seeks to investigate the hybrid processes of intervention in the photographic image as evidence of the redefinition of the concepts that constitutes photography in contemporary art. After considering the movement of rupture of photography between document and art from Rouillé (2009), the tension relationship between photographers-artists will be presented. In addition to the discussion, it points out characteristics of the photographic image in the contemporary artistic scene. When conceptualizing photography in contemporary art, it is possible to reflect on how certain intervention processes and hybridities in the image reveal the need to review the essential and original notions of photography, understood as art. To corroborate the premise that places photography as contemporary art, the bibliographic review will be guided by Cotton (2010), among others.

Keywords: Photography. Contemporary art. Intervention processes. Hybridisms.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Struggle</i> , Robert Demachy, 1903.....	26
Figura 2 – <i>Nan one month after being battered</i> , Nan Goldin, 1984.....	30
Figura 3 – <i>25 feet two hours</i> , Victor Burgin, 1969.....	31
Figura 4 – <i>Blowup IV (Sevilha)</i> , Lyle Ashton Harris, 2006.....	34
Figura 5 – <i>After Walker Evans</i> , Sherrie Levine, 1981.....	36
Figura 6 – Sem título nº 48, Cindy Sherman, 1979.....	40
Figura 7 – <i>M's self-portraits Nº 73 (self-portrait with a Mirror)</i> , Yasumasa Morimura, 1994.....	41
Figura 8 – Fragmentos da série Bastidores, Rosana Paulino, 1997.....	47
Figura 9 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012.....	50
Figura 10 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012.....	51
Figura 11 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012.....	52
Figura 12 – Fragmentos da série Nosso lugar ao Sol, Rochele Zandavalli, 2019.....	53
Figura 13 – A mulher que perdeu a memória, Rosângela Rennó, 1988.....	55
Figura 14 – Projeto Arquivo Universal, Almirante Negro, Rosângela Rennó, 1992.....	57
Figura 15 – Projeto Arquivo Universal, <i>Wetbag</i> , Rosângela Rennó, 1992.....	57
Figura 16 – Imemorial, Rosângela Rennó, 1994.....	58
Figura 17 – Fragmentos da série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996.....	60
Figura 18 – Afinidades Eletivas, Rosângela Rennó, 1990.....	61
Figura 19 – Fragmentos da série Quartos-São Paulo, Rochelle Costi, 1998.....	63
Figura 20 – Fragmento da série 50 horas, autorretrato roubado, Rochelle Costi, 1992.....	64
Figura 21 – Registro da exposição Desvios, Rochelle Costi, 2007.....	65
Figura 22 – Eudoxia A e Eudoxia D, da série Desvios, Rochelle Costi, 2007.....	66
Figura 23 – Intimidades – a vesga sou eu, da série 89's 90's, Rochelle Costi, 1980.....	67
Figura 24 – Sirley, da série 80's/90's, Rochelle Costi, 1980-1990.....	68

Figura 25 – N.ª Sr.ª da Boa Morte, da série 80's/90's, Rochelle Costi, 1980-1990.....69

LISTA DE SIGLAS

ECA/USP	Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
MAC/RS	Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
MAM/RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MARGS	Museu de Artes do Rio Grande do Sul
N ^a Sr. ^a	Nossa Senhora
PPGAV	Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
PUC/RS	Pontifícia Universidade de Porto Alegre
TCC	Trabalho de Conclusão de Curso
Trad.	Tradução
UCS	Universidade de Caxias do Sul
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFMG/EA	Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNISINOS	Universidade do Vale do Rio dos Sinos

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO DE REGISTRO E LINGUAGEM ARTÍSTICA – A FOTOGRAFIA ENTRE DOCUMENTO E ARTE.....	17
2.1.	A FOTOGRAFIA DOS ARTISTAS E A ARTE DOS FOTÓGRAFOS.....	21
2.2.	CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E APONTAMENTOS TÉCNICOS SOBRE OS PROCESSOS HÍBRIDOS DE PRODUÇÃO NA FOTOGRAFIA.....	25
3	NOVAS ACEPÇÕES DA FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA.....	30
4	A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA A PARTIR DOS PROCESSOS HÍBRIDOS DE PRODUÇÃO E INTERVENÇÃO	44
4.1.	ROSANA PAULINO.....	46
4.2.	ROCHELE ZANDAVALLI.....	49
4.3.	ROSÂNGELA RENNÓ.....	54
4.4.	ROCHELLE COSTI.....	63
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
	REFERÊNCIAS.....	76
	APÊNDICE – PROJETO DE CURSO.....	79

1 INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) nasceu da confluência de pesquisas em áreas que se relacionam intimamente: fotografia e arte. Os estudos aqui apresentados iniciaram na graduação em Fotografia na Universidade de Caxias do Sul, curso que antecedeu a Licenciatura em Artes Visuais que está sendo concluído com este estudo. Durante o percurso, muito ouvia-se de profissionais atuantes e membros da comunidade fotográfica sobre a perda do olhar estético e artístico quando se está imerso no mundo comercial da fotografia. Essa situação norteou grande parte dos estudos, produção e interesse deste que escreve, tendo sido aprofundados os conhecimentos relativos ao processo analógico. Após alguns anos atuando como profissional da área de fotografia, faltava algo que respaldasse e/ou fomentasse outras possibilidades de criação.

Com isso, pareceu coerente e revelou-se profícuo estudar arte em sua essência. A Licenciatura em Artes Visuais, de fato, supriu grande parte das necessidades conceituais e emocionais para que fosse possível vislumbrar um campo adequado a continuidades dos estudos, revelando a importância da crítica, do debate e da reflexão sobre os modos de produção de obras de arte que envolvem a fotografia. Não obstante, os estudos, os professores e as trocas com a comunidade acadêmica e o sistema de arte forneceram subsídios para que este projeto se concretizasse.

Percebe-se a crescente produção fotográfica como arte contemporânea, em especial a fotografia analógica, tendo como exemplos, o trabalho das artistas gaúchas Rochelle Costi e Rochele Zandavalli, ambas abordadas neste TCC. Com isso, foi possível indagar-se sobre a necessidade de analisar a maneira que os procedimentos fotográficos analógicos, intervenções e hibridismo indicam uma ruptura com o sistema tradicional de registro para ascender à definição de arte fotográfica. Aquém, a utilização da fotografia ou dos processos fotográficos, como alternativa de processo ou linguagem indicam uma redefinição dos conceitos de arte.

Da mesma forma, é possível dizer que há uma distinção de conceitos na origem da fotografia que a separa da arte, mas também, há discursos que a aproximam de um conceito chamado arte-fotografia, proposto por Rouillé (2009). Fica claro que em ambas situações é a noção de arte que norteia os movimentos de ruptura na fotografia e a implementação dessa no sistema de arte. Para tal, é preciso analisar

a transição histórica ligada às manifestações conceituais/artísticas da fotografia a fim de estabelecer parâmetros para identificar as relações que permeiam sua concepção.

Considerando a nova ordem social baseada no compartilhamento de informações, mídias, redes sociais e a tecnologia digital em si, nota-se a necessidade de discussão sobre o movimento de ruptura da fotografia entre documento e arte contemporânea, essa última a partir de hibridismos e processos de intervenção na imagem fotográfica como indícios do retorno dos processos analógicos e o valor conceitualmente artístico nas produções fotográficas documentais nas obras de arte contemporânea.

Nesse cenário, o TCC objetiva pesquisar, analisar e sintetizar as questões conceituais que dividem fotografia entre documento e arte, bem como verificar quais as questões estruturais que definem a arte fotográfica relacionando-as com a inserção da fotografia no sistema da arte. Além disso, buscar-se-á comparar as noções de arte que norteiam e dividem a produção da imagem fotográfica entre arte e documento tendo como prisma a utilização de processos analógicos, hibridismos e intervenções como indício de um movimento recursivo às questões mais essenciais e originárias da conceituação de arte fotográfica na produção artística contemporânea.

Este trabalho consiste de uma pesquisa teórica para justificar a hipótese de uma nova configuração da fotografia na arte contemporânea identificando-a na produção de artistas que usam a fotografia analógica e processos de intervenção híbridos na imagem. Além de outras considerações tecidas durante o projeto sobre fotografia como linguagem e processo de criação, a revisão bibliográfica se baseia em teóricos da arte e da fotografia que analisam e pontuam argumentos significativos entre essas.

Na estrutura do TCC, o capítulo 2 apresenta a fotografia como elemento de registro e linguagem artística – a fotografia entre documento e arte. Em um primeiro momento será discorrido sobre os conceitos e questões que permitem definir a fotografia entre documento e expressão na arte contemporânea pautados em André Rouillé (2009). Esse capítulo é subdividido em duas partes: na primeira são feitas considerações sobre fotógrafos-artistas e na segunda parte, os apontamentos técnicos e a utilização no pictorialismo. Para tal, no subcapítulo 2.1 – A fotografia dos artistas e a arte dos fotógrafos; investiga-se a trajetória conceitual e técnica que

permitiram conceber e articular um novo termo para as produções contemporâneas, mas também, são feitos apontamentos técnicos e considerações históricas sobre os processos híbridos, fotossensíveis, de obtenção de imagens fotográficas, tendo como base de estudo Andréa Brächer (2008) e Rouillé (2009), no subcapítulo 2.2.

Com efeito, há um alargamento dessas definições a partir do momento em que as propriedades materiais e físicas da fotografia analógica são exploradas. Esse movimento influenciou processos de manipulação de imagem que se originam não por um esgotamento da técnica fotográfica, mas por uma necessidade de rever as questões originárias e conceituais, bem como, uma tentativa de resgatar a vertente artística ligada aos processos.

Na sequência serão tecidas outras relações que tratam da noção de arte que sobre as distinções entre fotografia como documento e arte, bem como os seus usos e (re)definições no século XXI. O TCC busca relacionar as pesquisas com os estudos de Kossoy (2001) que pontua um novo meio de consumo da imagem fotográfica para fins estéticos, artísticos e documentais. Neste momento, é problematizado sobre como o valor documental atingiu valor no sistema de arte, retomando a pesquisa de Rouillé (2009) e considerando a crítica de Sontag (2001), que afirma que em um mundo hiper saturado de imagens, a fotografia perde o seu valor.

Quando a fotografia atinge essas noções duais, técnica e conceito, ela espaça as possibilidades de inserção no sistema da arte. Nota-se que a fotografia que surge passa pela arte, ascende por meio de uma revolução tecnológica e a partir da necessidade de se rever questões conceituais e subjetivas ela retorna para o começo.

Contemporaneamente, entende-se que a fotografia documental é utilizada como um manifesto conceitual carregado de valor documental, pois, hoje, provoca mais conceitos e debates do que a intenção de registro. Assim, compreende-se que as múltiplas possibilidades de criação das imagens fotográficas permitem que ela seja ainda mais explorada. Logo, a fotografia ocupa um espaço muito amplo e redefine as próprias noções de arte do século XXI. Aquém, os recursos da tecnologia fotográfica analógica e/ou digital tem a sua polaridade revertida, pois em vez de delimitar o trabalho conceitual ele fornece outras ferramentas para o trabalho artístico seja pela possibilidade de reprodução ou intervenção.

No capítulo 3 – Novas acepções da fotografia na arte contemporânea, são apresentadas características conceituais e estéticas que norteiam a produção de fotografia na arte contemporânea. Nesse momento, para corroborar com a pesquisa, o embasamento teórico é pautado em Charlotte Cotton (2010) que expõe as representações fotográficas através de uma linguagem analítica de obras de arte. Pressupõe-se que o embrião do conceito de fotografia como arte nasce com o rompimento da necessidade de registrar o real, pois o valor documental se dissolve na tentativa de conceituar estética e artisticamente um registro.

Ao fim, no capítulo 4 – A fotografia na arte contemporânea brasileira a partir dos processos híbridos de produção e intervenção, se apresenta a produção de quatro artistas-fotógrafas que corroboram com os possíveis pressupostos desse trabalho, explorando os projetos imagéticos a partir de leituras de imagens. Buscar-se-á contextualizar as produções por meio de hibridismos, intervenções e processos analógicos como impressão de movimento recursivo à essência da fotografia concebida como arte. Para compreender esse aspecto serão colocadas representações da produção de fotografia como arte contemporânea, a partir de obras de arte de fotógrafas-artistas, Rosana Paulino, Rochele Zandavalli, Rochelle Costi e Rosângela Rennó.

O fechamento do TCC apresenta um projeto pedagógico (Apêndice A) que busca evidenciar a importância e a relevância do ensino da fotografia nas Artes Visuais, tendo os processos fotossensíveis e híbridos de intervenção e produção de imagens fotográficas como tema, diante dos novos desafios educacionais na contemporaneidade.

2 FOTOGRAFIA COMO ELEMENTO DE REGISTRO E LINGUAGEM ARTÍSTICA – A FOTOGRAFIA ENTRE DOCUMENTO E ARTE

Passadas duas décadas do século XXI, ainda parece que a fotografia é percebida por dois lados distintos e pela sua forma de construção: analógica ou digital. Os discursos igualmente válidos estão sob a mesma perspectiva da arte contemporânea, hoje. Fica clara a dificuldade de estipular a medida mais assertiva sobre a evolução exponencial e tênue que se vê na trajetória tecnológica e conceitual que se detém à fotografia. Desde 1968, conforme Rouillé (2009) aponta, discute-se e teoriza-se a migração da fotografia analógica para a fotografia digital por conta de um processo evolutivo devido à ascensão tecnológica e as relações da fotografia com a sociedade moderna. Conforme Bauret (2011),

Uma das primeiras questões que se colocaram relativamente à fotografia, foi: trata-se de uma verdadeira arte? Desde o século XIX, são os próprios fotógrafos que se interrogam. Depois, foi a vez dos críticos e dos historiadores da fotografia. [...] a primeira grande pesquisa foi de ordem sociológica (em 1962, levada a cabo por Pierre Bordieu, no âmbito da publicação de *Un art moyen*). Actualmente, é uma das práticas mais divulgadas (BAURET, 2011, p. 10).

Aquém aos aspectos históricos, pode-se perceber um movimento contrário em que o analógico que é retomado a partir de uma questão conceitual de ruptura com os procedimentos tradicionais de construção de imagens fotográficas, ou seja, se antes cabia o recurso evolutivo abarcado pelas transformações na tecnologia, contemporaneamente cabe pensar em uma ascensão conceitual dos processos analógicos que inferem a (re)construção das imagens fotográficas com a utilização de interferências e procedimentos estéticos distintos. Assim, a fotografia passa a ser um suporte para o artista desenvolver uma linguagem estética e conceitual própria. Conforme Rouillé (2009), substitui-se o uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens.

Durante o crescimento da sociedade industrial e a expansão dos meios de comunicação no século XIX, a fotografia era o meio mais adequado para registrar seus aspectos sociais e históricos. Contudo, a partir de 1970 até o século XXI, nota-se que as revoluções tecnológicas e a era da sociedade informacional alteraram a perspectiva de imagem. A mudança do paradigma que a fotografia estava atrelada permitiu perceber que os procedimentos fotográficos foram utilizados em sua maioria por artistas, e não fotógrafos. Frente a isso, é factível dizer que o declínio da fotografia se deu pela própria ascensão tecnológica, econômica, produtiva e utilitária que

sustentava a sociedade industrial moderna, mas, não lhe compete na sociedade informacional, pois a tecnologia digital migrou para aspectos culturais e artísticos. Vale destacar que a denominação “fotografia digital” é uma evolução tecnológica da fotografia, e esclarece-se que a diferença entre fotografia e fotografia digital está em sua origem, e não na sua utilização.

A crescente expansão das redes de comunicação com advento da internet resulta em outras questões que sugerem uma linha tênue que representa prós e contras na maneira como a fotografia é tratada hoje. O número de imagens postadas diariamente em redes sociais contribui para reforçar a velocidade de troca de informações. Soma-se a isso as contemporâneas *selfies*. A abreviação de *self-portrait* (autorretrato) demonstra a capacidade de a fotografia se adaptar, se desenvolver e sobreviver na sociedade, que embora informacional, busca se reconectar com o outro.

Em contrapartida, conforme Sontag (2001) o uso indiscriminado das ferramentas e a falta de critério no compartilhamento de conteúdo revelam que o vácuo digital e o imbróglio mental se instalaram na sociedade contemporânea, pois se produz, compartilha-se com milhares e se perde em questões de segundos, tudo em movimentos cíclicos.

A atenção dada à imagem fotográfica nas redes sociais hoje, por exemplo, e o seu interesse e complexidade são delimitados pelo número de curtidas, altamente subestimadas e julgadas. Muita produção e pouca reflexão culminam em um empobrecimento das noções básicas que, embora do senso-comum, reforçam um ideário errôneo dos paradigmas básicos da fotografia, desde seu advento à sua instalação contemporânea no circuito das artes. Assim, conforme Rouillé (2009), é preciso traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias.

O paradigma fotográfico instala-se inicialmente com a teoria de Charles S. Peirce (1839-1914) no contexto da semiótica, compreendendo a fotografia como um índice, uma visão idealista e essencialista que coloca a imagem fotográfica unicamente como registro do real, sem considerar um conjunto singular e subjetivo dos usos e contextos. Ou seja, a fotografia é entendida como dispositivo automático de captura de impressão luminosa.

Segundo Rouillé (2009) entendia-se a fotografia como ícone que registra apenas o existente, contudo esse fator de ser apenas o rastro do real exclui as possibilidades de a imagem fotográfica ser explorada autonomamente perante o seu referente e o seu contexto. Negligencia-se a probabilidade de a fotografia ser construída mesmo no registro documental e impossibilita o desenvolvimento de um discurso subjetivo. Fica claro que há, hoje, uma discussão que muito se assemelha ao declínio do registro documental desde o advento das redes sociais e o impulso das práticas artísticas de intervenção na fotografia, pois, entende-se a fotografia como plural em que as particularidades, historicidade e contextos são intrínsecos a ela, ou seja, no contexto crítico-estético comporta-se uma gama de possibilidades, transições e hibridismos.

Assim, se de um lado reforça-se a validade de múltiplas ações e intervenções na (re)construção dos paradigmas e produtos das novas relações entre sociedade e fotografia, de outro revela uma relação ordinária da sociedade com a imagem fotográfica, ainda entendida singularmente, apenas como registro que captura a necessidade do humano em validar-se a partir da própria imagem.

Ainda, é preciso rever as relações da fotografia com a arte, pois compreende-se que há três momentos distintos na aura que envolve o paradigma da imagem fotográfica e a sua implantação no sistema artístico: a transição entre documento e arte, a fronteira entre fotógrafos e artistas e a fusão entre fotografia e arte.

A ruptura e o declínio da fotografia como documento se instalam quando a imagem fotográfica é percebida como um elemento provido de valor documental que em si é variável segundo o ponto de vista, e esse fator acompanha o decesso da sociedade industrial e a complexidade da sociedade informacional.

A quebra do status hegemônico do registro espaça as possibilidades de inserção de práticas que relacionam fotografia à expressão. Vale destacar que não se intenciona colocar o objeto fotografia como algo que expressa alguma coisa, mas sim, algo que é carregado de referencial suficiente para criar uma ordem estética provida de significado. Em outras palavras, são esquemas imagéticos que permitem ler, interpretar e compreender adequadamente um caráter indireto expresso pela imagem fotográfica de acordo com a intenção do autor e a capacidade de leitura do espectador.

A partir de Rouillé (2009), o autor, o objeto (imagem) e o espectador estão em relação implícita no processo fotográfico. Ou seja, essa característica reforça que essa triangulação não está na ideia de valor documental ou expressivo, mas na origem das relações do homem com a imagem.

Adentrando a discussão dos parâmetros da fotografia-expressão, nota-se uma situação fronteiriça que conjuga fotógrafo-artista e o artista-fotógrafo, pois no desenvolver das teorias que dialogam sobre a fotografia como elemento ou linguagem da arte delimita-se os contextos abarcados por cada concorrente do sistema.

Do ponto de vista técnico entende-se a nítida diferença nos objetos finais idealizados por cada escopo, em que a imagem fotográfica advinda do artista remete à prática de utilização de um elemento e/ou linguagem para fins esteticamente objetivados, ou seja, fotografia é parte de um processo; enquanto que, a arte do fotógrafo subentende um campo da fotografia que comporta um procedimento artístico, a fotografia é o fim específico.

Tal noção procura igualmente refutar a expressão corriqueira de “fotografia, intermediária (medium) da arte”. Para isso, foi preciso, primeiramente, historiar e caracterizar os usos da fotografia pelos artistas; em seguida, definir o território da “fotografia dos artistas” inteiramente distinto da “arte dos fotógrafos”, enfim, reavaliar a noção de “material” no entorno da arte contemporânea (ROUILLÉ, 2009, p. 20).

Como se espera de todo processo evolutivo, as crises nas relações de fotografia e arte foram determinantes para o entendimento da fotografia como linguagem artística contemporânea. Partimos da rejeição da fotografia na arte durante o século XIX até meados dos anos 1980 em que a fotografia era adotada como material artístico, tanto pelas suas características estéticas bem como econômicas e socioculturais. A noção da fotografia como parte de um processo de criação/construção, de acordo com Kossoy (2009), permite, se discursada adequadamente, nivelar a origem, utilização e finalidade. Com isso é factível articular a arte fotográfica, pois compreende-se que a fotografia é o objeto final que está de acordo com o próprio processo artístico.

De acordo com Rouillé (2009), durante a Bienal de Veneza de 1980, com a morte da pintura, da pureza e da abstração, se legitima a fotografia como arte, quebrando com a ideia modernista do fazer artístico. Ao desmaterializa-la favorece o declínio do objeto na arte ao mesmo tempo em que a recoloca no âmago do referido.

Desmistifica-se o objeto na arte, para que, simultaneamente, se promova a reflexão sobre pensamento estético que está atrelado ao objeto. De acordo com o autor, o discurso parece por vezes contraditório, mas explica a arte-fotografia como “quase-objeto”, pois é:

[...] reputada ultradelgada e atingida por um déficit de matéria, mas mesmo assim objeto, por de fato assegurar uma permanência do objeto na contracorrente do movimento de desmaterialização da arte. Do mesmo modo, no campo artístico do final do século XX, a arte-fotografia contribui para um preenchimento parcial do vazio deixado pela pintura, para dar novo impulso a determinado mercado da arte, para salvar os principais valores (muito maltratados) do mundo da arte (ROUILLE, 2009, p. 22).

Tais processos de delimitação paradigmática das relações entre arte e fotografia contribuem para criar um novo corpo, a fotografia na arte contemporânea, mais adequado ao seu tempo e ao entendimento que se instalou diante da multidiversidade e complexidade do sistema artístico vigente.

2.1 A FOTOGRAFIA DOS ARTISTAS E A ARTE DOS FOTÓGRAFOS

A trajetória da fotografia pode ser analisada sob o viés de duas linhas distintas, digital e analógica. Aqui pretende-se rever as relações da fotografia com a arte que às margens dos discursos divergentes promovem discussões ordinárias, embora assertivas cada uma em seu discurso. O dilema ‘fotografia é arte?’ pareceu ser digerido a partir da distinção do que é prática fotográfica de fotografia. Durante o século XIX ampliaram-se as discussões sobre a fotografia e seu entendimento frente à ascensão tecnológica, mas, em vez de continuar a fazer análises ontológicas, é preciso rever a noção do que é considerado fotografia dentro de um sistema artístico vigente, sob uma relação dual fotógrafo-artista.

São nítidos os atritos que se submeteu a fotografia durante as suas delimitações. Os conceitos de fotógrafo-artista e documento-expressão nortearam as principais discussões acerca das mudanças tecnológicas e discursivas desde seu advento, segundo Kossoy (1980), em 1826 com Hercules Florence, no Brasil. Porém ao transitar pelo objeto de análise a fim de estabelecer um discurso mais coerente e assertivo, percebe-se que a distinção de cada relação que se estabelece entre documento-expressão, bem como, fotógrafo e artista é mais profícua nessa última,

pois os sistemas do fotógrafo e do fotógrafo-artista são assimiláveis entre si com maior frequência.

De acordo com Rouillé (2009) inserido em um longo processo de autonomização frente a ascensão da sociedade industrial e informacional, simultaneamente, a fotografia analógica ocupa uma linha de tempo única que possibilita que a fotografia seja vista e pensada “nela mesma por ela mesma” (BOURDIEU, 1992 apud ROUILLÉ, 2009, p. 251).

Pode-se colocar uma linha divisória, de um lado a criação do Daguerreótipo em 1837 por Louis Daguerre até a criação da Kodak em 1888 por George Eastman, ou seja, a exemplificação da autonomização, evolução exponencial da máquina fotográfica e as leis mercadológicas. Em paralelo, da criação do calótipo à utilização de processo híbridos e intervenções fotográficas em obras de arte contemporânea como meio de exprimir a necessidade de liberdade das imposições estéticas e técnicas submetidas à fotografia. Apesar da validade de ambos contextos, demonstra-se a disparidade técnica, institucional, estética e prática que secciona fotógrafo-artista e artista-fotógrafo.

Em 1870, a primeira geração de fotógrafos-artistas, entre eles Gustave Le Gray e Hippolyte Bayard, iniciam um movimento de oposição à massificação da fotografia e às leis do mercado que impõe aos fotógrafos se adequarem a novos parâmetros estéticos, técnicos, econômicos, produtivos e comerciais, a exemplo de Disdéri com a invenção do *carte de visite*.

Escolhendo o terreno artístico, e não o terreno econômico, ao liberar-se do mercado eles traçam, no seio do campo fotográfico nascente, os contornos de um “mundo econômico às avessas”. Sua posição é desconfortável, uma vez que se encontram entre o mercado e a arte: entre os fotógrafos comerciais, cujo comprometimento com a economia eles condenam, e entre os artistas, de quem eles necessitam e com quem compartilham muitas vezes a formação, mas que os rejeitam (ROUILLÉ, 2009, p. 238).

Com isso, fica clara a necessidade de se construir e defender o conceito de fotografia artística ligado às artes, longe da fotografia comercial. Além, é preciso entrelaçar as concepções de fotografia artística institucionalmente e no sistema social vigente. Primeiramente o discurso privilegiava a prioridade às imagens, à estética e à qualidade do material em contrapartida à funcionalidade e à rentabilidade. Era preciso evitar o “barateamento para fazer emergir os valores inerentes à fotografia contra a

sua sujeição às lógicas externas, à funcionalidade” (ROUILLE, 2009, p. 238). Porém, fica claro que a concepção artística confere certa autonomia que tem a fotografia frente à rigidez imposta na função documental e comercial.

Com isso, é possível dizer que as diferenças estéticas e conceituais da imagem fotográfica, gerada pela mão ou pela máquina, são responsáveis pela dicotomia que a secciona entre a arte. Nota-se que, a fotografia artística que nasce é gerada pelas limitações e imposições da fotografia documental/comercial e da arte hegemônica, a pintura. Cada qual foi responsável, no seu momento crítico e de ruptura, pela possibilidade de aceitação da fotografia artística, seja pela recusa estética da nitidez ou pela necessidade de libertar-se dos valores que se impõe pelo sistema.

Não obstante, cabe destacar que a tecnologia gera uma diferenciação automática entre arte e fotografia, pois a concepção hegemônica de arte assemelha-se a da pintura – “o papel sagrado que, na arte, na época, se atribuía à mão” (ROUILLE, 2009, p. 239). Segundo o autor, mesmo a mais artística das fotografias e a melhor imagem obtida por recursos tecnológicos estão inevitavelmente separadas da arte, pois acreditava-se que essa dependia da mão do artista.

Os fatores dessa polêmica sobre o *status* da fotografia durante o século XIX são claramente expostos: a falta de posicionamento dos fotógrafos em reivindicar uma posição favorável à arte fotográfica justificado pela improbabilidade de sustentar uma arte que fosse tecnológica por conta do fator hegemônico da mão do artista; e mesmo as pequenas iniciativas em posicionar-se eram descartadas veementemente, pois alterava completamente as noções de arte e do sistema artístico das belas-artes.

Em parte, a arte dos fotógrafos privilegia a forma acima da função, o meio de representação acima do objeto da representação, a revisão de valores estéticos gerais em detrimento à aposta estética que será revelada e o rompimento com as tradições que sustentam um processo de autonomização. Além disso, distanciam-se da submissão estética e econômica da fotografia comercial. Percebe-se que a arte dos fotógrafos se dá em um espaço intermediário entre arte e indústria em que se constrói um novo tipo de prática, de concepção estética e de produção cultural.

De acordo com Peixoto (2010) nessa recusa em reconhecer as qualidades artísticas intrínsecas à fotografia, a partir de 1960, os fotógrafos passam a apresentar-

se como artistas-fotógrafos, colocando a fotografia suporte em um contexto de representação que se afastava da realidade.

O caminho que a fotografia teve que percorrer (e percorre ainda) para ser reconhecida como arte tem sido semeado por debates e clivagens que redundam sempre na mesma recorrência: haveria uma fotografia de fotógrafos e uma fotografia de artistas. Continuamos ainda a distinguir entre fotógrafos e artistas que usam a fotografia (PEIXOTO, 2010, p. 15).

Mas o autor propõe que tal aspecto físico do próprio meio em representar as coisas é o que nos possibilita repensar como constroem-se o que percebemos do real. Contudo, aquém a essa consideração, o autor contraria tal distinção entre artista-fotógrafo e fotógrafo-artista que, contemporaneamente, ainda, persevera. Afirma que é redundante distinguir “a natureza que se deixou inscrever nos objetos fotográficos”, pois

mesmo dentro do universo de artistas consagrados, podemos facilmente afirmar (ou melhor, a crítica continua a usar essas distinções, altamente questionáveis, que apenas têm a ver com contextos de recepção) que Andreas Gursky ou Nan Goldin serão fotógrafos e Fischli & Weiss ou Hamish Fulton serão artistas que usam a fotografia [...] como se afirmássemos que na fotografia de fotógrafos, o trabalho respeita a neutralidade na captura do real e é uma pura imagem de conhecimento do mundo e na fotografia de artistas, o trabalho é construído, manipulado. Não concebemos chamar artista alguém [...] que deixa que o real se inscreva naturalmente, que parece ausentar-se da acção de criação e não ser o responsável pelo ganho de sentido operado naquele objecto (PEIXOTO, 2010, p. 15).

Entende-se que, de acordo com os autores, o que separa fotografia (documental, comercial e artística) de arte é a própria noção do que pode configurar-se como fotografia, ao mesmo tempo, em que se considera a noção do que pode ser arte. Porém, pode-se refletir que, o desmerecimento da fotografia torna-se dual, pois de um lado não há possibilidade de contextualizar fotografia como arte pelo caráter documental; e de outro, o sistema artístico demonstra que a aceitação é uma parte indexada, apenas para beneficiar-se do seu desenvolvimento e expansão.

De toda forma, com o tempo, assume-se a ideia de que a arte fotográfica possui um valor simbólico e subjetivo que prevalece às demais, mas que, ainda assim, suas potencialidades são reduzidas devido às questões sociais, estéticas, econômicas e políticas. Sustentar uma definição de fotografia como arte exige que haja uma aliança entre esses, pois a qualidade artística é o que garante a consistência da imagem fotográfica.

2.2 CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E APONTAMENTOS TÉCNICOS SOBRE OS PROCESSOS HÍBRIDOS DE PRODUÇÃO NA FOTOGRAFIA

Pode se dizer que, desde seu advento, a fotografia é usada em diferentes âmbitos, desde o registro documental à criação artística. Suas características estéticas e as variadas formas de manipulação permitiram sua incorporação a múltiplas áreas, como por exemplo os “desenhos fotogênicos” de William Henry Fox Talbot (1800-1877) e as cianotipias¹ de Anna Atkins, para o catálogo de plantas aquáticas da Grã-Bretanha. Segundo Jesus (2011) os “desenhos fotogênicos” são uma definição de uma nova forma de representação, sem o lápis e a mão do artista, bem como sem uma câmera.

[...] Ao associar o registro da luz ao desenho, ou se quisermos, a foto (luz) à grafia (gravar, desenhar), surge a explicação do nome desenho fotogênico como o “processo pelo qual os objetos podem ser levados a delinearem-se a si mesmos sem a ajuda do lápis do artista” [...] são desenhos que procedem geneticamente da própria luz (JESUS, 2011, p. 40).

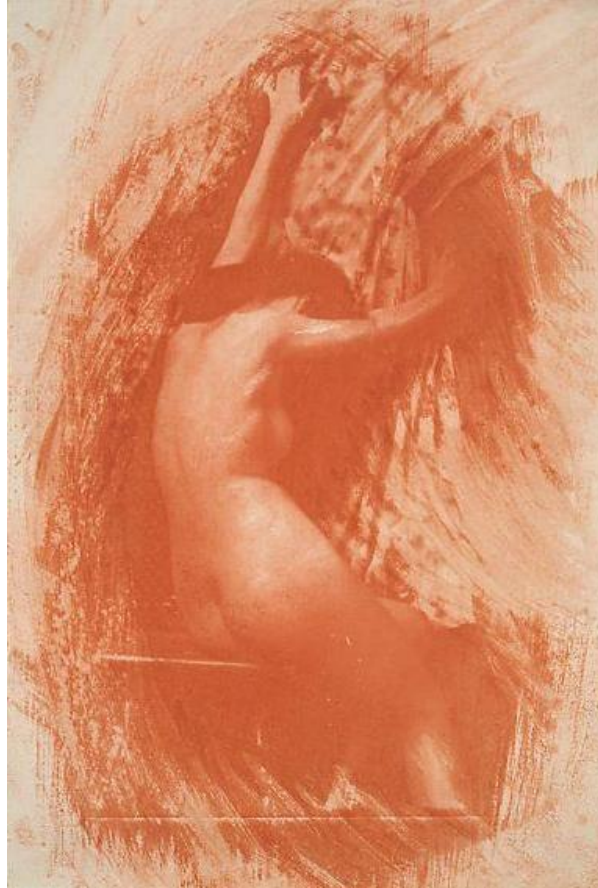
De acordo com Brächer (2008) esses procedimentos empregados por Talbot são práticas manuais com possibilidades de intervir criativamente, explorando as texturas dos suportes. De acordo com a autora

os materiais empregados por Talbot em suas primeiras tentativas de fixar a imagem fotográfica eram o pincel para o emulsão dos papéis (que é um material da pintura); o papel de desenho (como suporte da imagem fotográfica) e a câmera obscura/lúcida, utilizadas como recurso auxiliar do desenho (BRÄCHER, 2008, p. 49).

Os processos fotográficos históricos, aqui entendidos como híbridos, de produção de fotografia, de acordo com Rouillé (2009) são sistematizados durante o Pictorialismo, a partir de 1850, com Paul Périer, que visava tratar a fotografia em pé de igualdade com as belas-artes. A exemplo a obra *Struggle*, de Robert Demachy (Figura 1):

¹ De acordo com Mike Ware (2016) e Andréa Brächer (2008) o Cianótipo, Cianotipia (Cyanotype) é um processo fotográfico conhecido também como *Blueprint*, dado as tonalidades em ciano, e é baseado na sensibilidade dos sais de ferro aos raios U.V., por isso é classificado também como *iron printing* [...] Desenvolvido por Sir John Hershel em 1842, é um dos primeiros processos fotográficos permanentes e um dos mais antigos.

Figura 1 – *Struggle*, Robert Demachy, 1903



Fonte: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289550>. Acesso em: 16 de jun. de 2020.

No movimento pictorialista, referindo-se à fotografia, busca-se conferir às imagens fotográficas o prestígio das obras já incluídas no sistema artístico, através do *flou* (oposto de nítido), da desconstrução da especificidade técnica, da busca pelo erro e pelo esquisito, prevalecendo a intervenção humana, seja desenho, recorte, sobreposições e a própria utilização de processos históricos como a calotipia². Contudo apesar de, no pictorialismo, considerar a interpretação o gatilho desse processo, não se exploram as potencialidades do documental. Sobre isso, Rouillé (2009) ressalva que

o discurso pictorialista acerca da interpretação enquanto traço artístico finge que a fotografia documentária restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é, agora e sempre, interpretar. Essa cegueira diante da prática documental serve ao pictorialismo para elevar a fotografia ao patamar de arte

² Durante todo o período que precede 1870, a fotografia artística organiza-se, então, em volta do calótipo, que é muito mais do que um procedimento. O calótipo é, na realidade, o acionamento de uma ressonância de propriedades técnicas (é um negativo em papel), efeitos estéticos (privilegia as massas e atenua os detalhes das provas), significados sociais (o flou das imagens se opõe à nitidez dos produtos industriais), práticas fotográficas [...] orientações econômicas [...] suas orientações estéticas anunciam a modernidade artística (ROUILLÉ, 2009, p. 248).

de interpretação, para desvalorizar a coisa representada em benefício de ações estéticas operadas sobre a imagem (ROUILLÉ, 2009, p. 257).

As reflexões teóricas alinhadas a uma estética recorrente do referido movimento são responsáveis por criar uma aliança indissociável. Os processos derivados dos “desenhos fotogênicos” como calotipia, a cianotipia e os fotogramas³ são utilizados, com recorrência, por artistas contemporâneos que utilizam essa estética como finalidade ou discurso estético.

É a intersecção das questões levantadas anteriormente permitem dizer que o eixo central, que legitima o campo artístico na fotografia e que secciona fotógrafo e artista é a noção de arte, que intervém, delimita e possibilita uma nova acepção de fotografia como arte, em parte, “porque elas não obedecem a uma definição universal, mas exprimem um estado das relações internas ao campo” (BOURDIEU, 1992 apud ROUILLÉ, 2009, p. 251).

A arte fotográfica é, assim, concebida como um misto, uma mistura de princípios heterogêneos: uma arte necessariamente impura. E a intervenção é o procedimento do misto. É através da intervenção extrafotográfica, até mesmo, antifotográfica, que a imagem pictórica, paradoxalmente, junta a fotografia e os procedimentos de sua inversão (ROUILLÉ, 2009, p. 257).

A partir de uma reflexão teórica sobre o próprio trabalho, Brächer (2008) tece alguns conceitos sobre os processos híbridos e alquímicos na fotografia. Segundo a autora, esses processos fotográficos são definidos como históricos, experimentais ou alternativos, englobando as técnicas praticadas desde 1839 até o final do século XIX e início do século XX. O desenvolvimento econômico e tecnológico da indústria fotográfica foi responsável pela quase extinção dos processos, embora “praticados largamente pelos movimentos artísticos Pictorialismo (Europa) e o *Photo-Secession* (EUA)” (BRÄCHER, 2008, p. 48).

³ O mais antigo processo fotográfico foi o fotograma (também chamado de desenho fotogênico), em que pequenos objetos eram colocados sobre papel de escrita sensibilizado pela luz e exposto ao sol. Depois de lavado, restava na superfície do papel uma silhueta em negativo do objeto captado. Utilizando somente o elemento químico da fotografia, sem o equipamento óptico de uma câmera, o fotograma era uma maneira visceralmente imediata de fazer uma representação que não fosse igual à percepção humana (COTTON, 2010, p. 206).

Posteriormente, durante o século XX, artistas como Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968) investigaram as propriedades estéticas da fotografia híbrida, solarizações, pinhole⁴ etc. O uso de determinadas técnicas eram uma forma de subverter os padrões canônicos da fotografia dado o avanço tecnológico impulsionado pela Revolução Industrial. Contudo, cabe ressaltar, ainda, que a disponibilidade desse tipo de material fotossensível tem diminuído, apesar da simplicidade do processo, com exceção à antotopia⁵, pois utiliza pigmentos vegetais em vez que químicos. Ainda, os conhecimentos acerca dos processos fotográficos fotossensíveis, histórica e técnica, têm pouca bibliografia, sendo, em sua maioria, em língua estrangeira. Acredita-se que, por serem procedimentos fotográficos antigos, que remetem às origens da fotografia, conferem a essa técnica, contemporaneamente, valor de documento histórico, tecnológico e cultural. Eles resgatam os valores essenciais à fotografia e agregam sentido, bem como, valores estéticos na produção de fotografia na arte contemporânea.

A realização de um procedimento fotográfico analógico, desde a captura à revelação, requer domínio da técnica e materiais específicos para o fazer. Mas, hoje, essas técnicas podem ser facilitadas e reconstruídas com o uso das tecnologias digitais, como a digitalização e impressão de negativos digitais. Utilizar uma técnica digital para se obter uma imagem analógica, viabiliza o resgate das práticas, que, em suma, resultam em processos híbridos de intervenção e produção de imagens fotográficas. Nota-se que a produção de fotografia na arte contemporânea tem recorrido, com frequência a esse tipo de processo para a realização de suas obras.

Nesse sentido, poder-se-á refletir se, a fotografia, na arte contemporânea, esteja contrariando o automatismo e a reprodutibilidade técnica que é acessível pela tecnologia digital provocando um movimento recursivo, e de resgate, das práticas fotográficas antigas. Não obstante, ao artista-fotógrafo esses tipos de procedimento,

⁴ De acordo Calaça (2013) a Câmera Pinhole é uma máquina fotográfica sem lente, constituindo-se de uma caixa vedada da luz, com um pequeno orifício em uma das faces. O nome deriva de uma palavra em inglês, traduzida como “buraco de agulha”. Podem ser feitas de reciclando inúmeros materiais, madeira, papel, alumínio, etc.

⁵ A antotopia se vale de fotossensibilidade dos pigmentos vegetais contidos nas flores para produzir impressões que se caracterizam por sua qualidade monocromática, baixa gama de contraste e efemeridade (COELHO, 2013, p. 5).

permitem que a fotografia seja vista como um procedimento, em que a intervenção é possível em cada etapa do processo.

3 NOVAS ACEPÇÕES DA FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Percebe-se uma crescente utilização da fotografia como objeto no cenário artístico contemporâneo. Do fim do século XX à segunda década do século XXI a imagem fotográfica é usada como meio e linguagem, mas também como objeto de arte. Nesse sentido o leitor da imagem precisa se munir de elementos diversos e de múltiplas ordens para se aproximar de uma compreensão, pois além dos elementos formais e técnicos há a subjetividade do pensamento do artista. Logo, torna-se oportuno rever conceitualmente as novas acepções da fotografia na arte contemporânea a fim de compreender a definição arte-fotográfica.

É possível analisar um crescimento de fotógrafos-artistas que usam o valor documental como ferramenta para exercer sua arte às margens de um discurso histórico-crítico, como por exemplo, o autorretrato de Nan Goldin, *Nan one month after being battered* (trad. Nan um mês depois de ser agredida), 1984 (Figura 2). Tal uso justifica a necessidade de liberdade das imposições estéticas, rígidas, mercadológicas e documentais.

Figura 2 – *Nan one month after being battered*, Nan Goldin, 1984



Fonte: Tate Modern Art. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045>. Acesso em: 01 de jun. de 2020.

A partir de uma análise dos elementos formais e conceituais da fotografia na arte contemporânea percebe-se que “no século XXI, o mundo da arte acolheu plenamente a fotografia como suporte legítimo, em pé de igualdade com a pintura e a escultura” (COTTON, 2010, p. 7).

Entende-se que, conforme Cotton (2010) a fotografia foi utilizada como meio, linguagem, e objeto pela arte conceitual. As acepções da imagem fotográfica nesse contexto permitiram verificar que essa se constrói sob interseções de documento e linguagem artística. Seu status intelectual e a forma como subverteu os padrões convencionais da produção pós-moderna permitiram descrever, conforme Figueiredo Júnior,

o processo pelo qual a fotografia artística contemporânea passou até ser o que é hoje: primeiro porque ela não é autorreferente, mas dialoga com a fotografia em todo o seu percurso histórico e nas suas mais diversas vertentes; e segundo, porque ela não deve ser compreendida com algo acabado e circunscrita num determinado tempo, mas como um elemento em constante transformação (FIGUEREDO JÚNIOR, 2013, p. 1).

Para Fabris (2008) o fato de a fotografia ter sido usada para fins específicos por artistas conceituais permite problematizar a imagem fotográfica além do valor documental para ascender às suas potencialidades e repercussão nos âmbitos sociais.

Por ser fotográfica, a obra envolve as noções de ilusão e representação, enfatizando qualidades intrínsecas da imagem técnica, capaz não só de configurar a realidade, mas também de substituir-se a ela e obscurece-la. Essa dupla natureza da fotografia levará Burgin a perceber a dupla natureza dos objetos, dotados de uma realidade física e uma realidade psicológica, que os transforma em constructos mentais e sociais (FABRIS, 2008, p. 26).

A partir da análise de obras de artistas conceituais que usam a fotografia a autora cita usos dos aspectos conceituais da fotografia, a subversão e desconstrução dos elementos técnicos e implicações ideológicas questionadoras dos parâmetros estabelecidos para a produção de arte. A exemplo a obra de Victor Burgin, 1969 (Figura 3):

Figura 3 – *25 feet two hours*, Victor Burgin, 1969



Fonte: Tate Modern Art. Disponível em:
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/burgin-25-feet-two-hours-t12961>.
Acesso em: 01 de jun. de 2020.

Entende-se que há uma subjetividade intrínseca à imagem, muito por essa dupla natureza, um sentido literal e outro figurado. A maneira como a obra se constrói imbuída de elementos técnicos e conceituais permite visualizar uma manifestação da realidade sob um ponto de vista artístico.

A simples escolha de um ponto de vista, que seguidamente se materializa pelo enquadramento, constitui já, seja qual for a forma da fotografia, um compromisso marcado com certa subjectividade. [...] a fotografia é um ela que se estabelece entre o ponto de vista, no sentido próprio, e o ponto de vista no sentido figurado (o primeiro implica o segundo inversamente). De tal maneira que, historicamente, ela se tornou naturalmente um instrumento de denúncia de certas realidades, e, para além desta denúncia, um instrumento de luta social e política (BAURET, 2011, p. 43).

Para corroborar, Peixoto (2010) diz que, com frequência a fotografia não era vista como a obra em si, era apenas a imagem de uma obra, um registro documental de uma materialização. Segundo o autor, a fotografia na arte contemporânea confere, também, autenticidade, mas além disso

[...] a entrada da fotografia na arte contemporânea através do reconhecimento e transformação das suas qualidades de testemunho do real, emprestando-lhe subjectividade e desligando-a da sua dimensão estritamente informativa, tornando-a um documento ou arquivo paradoxal (documento e criação) (PEIXOTO, 2010, p. 16).

Percebe-se que não se pode extinguir da fotografia a relação tensional entre arte e documento, apesar de aceitar-se a ideia de que o ato criativo está implícito ou explícito. Nesse sentido, o autor destaca que “o gesto fotográfico se destina sobretudo a documentar performativamente um gesto artístico: mas mesmo que não necessite de ser ele mesmo um gesto artístico para ser arte, ele é imanente ao processo criativo” (PEIXOTO, 2010, p. 16).

É possível pensar que a fotografia na arte contemporânea se converte em uma linguagem e meio dotado de propriedades expressivas próprias. A partir de Peixoto (2010 apud FRIED, 2008) entende-se que os autores não tem a fotografia apenas como suporte ou registro derivado de outra mídia, mas sim, essa é pensada e construída dentro de questões que nascem do processo fotográfico. Segundo Peixoto (2010) a fotografia como arte beneficia-se de autonomia e autorreferência que se dispõe aos objetos artísticos. Para contribuir, Rouillé (2009) diz que:

enquanto prática artística antes de ser prática fotográfica, evidentemente a arte-fotografia se distingue da “arte dos fotógrafos”. A arte-fotografia rompe radicalmente com todas as práticas artísticas anteriores, para apoiar-se no emprego – assumido, plenamente dominado, e muitas vezes exclusivo – da

fotografia, enquanto confere à fotografia um status original de material artístico (ROUILLÉ, 2009, p. 335).

Compreende-se que a fotografia como arte contemporânea não é uma mistura homogênea entre o que lhe compõe etimologicamente. Mas entende-se que, há uma intersecção entre esses devido à evolução individual de cada uma. Não se trata a fotografia como se mimetizasse a arte, mas sim, assume-se a ideia de que a imagem fotográfica aliada às concepções artísticas representa o contorno de um novo material.

De acordo com Rouillé (2009), ao contrário do que pode pensar a *doxa*⁶ (senso comum), a fotografia é complexa, composta de elementos que representam e justificam o seu uso. O material de registro refere-se as superfícies sensíveis a luz, os produtos químicos, a sensibilidade cromática e a granulação, são a “natureza semiótica de impresso” da técnica. A imagem fotográfica é composta, também, pelo “material inscritível” (ROUILLÉ, 2009, p. 338). Esse é externo à técnica, mas pode estar ligado figurativamente ao procedimento, sendo referido pelo autor como algo invisível e inapresentável, mas que está intrínseco à imagem. São as coisas do mundo e da sociedade, da natureza e da cultura, dos sujeitos e suas relações; é aquilo que interpretação enquadra no registo fotográfico.

Esses resultados da utilização da imagem fotográfica, tecnológica e analógica, na arte contemporânea, representam uma intervenção simultânea em campos distintos, mas que, também explorando a natureza da representação. Percebe-se que os processos manuais – da mão do artista, as apropriações de imagens e a concepção da prova única, são reconsiderados, logicamente, sob uma perspectiva artística, sujeita a variáveis sociais, culturais e históricas, como se pode analisar na obra *Blowup IV*, de Lyle Ashton Harris, 2006 (Figura 4).

⁶ Com efeito, a *doxa*, ou seja, a opinião considerada enganosa [...], sem nenhum fundamento, um rumor composto de todas as apreciações emitidas aqui e ali sobre a arte, sua função, seu papel, seu preço e seu sentido – tanto nos meios eruditos quanto em todos os outros meios –, constitui uma tela de fundo [...] que acolhe [...] as teorias de todos os tipos, misturando tudo com ingenuidade. [...] [O modo de discurso da *doxa*] contém suas próprias regras – funcionando, por exemplo, com a analogia, a verossimilhança, a crença, a escolha, o implícito, as incoerências, características que, juntas, perfazem um método muito sutilmente apropriado às obras de ficção (CAUQUELIN, 2005, p. 11).

Figura 4 – *Blowup IV (Sevilha)*, Lyle Ashton Harris, 2006



Fonte: Site Lyle Ashton Harris. Disponível em: <https://www.lyleashtonharris.com/>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Tomando como exemplo a obra de Harris, o artista faz “um mapa das conexões visuais e ideológicas oriundas da imagem central, entremeando raça e gênero, violência e sexualidade” (COTTON, 2010, p. 224). Além disso a autora pontua que o artista apresenta uma releitura contemporânea ao mesclar uma narrativa visual ligada à uma visão crítica em que a fotografia contém “significados representacionais inerentes” (COTTON, 2010, p. 226).

Para Cotton (2010) a exploração da percepção visual e a sua interseção com as experiências fotográficas analógicas e procedimentos híbridos de produção de imagens representam um gesto historicizado ampliado pela exploração da natureza da materialidade da fotografia. Mas também, constitui-se como um lembrete poético pelo qual a fotografia “pode abstrair e conferir significados a nossas experiências” (COTTON, 2010, p. 231).

Os fotógrafos artísticos contemporâneos [...] propõe releituras de nosso entendimento material e físico do passado da fotografia, enquanto continuam expandindo seu vocabulário como arte contemporânea. Esses profissionais nos propõem maneiras de trabalhar e pensar que têm direção e substância verdadeiras num ambiente progressivamente digitalizado, com todas as mudanças intrínsecas de valores que isso implica para o significado do ato de tirar uma fotografia (COTTON, 2010, p. 240).

Ademais, a fotografia analógica, na arte contemporânea, tem ocupado um lugar especial na arte do século XXI. As novas conceituações da imagem fotográfica permitem rever sobre múltiplos prismas um tema em comum. Não se tem mais a ideia de fotografia seja apenas registro, a linguagem ampliada pela arte contemporânea revela que essa é inserida em um processo mediado por aquele que o utiliza,

carregado de elementos culturais e sociais que norteiam o pensamento criativo. Conforme Fernandes Júnior,

longe de ser o espelho social, que reflete apenas um paradigma de veracidade, ela amplia consideravelmente o processo criativo das artes visuais, proporcionando novos olhares, que desencadeiam novas direções cognitivas e artísticas, surpreendendo os historiadores, pesquisadores, curadores e críticos (FERNANDES JÚNIOR, 2003, p. 137).

De acordo com Gonçalves (2016) são recorrentes os temas e questões pertinentes à história da arte promovendo discussões filosóficas e análises semióticas sobre a representação imagética através de referências a imagens e outras questões essenciais. O autor defende que as possibilidades de se repensar o discurso visual e a narrativa fotográfica, mas também analisando-a como um processo permite transformar as relações da imagem com o mundo.

Além do conceito de arte-fotografia, ou arte fotográfica, proposto por Rouillé (2009), outro termo encontrado durante a revisão bibliográfica foi “fotografia artística”. O termo é recorrente nas revistas científicas sobre arte e fotografia, e citado, também, por Cotton (2010). Apesar das diferentes nomenclaturas entende-se que

as relações entre esses termos, seja estética ou conceitual, estão sob domínio da arte contemporânea, no qual se (re)criam novas maneiras de interpretar e expressar, nota-se, como dito anteriormente por Rouillé (2009), “a desmaterialização da arte, em todo tipo de manifestações” (TAVARES, 2009, p. 119).

Ainda, conforme Tavares (2009) ao fim do século XIX e durante o século XX, a fotografia posiciona-se artisticamente alinhada às formas mais tradicionais e nobres da arte. Para o autor, a fotografia influenciou a pintura, e vice-versa, provocando inúmeras alterações em ambas, pois “foi a fotografia que proporcionou o facto da pintura se libertar da necessidade de replicar a realidade. Alheia a essa situação [...] já não interessava o retrato fiel da realidade, mas ver o quadro como obra em si mesma” (TAVARES, 2009, p. 122).

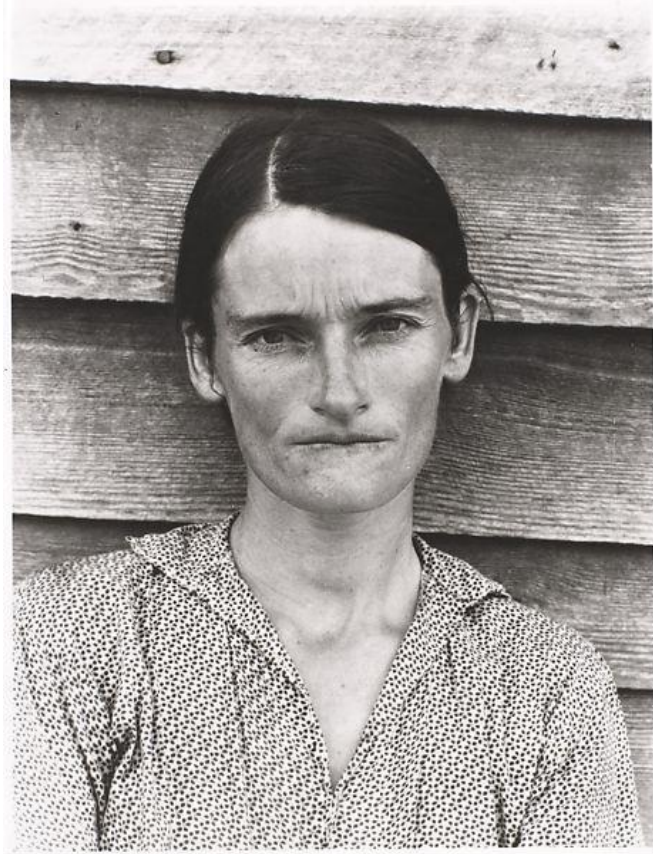
Atualmente, as relações estreitam-se com mais acuidade. Percebe-se que os processos híbridos de intervenção na imagem fotográfica envolvendo apropriação de imagens, pintura, costuras, sobreposições, desenhos e outras linguagens, estão presentes, frequentemente, no cenário artístico contemporâneo. Para Tavares (2009), a coabitação da fotografia no circuito da arte contemporânea, bem como, as próprias

tendências criadas em torno dessa, reforçam o seu lugar dado àquilo que lhe constitui, seja estética, poética, conceitual, compositiva, técnica, histórica etc.

Tal como no passado, a fotografia, enquanto linguagem, busca evidenciar a condição humana em todos seus aspectos. Percebe-se que há uma tendência de visitar as temáticas passadas, as fotografias icônicas, e voltar-se às questões mais essenciais, mas com uma estética, linguagem e conceitos propriamente contemporâneos. Criam-se metáforas, interpretações, conotações e analogias – as subjetivas “concepções imagéticas” (TAVARES, 2009, p. 125) integram-se profundamente na história da arte contemporânea.

Para contribuir, Cotton (2010) explora alguns trabalhos de fotografia artística contemporânea, entre eles Sherrie Levine (1947) e a obra *After Walker Evans* (trad. Segundo Walker Evans), 1981 (Figura 5). Para autora, a apropriação de uma fotografia, convertendo-a em objeto de investigação “evoca como motivo o poder elucidativo que uma foto tem quando transmite emoções” (COTTON, 2010, p. 222).

Figura 5 – *After Walker Evans*, Sherrie Levine, 1981



Fonte: Site Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267214>. Acesso em: 08 jul. 2020.

Sobre a obra *After Walker Evans* (1981), Cotton (2010) diz que:

Existe uma audácia permanente na maneira como Levine refotografou imagens produzidas por profissionais canônicos, a partir das páginas impressas dos catálogos de exposições, e então montou-as, emoldurou-as e apresentou-as em galerias de arte contemporânea. [...] O projeto de Levine salienta suas reações (e talvez as nossas também) às imagens de Walker Evans – reações que são conduzidas, se não determinadas, por suas intenções e autoria (COTTON, 2010, p. 221).

De certa forma, segundo Rouillé, “a interpretação pretende ser o resultado estético do processo de intervenção” (2009, p. 257), ou seja, a partir desses processos híbridos de produção e intervenção na imagem fotográfica é criada uma distância entre a imagem e a interpretação, advinda da intervenção, que é preenchida por uma subjetividade, tanto do leitor quanto do autor. Mas, também, esse procedimento “extrafotográfico” (ROUILLÉ, 2009, p. 257) permite subverter o valor documental à subjetividade, dando ênfase ao assunto representado a partir da intervenção feita na imagem.

Poder-se-á elucidar o exposto acima como uma materialização do *punctum* proposto por Barthes (2011) que possui caráter subjetivo, interpretativo e variante que se impõe através de detalhes que reverberam no espectador. A própria subjetividade do leitor confere à fotografia a oportunidade de expandir-se, pois “o *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto; o *punctum* pode ser mal educado” (BARTHES, 2011, p. 53).

Pode-se dizer que, a partir de Barthes (2011), há uma linha coexistente entre sujeito observador e sujeito observado. O *punctum*, por menor que seja, chama atenção, é um “quase-objeto”, como diz Rouillé (2009). Entende-se que o *punctum* é um campo sutil em que a imagem lança o desejo de ver além daquilo que ela dá a ver “pois o *punctum* também é picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso, que, nela, me punge” (BARTHES, 2011, p. 36).

Evidencia-se que a pluralidade da fotografia e as suas múltiplas formas de expressão permitem uma nova concepção estética e artística. Privilegiam-se as linguagens de caráter criativo intimamente ligado à mensagem. Porém, segundo Bauret (2011), a imagem fotográfica coexiste com o leitor. Essa relação dual é determinante para que seja possível uma nova aceção da fotografia e suas práticas.

Para contribuir com essas ideias, outro conceito que pode resumir e explanar as novas acepções da fotografia como arte contemporânea, é a “fotografia expandida” (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11). Essa conceituação coloca essa nova configuração da fotografia como arte contemporânea hibridizada, preocupada com a materialidade empregada ao processo, representando um rompimento com produção convencional do fotográfico.

A fotografia expandida existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico (FERNANDES JÚNIOR, 2006, p. 11).

O que estrutura essa definição é o fazer fotográfico. Entende-se que o processo criativo e os procedimentos pan-midiáticos⁷ aplicados no projeto imagético, seja na produção ou intervenção, geram imagens fotográficas que ressignificam os sentidos das imagens, provocam e questionam o espectador, rompendo com a convencionalidade e banalidades que a fotografia está sujeita.

As subjetividades ligadas à imagem revelam-se no processo, e entende-se que, embasado por Fernandes Júnior (2006) e Flusser (2002), a intencionalidade do artista/fotógrafo rompe com o previsível e com a técnica para buscar construir um repertório imagético mais arrojado.

Aqui, pretende-se colocar a intervenção e os processos híbridos na imagem fotográfica como um processo de representação e expressão, que pode estar ligado à determinados fatores, sociais, culturais, políticos, estéticos, artísticas etc. Contribuindo, aborda-se Cotton (2010) que expõe obras de arte de artistas fotógrafos e fotógrafos artistas contemporâneos encontrando peculiaridades e motivos para a produção artística. Tal análise permite pensar a fotografia como obra de arte, dentro de um processo de pensamento criativo exposto por uma narrativa visual, por vezes arquitetado. Esse movimento recursivo/reflexivo dialoga tanto com o autor quanto o leitor permitindo que se recrie a fotografia na contemporaneidade.

⁷ No âmbito das produções pan-midiáticas, a fotografia é usada de diversas maneiras, como ingrediente que pode tanto intencionalmente romper como consolidar a narrativa geral de uma instalação ou obra de arte (COTTON, 2010, p. 227).

A partir de fragmentos da referida pesquisa de Cotton (2010), que contribui com os argumentos deste texto, compreende-se que a fotografia exerce papel de testemunha da vida, íntima e coletiva. Acredita-se que a imagem fotográfica deixa de ser apenas registro para posicionar-se como discurso costurado pelo artístico.

Ainda segundo Cotton (2010, p. 191), desde os anos de 1970, teóricos entendem a fotografia como “processo de codificação e significação cultural.” Referindo a Barthes (1915-1980) e Foucault (1926-1984) a autora pontua que há uma relação “linguística estrutural e dos seus desdobramentos filosóficos [...] essa teoria postula que o significado de cada imagem não está na realização do intento de um autor, necessariamente sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais” (COTTON, 2010, p. 191).

Nesse sentido, entende-se que as relações sociais e culturais indicam que a fotografia se representa como índice e/ou signo de determinadas relações na arte contemporânea. Compreende-se com isso que, os registros imagéticos proporcionam experiências ao leitor que são intimamente ligadas ao seu próprio conhecimento de mundo, explicitando a “codificação cultural” mediada pela fotografia (COTTON, 2010, p. 192).

A exemplo um fragmento da série *Untitled Film Stills series* (trad. Fotogramas de filme sem título) de Cindy Sherman, 1979 (Figura 6). A série é composta por 69 fotografias e em todas elas se apresenta uma única figura feminina, a própria artista, em um cenário típico dos filmes preto-e-branco, dos anos de 1950 e 1960. A artista fotografa a si mesma como um estereótipo feminino, apesar disso cabe colocar que não se tratam de autorretratos. Na imagem apresentada, Sherman posa como uma figura feminina usando camisa clara, uma saia com estampa quadriculada, sapato e meia, uma mala à esquerda.

Figura 6 – Sem título nº 48, Cindy Sherman, 1979



Fonte: Site Museum of Modern Art – MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/56994>. Acesso em 08 jul. 2020.

A construção da imagem se assemelha a representação de uma estudante universitária voltando pra casa. Para Cotton (2010) o trabalho de Sherman explora as questões de identidade, objetificação e estereotipia visual através da apropriação de imagens populares, situação comum da fotografia na arte contemporânea, claramente se assemelha à produção de Yasumasa Morimura⁸, a exemplo um fragmento da série *A story of M's selfportraits*, 1994 (Figura 7). Contudo, diferentemente de Sherman, Morimura considera as fotografias como autorretratos.

⁸ De acordo com Cotton (2010) Yasumasa Morimura (1951) começou a se vestir e posar para um projeto contínuo intitulado Autorretrato com história da arte, em 1985. Segundo a autora, a fama é o tema mais recorrente, alinhando a própria identidade à de homens, mulheres e “os mais fascinantes arquétipos artísticos” (COTTON, 2010, p. 194).

Figura 7 – *M's self-portraits* N° 73 (*self-portrait with a Mirror*), Yasumasa Morimura, 1994



Fonte: Site MEM Inc. Disponível em: http://mem-inc.jp/artists_e/morimura_e/. Acesso em: 08 jul. 2020

Além disso, a série é uma demonstração da premissa feminista de que a feminilidade é uma estrutura de códigos sociais e não uma característica inerente à mulher. De acordo com Cotton

um dos aspectos mais surpreendentes dessa série é a facilidade com que cada “tipo” feminino é reconhecível. Mesmo que si conheçamos por alto as possíveis tramas narrativas que estão sendo retomadas na composição [...] começamos sem demora a ler as narrativas subentendidas nas imagens. [...] essa série também mostra que a feminilidade pode ser literalmente exposta e encenada, mudada e imitada (COTTON, 2010, p. 193).

Para finalizar este capítulo, considera-se sobre a utilização de processos fotográficos híbridos, datados do século XIX, explorando as características físicas e matérias de procedimentos analógicos, baseadas em Cotton (2010) e que será apresentado na sequência do estudo. De acordo com a autora, os processos e formatos fotográficos são utilizados por artistas contemporâneos, criando uma “narrativa vívida e fantástica, apresentada nas formas físicas do passado” (COTTON, 2010, p. 203). Ainda, para a autora, a partir da fotografia as questões sociais, culturais e históricas podem ser “imaginativamente tratadas por meio do recurso à arte” e nesse sentido “somos convidados a compreender esses vestígios históricos por meio de metáforas e da intuição” (COTTON, 2010, p. 204).

Cotton (2010) diz que procedimentos como os fotogramas (os desenhos fotogênicos) são utilizados como uma estratégia para retomar as essências da magia da fotografia como alquimia, capaz de registrar os elementos por natureza, e não pela tecnologia. Essa abordagem “reativa e intuitiva que marcou o início da história da fotografia e realça a pertinência dessa abordagem para comunicar as ideias dos artistas contemporâneos” (COTTON, 2010, p. 207). Ademais, esse tipo de procedimento, como o daguerreótipo, gera uma única imagem positiva, ou seja, não é possível reproduzir ou ampliar as imagens. Esse caráter de unicidade permite que a fotografia como arte contemporânea seja cunhado a partir da apropriação e releituras de imagens fotográficas já existentes.

A apropriação e a releitura que a fotografia artística contemporânea faz das imagens também são realizadas pelo cotejo de fotos existentes, normalmente vernáculas e anônimas, para a composição de grades, esquemas e justaposições. Em certa medida, o papel do artista, nesse caso, é como o de um editor de gravuras ou de um curador, configurando o significado das fotos por meio de atos de interpretação e não pela realização das imagens (COTTON, 2010, p. 208).

Não obstante, de acordo com Cotton (2010) o resgate e a apropriação de imagens, na fotografia artística contemporânea, com cunho autobiográfico, pessoal, familiar e/ou documental representam a perda da memória e a rejeição a que essas fotografias submetidas, através dos rasgos, dos cortes e das marcas do tempo. Para a autora, na arte contemporânea, essa relação documental que se inscreve nas fotografias configura-as como “provas forenses” em que os entrelaçamentos entre imagem e discurso atingem, explícita ou implicitamente, o leitor, que projeta seus “ecos históricos e emocionais” nas imagens (COTTON, 2010, p. 213). Além de que, os fotógrafos-artistas contemporâneos são capazes de “deliberadamente moldar os motivos que os intrigam, cômicos do legado pictórico cujo universo estão acessando, e perceber o mundo contemporâneo por meio de imagens que já conhecemos” (COTTON, 2010, p. 217).

Vale ressaltar que, nas bibliográficas consultadas para a realização desse estudo, as variadas nomenclaturas abarcam ao mesmo tema referido e objeto de pesquisa, sendo a utilização crescente de processos híbridos de produção e intervenção na fotografia investigada nesses estudos. Contudo, é importante colocar que, após uma reflexão atenta, tais nomenclatura tornam-se desgastantes para o entendimento da fotografia, inserida no contexto contemporâneo.

Além disso, parece que arte-fotografia, fotografia artística, arte fotográfica, fotografia expandida, híbrida etc. geram uma diferença ou deslocamento da fotografia no adjetivo que a compõe. Não há necessidade de se demarcar uma fronteira entre arte e fotografia. Assim, acredita-se que há elementos significativos e sólidos que confirmam a premissa de que a fotografia na arte contemporânea, é usada como meio e linguagem inserida em um processo criativo; e constitui-se, também, como objeto e/ou discurso para tornar algo visível.

4 A FOTOGRAFIA NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA A PARTIR DOS PROCESSOS HÍBRIDOS DE PRODUÇÃO E INTERVENÇÃO

Durante o processo de definição entre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas pode-se identificar indícios da forma que os processos híbridos de intervenção presentes na fotografia se instalaram. Neste capítulo são feitas reflexões e conceituações sob as hibridações e intervenções na imagem fotográfica, salientando os usos e funções da fotografia na arte contemporânea. Além disso, a produção brasileira de fotografia envolvendo processos híbridos de produção e intervenção são trazidos como elementos significativos e que corroboram com as premissas do estudo.

O conjunto deste TCC leva a crer que as tendências contemporâneas influenciam planos estéticos e técnicos na fotografia, mas também, que as potencialidades artísticas da fotografia ressignificaram o entendimento de arte.

Houve uma mudança no modo como atualmente entendemos o que a fotografia abarca e o que quer dizer propor trabalhos fotográficos como obras de arte. [...] A fotografia artística contemporânea tornou-se menos a aplicação de uma tecnologia visual preexistente e plenamente funcional e mais uma iniciativa que envolve escolhas positivas a cada passo do processo. Este fato se encontra nitidamente ligado a uma decidida valorização da materialidade e da qualidade objetual desse meio de expressão, numa retomada das raízes da fotografia (COTTON, 2010, p. 219).

A sequência do estudo apresenta artistas-fotógrafas brasileiras que, através de sua produção, representam os conceitos e ideias aqui salientadas, tendo a fotografia como linguagem expandida, híbrida e livre de imposições. Acredita-se que essa característica esteja ligada às possibilidades de criação de um objeto (bidimensional) que convive ludicamente com o sujeito. A escolha das artistas pareceu intrínseca ao projeto, não houveram dúvidas, mas variadas potencialidades. A produção de imagens fotográficas com procedimentos híbridos, e poéticos, são vistas com recorrência em produção de artistas mulheres, as referências masculinas são, preferencialmente, da história.

Considerando que este TCC é estruturado em uma pesquisa para licenciatura, apresenta-se nesse capítulo leituras de imagem de obras de arte envolvendo a imagem fotográfica, desenvolvidas pelo autor deste TCC, baseadas em Rossi (2006) e Trevisan (2002). De acordo com Trevisan (2002) há cinco diferentes abordagens para a interpretação das imagens, baseadas na identificação dos motivos que a cercam, seja a partir de uma leitura biográfica-intencional, cronológico-estilística,

formal, iconográfica e/ou iconológica, configurando requisito essencial para uma correta interpretação de tais imagens.

Trevisan (2002) e Rossi (2006) concordam que, quanto mais familiaridade o leitor tiver com imagens, das mais variadas vertentes (sociais, históricas, estéticas e artísticas) mais acurada será a interpretação de determinadas imagens. Para Rossi (2003), o significado das imagens surge a partir das experiências do leitor, e as interpretações são conectadas ao mundo, “pois nada pode ser interpretado sem uma conexão com o mundo no qual se vive” (ROSSI, 2018, não paginado). Para corroborar, Trevisan (2002) afirma que

é ilusão supor que se aprende a falar e a escrever, mas que não se aprende a ver. [...] existe uma língua que se fala e uma língua que se vê. [...] Noutras palavras, existe uma leitura visual. O próprio fenômeno básico da cultura é a linguagem. [...] Nossos olhos também são culturais. Nasceram incompletos como o próprio organismo, que necessita ser introduzido no mundo por outros seres humanos (TREVISAN, 2002, p. 113).

O procedimento de leitura de imagem adotado para este Trabalho de Conclusão de Curso consiste em realizar um levantamento descritivo dos elementos que compõe a imagem, como um inventário. Na sequência, é realizada uma análise formal de tais elementos, relacionando-os em primeiro, segundo e terceiro plano e/ou plano superior, médio e inferior. Após, são construídas interpretações, literais e metafóricas, a partir da relação entre tais elementos.

Não obstante, neste capítulo são tecidas considerações sobre as temáticas autobiográfica, social, cultural, política e crítica, bem como, a presença de fotomontagens, processos híbridos de intervenção (envolvendo costura, pintura, escultura etc.), processos fotossensíveis, procedimentos híbridos de produção como: papel salgado, cianotipia, antotipias etc., comumente chamados de como processos históricos ou alternativos em fotografia.

4.1 ROSANA PAULINO

Rosana Paulino (1967), São Paulo – SP, é uma artista contemporânea, educadora e curadora. Bacharel em Gravura e Doutora em Artes Visuais, ambas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, especializando-se em Gravura pelo London Print Studio, Londres.

A produção de Paulino, em especial as que envolvem fotografias e processos de intervenção nesta pesquisa analisadas, tem um discurso crítico social, étnico, e de gênero, que envolve essencialmente a mulher negra na sociedade brasileira. Busca questionar, através de sua produção, desde os estereótipos de beleza à imagem erotizada associada às mulheres negras e mestiças, propondo ainda, uma reflexão crítica sobre o preconceito racial. De acordo com Hollanda (2020) a produção de Rosana Paulino representa uma perspectiva do feminismo decolonial que dialoga com a representação etnográfica que “se por um lado é fruto do olhar colonizador por outro, guarda rastros que permitem indagar pelo “outro” na história” (HOLLANDA, 2020, não paginado).

Por meio de intervenções nas imagens fotográficas (registros biográficos) com materiais diversos e de seu cotidiano, como linhas, agulhas, tecidos e pequenos objetos, ressignifica o contexto da imagem e expressa uma opinião crítica em relação a desigualdade social dentro de sua própria contemporaneidade (Figura 8). De acordo com Bamonte a artista “faz uma leitura da discriminação a partir da imagem do negro no país, destacando-se a figura da mulher dentro de um contexto autobiográfico” (BAMONTE, 2008, p. 286).

Figura 8 – Fragmentos da série Bastidores, Rosana Paulino, 1997



Fonte: Adaptado do Catálogo Rosana Paulino, Pinacoteca de São Paulo. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf. Acesso em: 25 jun. 2020.

Tomando como exemplo fragmentos da obra *Bastidores*, 1997, percebe-se a intenção de costurar grosseiramente os olhos e bocas para aludir à violência, à submissão, e ao emudecimento que as mulheres negras foram, e ainda são, submetidas. A obra consiste de uma transferência de uma fotografia para um tecido emoldurado pelo bastidor de madeira (30cm de diâmetro) e linha de costura.

Na série *Bastidores* [...] um trabalho icônico pelo qual Paulino é conhecida, a artista manipula seis imagens de mulheres apropriadas de seu acervo de fotografias da família e as transfere quimicamente sobre tecidos presos a bastidores — objeto usado para apoiar o tecido a ser bordado. Usando linha preta, ela costura (ou sutura) uma massa de pontos grossos que altera os olhos, a boca ou a garganta das figuras. Nesse trabalho, que surgiu a partir de conversas entre a artista e sua irmã, uma especialista em relações familiares e violência doméstica, a técnica da costura é mobilizada de maneira mais densa e rústica. Paulino sequestra o bastidor e o bordado dos sentidos que lhes são comumente atribuídos e os transporta para um território semântico de poder e violência contra as mulheres (BEVILACQUA, 2018, p. 172).

A costura e as fotografias são memórias afetivas da artista (a costura foi ensinada pela mãe e as fotografias são de familiares), que se evidenciam como um elemento questionador capaz modificar os sentidos, costurando novos significados e ferindo a imagem tal como foi a mulher negra.

Ao entrar em contato com as obras de Rosana Paulino, entra-se também em contato com a história da artista. Sexualidade, raça e condição social emergem em um tom de denúncia que conduz o espectador à reflexão sobre posicionamentos discriminatórios. [...] Ao mesmo tempo em que esses meios são utilizados, a eles são agregados procedimentos milenares como a costura, gesto arquetipicamente feminino, em reproduções incessantes que remetem à transmissão da memória familiar (BAMONTE, 2008, p. 294).

A natureza expressiva da linha e da costura, desde o furo com a agulha à passagem da linha, surge como leitura decolonial para denunciar e questionar a própria sociedade colonizadora que fere, sutura e cala a mulher negra. Segundo a artista a linha e a costura representam a condição de mundo na sua história e na História, nas suas próprias palavras,

linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo (PAULINO, 1997 apud BAMONTE, 2008, p. 295).

Pode-se articular que o *punctum*⁹ da imagem é a costura – elemento resultante do processo de intervenção na imagem fotográfica, que é transferida para o bastidor, representando em sua totalidade processual; é aquilo que punge ao espectador. Os elementos isolados não têm o mesmo impacto e/ou significância, é a inteireza da obra que é capaz de atingir o leitor, pois está imersa em elementos afetivos, subjetivos e simbólicos.

Entende-se que, de acordo com Bamonte (2008), baseada em Canton (2001), a memória afetiva da artista e a memória física da linha estão ligadas a um contexto feminino, intimista e sensível, mas também, ao doméstico; esses assuntos “estão relacionados à realidade brasileira e internacional mostrada nas artes plásticas neste período de transição entre milênios” (BAMONTE, 2008, p. 296). Para a autora

Rosana Paulino está inserida no que a pesquisadora Kátia Canton chama de “Novíssima Arte Brasileira” (2001) em publicação de sua tese de doutorado, ao citar a artista como integrante da chamada “Geração Noventa”. Ao observar características presentes na recente produção contemporânea,

⁹ Ver página 37.

destaca tópicos extremamente relevantes para a compreensão e o estudo da obra de Rosana enquanto manifestação de grupos sociais como o afro-brasileiro (BAMONTE, 2008, p. 293).

A representação semiótica da linha, e da costura, aliada à subjetividade impregnada pelo contexto de produção da artista, bem como, as interpretações decorrentes da obra elucidam a importância do processo de intervenção, entendido como expressão contemporânea.

4.2 ROCHELE ZANDAVALLI

Rochele Zandavalli (1980), Garibaldi – RS, é uma artista visual que se destaca pelo uso da materialidade, de processos híbridos de produção e intervenção na imagem fotográfica, incluso a digital, como bordados e colorizações sobre fotografias impressas, além de outras mídias. Possui Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – PPGAV, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, e é graduada em Artes Visuais pelo mesmo Instituto. Professora nos cursos de Graduação Tecnológica em Fotografia e Cinema e Realização Audiovisual na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS, atuou na Extensão do Núcleo de Fotografia da UFRGS e foi pesquisadora na área de Fotoquímica, no mesmo Núcleo. Possui obras na Coleção Joaquim Paiva de fotografia em comodato com o Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro – MAM/RJ, na Coleção Pierre Bessard, nos acervos da Fundação Vera Chaves Barcellos, Museu de Artes do Rio Grande do Sul – MARGS e Museu de Arte Contemporânea – MAC/RS, e outros.

A obra da artista vai ao encontro de outro posicionamento de Canton (2009) que pontua as possibilidades de se reordenar a existência das fotografias através da apropriação. Segundo a artista a condição para que façam parte da série é que não sejam conhecidas por ela para que não seja influenciada em seu processo de resignificação e/ou reinterpretação. O procedimento de coletar e sobrepor imagens de contextos e estórias diferentes são, de acordo com Zandavalli (2012 apud FERREIRA; ANDRETO; GODINHO, 2018, p. 117), uma espécie de coleção de retratos. Retratos anônimos, antigos, de cenas cotidianas e banais, esquecidos ou descartados, são revividos pela artista. Ressignificando os sentidos dessas imagens demarca as próprias individualidades da sua produção.

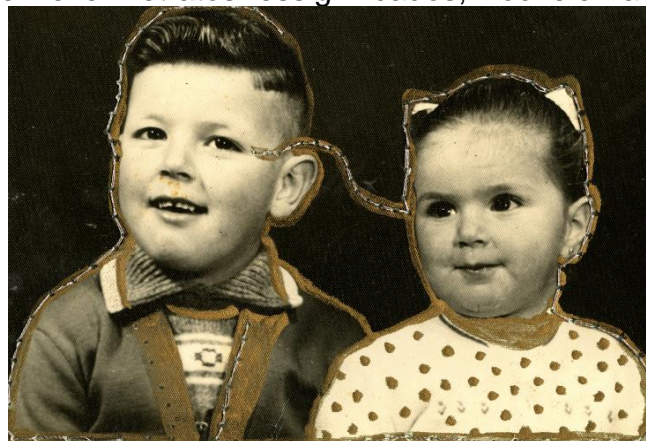
[...] a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impregnações [...] É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um livro (CANTON, 2009, p. 21).

De um ponto de vista artístico, a fotografia tem seu significado alterado pela apropriação e intervenção na imagem. Deixa de ser um registro documental antigo para tornar-se suporte e o próprio objeto da arte. Não obstante, é ligada a uma carga subjetiva advinda de suas interpretações costuradas às imagens.

O uso da fotografia analógica e a apropriação de imagens esquecidas por seus donos são escolhas conceituais essenciais para a transformação dessas imagens. Sobre as fotografias originais acumulam-se manchas e riscos como heranças da passagem do tempo, assim como inscrições, legendas e dedicatórias dos antigos donos. Essas camadas, associadas às intervenções inseridas pela artista, dão a ideia de palimpsestos, permitindo novos contextos e significações, ao reconstruir de forma ficcional as histórias desconhecidas sobre as pessoas que figuram nas fotografias, criando novas narrativas visuais (FERREIRA; ANDRETO e GODINHO, 2018, p. 117).

Por exemplo, na imagem abaixo (Figura 9), da série “Rever: retratos ressignificados, 2009-2012, seriam irmãos?” há semelhança nos rostos. Caso não sejam irmãos, são parentes próximos? Não se pode dizer ao certo, apesar da semelhança. Contudo o bordado que liga as cabeças e por poder se tratar de um típico retrato familiar antigo (por conta da textura da imagem, arranhões e marcas) aludem à uma verossimilhança. São arquétipos propositais que brincam com as interpretações, dúvidas e incertezas que podem surgir durante a leitura da imagem. De acordo com Canton (2009) essa memória, que é atribuída à imagem, é “um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador” (CANTON, 2009, p. 22).

Figura 9 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012



Fonte: Site Rochele Zandavalli. Disponível em: <https://rochelezandavalli.com/rever.html>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Da mesma forma, nas obras apresentadas na sequência (Figura 10 e 11), as linhas de bordado coloridas deslocam a atenção para detalhes que fogem em uma rápida leitura, ou que explicitam uma ideia subjetiva. Outra característica frequente na produção de Zandavalli são as frases, pequenas ironias, brincadeiras, poesias. As coisas incomuns que perpassam pelo processo de criação da artista explora e agrega valor, sentidos e analogias às fotografias. O valor documental das imagens está marginado pelo processo de apropriação e intervenção que ressalta a imagem, lhe confere potência.

Em alguns dos retratos que apresento, a narrativa é construída a partir de frases soltas, geralmente encontradas nas dedicatórias das fotografias ou em outros materiais como filmes, documentários, e outras histórias, por exemplo. A estes elementos, dos quais também me aproprio, adiciono elementos autobiográficos, numa inserção onde o limite entre a natureza dos dados – ficcionais e autobiográficos – está oculto (ZANNAVALLI, 2012 apud FERREIRA; ANDRETO; GODINHO, 2018, p. 117).

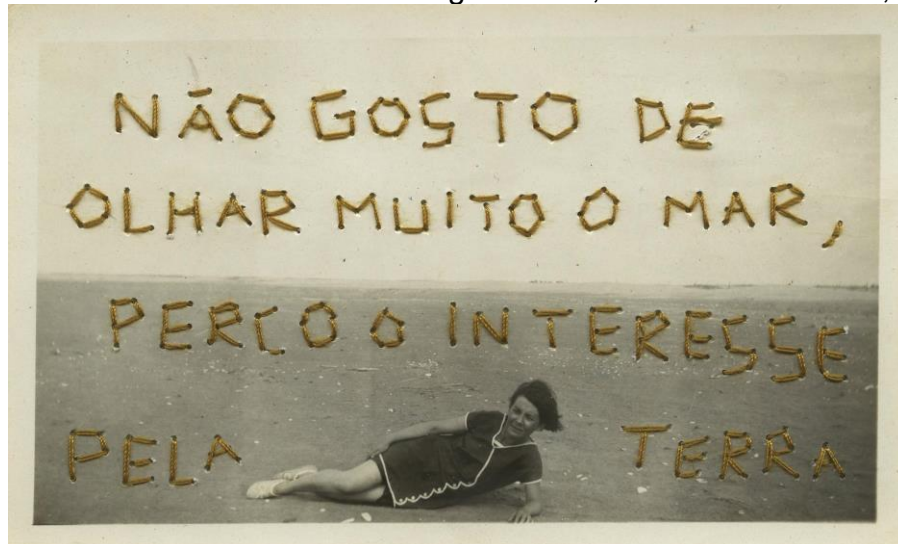
Acredita-se que, na referida série, o *punctum* das imagens seja aparente apenas com a intervenção, o bordado das brincadeiras, das formas e frases. O registro complementa, magistralmente, a narrativa visual criada para cada uma, a imagem fotográfica é suporte para o objeto final, o bordado. Apesar de essencialmente distintos, fotografia e bordado, a coexistência de ambos na obra de Zandavalli permite refletir sobre as referências da fotografia artística contemporânea.

Figura 10 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012



Fonte: Site Rochele Zandavalli. Disponível em: <https://rochelezandavalli.com/rever.html>. Acesso em: 30 jun. 2020.

Figura 11 – Da série Rever: retratos ressignificados, Rochele Zandavalli, 2009-2012



Fonte: Site Rochele Zandavalli. Disponível em: <https://rochelezandavalli.com/rever.html>. Acesso em: 30 jun. 2020

Entende-se que, embasado em Ferreira, Andreto e Godinho (2018), a produção de Rochele Zandavalli rompe com o previsível e o usual na apropriação de imagens fotográficas, instigando o leitor por meio da contaminação das ideias advindas de processos híbridos de produção e intervenção. Para os autores esse procedimento de intervenção pelo bordado

acrescenta à[s] obra[s] da[s] artista[s] um aspecto transgressor por ser elemento analógico, cuja produção é simples e por ser inserido de forma manual não em tecidos, mas nas cópias fotográficas de papel. O bordado ainda ressignifica as imagens desde as perfurações feitas por onde os fios passam até o entrelaçamento de ideias e sentidos provocados por eles a partir dos elementos inseridos através dos pontos (FERREIRA; ANDRETO; GODINHO, 2018, p. 115).

Em uma exposição recente, Nosso lugar ao Sol, 2019 (Figura 12), a artista apresentou fotomontagens com registros fotográficos coletados envoltos por uma redoma de vidro. As imagens representam cenas cotidianas, com figuras predominantemente femininas em grupo, adornadas com coroas, flores e auras brilhantes, representando a força que as mulheres têm quando unidas.

Figura 12 – Fragmentos da série Nosso lugar ao Sol, Rochele Zandavalli, 2019



Fonte: Instagram Rochele Zandavalli Disponível em: www.instagram.com/rochelezandavalli. Acesso em: 30 jun. 2020.

As obras são compostas por pequenos cenários criados a partir de colagens de retratos fotográficos apropriados, colorizados com aquarela e esmalte de unha, adornados por tecidos, contas e bordados.

A partir da maneira como as imagens fotográficas são expostas, sob uma redoma, tem-se a impressão de que esse momento decisivo é enclausurado no tempo, para que não se perca novamente. Ainda, é possível pensar em um mundo que é vívido apenas por aquelas pessoas, construído pela artista. Pequenos muros transparentes de um mundo que só podemos observar, não podemos participar ou intervir, apenas imaginar e brincar com a estória que é construída.

Nota-se que as escritas caligráficas dos antigos donos das fotografias atestam uma importância, algo há que lembrar, mas, que se perdeu no tempo. São expostas ao leitor para marcas de veracidade e pertencimento.

A ressignificação poética dessas fotografias, gera deslocamentos já que novas percepções e significações criadas de maneira manual e livre, sobrepostas às imagens produzidas com aparelhos técnicos, propõem claramente a inserção de histórias distintas, com contextos diversos, que não necessariamente tenham algum vínculo com um real capturado pela fotografia. Esses discursos incorporados posteriormente podem sugerir novas significações contemporâneas, possibilitando interpretações renovadas (FERREIRA; ANDRETO; GODINHO, 2018, p. 115).

Entre as suas produções mais recentes, expostas com frequência nas redes sociais, é comum o uso de processos fotossensíveis, como antotipias (pigmentos

vegetais), solarizações, fotogramas e outros, processos híbridos envolvendo negativos digitais, pintura com aquarelas, fotografia analógica de médio formato e pinhole.

Acredita-se que a intenção de produzir imagem fotográficas analógicas a partir desses processos são uma maneira de garantir que a prática se mantenha na história, permitindo que o mundo conheça e/ou reconheça a força e valorização dos experimentos, práticas e procedimentos de intervenção e produção que tratam a fotografia como arte contemporânea. Ademais, esse recurso de apresentação em redes sociais, permite ao artista fazer pequenos recortes sequenciais, revelando detalhes que são importante segundo a sua concepção. Aproximação de detalhes específicos das imagens, a textura das cerdas dos pincéis na fase de sensibilização dos suportes, o contraste dos recortes à mão e das marcas do tempo, indícios da intencionalidade da artista, que transforma um antigo registro familiar (documental) em arte contemporânea.

4.3 ROSÂNGELA RENNÓ

Rosângela Rennó Gomes (1962), nascida em Belo Horizonte – MG, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Artista intermídia e fotógrafa, formada em Arquitetura pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG/EA, em Belo Horizonte, 1986, e em Artes Plásticas pela Escola Guignard. Doutora em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP, 1997.

Ao fim dos anos de 1980, cria suas primeiras obras a partir da intervenção com desenho em fotografias, entre os quais, de álbuns fotográficos da família. Entre 1991 e 1993, integra o Visorama, um grupo de estudos de arte contemporânea. Nesse meio tempo, a partir de 1992, a artista forma um banco de dados fotográficos e de textos jornalísticos, pesquisa essa que permitiu a criação de uma obra que substitui a imagem que ilustra um acontecimento pelo registro escrito. Com isso, pode-se dizer que, a artista cunha sua produção na apropriação de imagens, descartadas, encontradas em mercados de pulgas e feiras, e textos de autores anônimos para compor sua obra, representando um discurso entre memória e esquecimento.

A partir de um fragmento da série Pequena ecologia da imagem¹⁰ (Figura 13) entende-se que aquilo que se constrói como uma memória, quando guardada, ou jogada fora, torna-se invisível e está fadada ao esquecimento.

Figura 13 – A mulher que perdeu a memória, Rosângela Rennó, 1988



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16422/a-mulher-que-perdeu-a-memoria>. Acesso em: 01 de jul. de 2020.

Ao realizar uma análise descritiva e divagar em interpretações podemos discorrer sobre como a imagem pode gerar e transformar as memórias. A obra é uma fotografia de natureza pessoal da artista, pois não consta autoria desconhecida, ou outro termo semelhante. Nesse sentido podemos pensar que a fotografia é uma lembrança da própria artista, resgatada sobre outro olhar, o do esquecimento.

Ao analisar a figura humana (possivelmente feminina pelo uso da saia) presente no centro da imagem podemos apontar algumas características que agem na interpretação da imagem. Nota-se que, o relevo e a sombra na blusa da personagem indicam que a pele não sustenta o peso das mamas. Da mesma forma os braços e ombros, a gravidade exerce a sua função e alonga as estruturas por conta da flacidez. Ainda, na parte superior da imagem, na região da cabeça, há a

¹⁰ A série Pequena Ecologia da Imagem, consiste nas obras Passagem de Paris, Erro de Concordância e Estado de Exceção, tal como A Mulher Que Perdeu a Memória, todas de 1988.

predominância de tom cinza e branco, indicando que seriam cabelos grisalhos, associados ao envelhecimento.

Ademais, a artista brinca com as relações que são estabelecidas entre a leitura da imagem/interpretação e a titulação. Considerando plausível o exposto acima, poder-se-á divagar nas interpretações. Seria uma parente idosa com Alzheimer? Seria sua avó, tia, mãe? Nesse sentido, a partir da memória física do registro fotográfico, as marcas do tempo, e a leitura realizada permitem dizer que a obra possui um caráter que remete a algo antigo, de certa idade. Uma memória perdida entre outras, mas que, tem potencialidade de reverberar no leitor.

Além do mais, a artista parece transitar de modo subjetivo sobre o que materializasse em uma memória. Acredita-se que, a referida obra, trata de uma materialização difusa da memória, que é a forma bidimensional da fotografia. De certa forma, pode-se pensar que a fotografia é a própria memória, incerta, imprecisa, difusa. Ainda, na leitura da imagem, entende-se que a obra transita nas lembranças do próprio leitor, afinal uma figura que não é reconhecida, pode-se assemelhar-se à outras.

A exemplo, obras da série Arquivo Universal (1992-2000) e Imemorial (1994-1995) (Figura 14 e 15), a artista substitui e combina (respectivamente) elementos fotográficos e textuais, relacionando e transitando entre a linguagem imagética e a linguagem textual.

Figura 14 – Projeto Arquivo Universal – Almirante Negro, Rosângela Rennó, 1992

O aniversário da *Revolta da Chibata* está sendo marcado por um irônico equívoco envolvendo a publicação do depoimento inédito, prestado secretamente pelo *Almirante Negro*, durante a ditadura militar. Por tratar-se do único herói negro no Brasil com rosto conhecido, o livro pretendia dar ênfase ao seu retrato e à sua assinatura, estampando-os na capa. No entanto, o rosto que foi reproduzido é de outro marinheiro. Familiares, historiadores e companheiros de luta não perdoam o erro porque, segundo eles, não faltam fotos do herói. A editora, entretanto, se defende alegando que ainda há dúvidas sobre a verdadeira imagem do marinheiro, morto aos 89 anos. Em grande parte, diz, porque a repressão tentou apagar o rosto dele.

Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/culturalinstitute/beta/asset/projeto-arquivo-universal-almirante-negro/IQGZvFg_R-_Ssw. Acesso em: 03 jul. 2020.

Figura 15 – Projeto Arquivo Universal – Wetbag, Rosângela Rennó, 1992

Todos os dias, X., um policial de nível médio, branco, grisalho e barrigudo, saía de sua casa num subúrbio de classe média em direção ao quartel da polícia, onde extraía confissões de negros por meio de tortura. Ele era particularmente adepto do uso do *saco molhado*, técnica que consistia em enfiar um saco de tecido na cabeça da vítima, levando-a à beira da asfixia, sucessivas vezes. Sua história chamou a atenção de todo o país, em parte por causa das fotografias dos interrogatórios em que aparecia demonstrando sua técnica e em parte porque, até ser convocado para depor, ele era apenas um desconhecido. X. jamais teve um apelido como W.Y. que, conhecido como *Mal Principal*, comandou uma unidade inteira de assassinos mas jamais fora fotografado fazendo algo mais comprometedor do que torcer as mãos.

Fonte: Google Arts & Culture. Disponível em: https://artsandculture.google.com/asset/projeto-arquivo-universal-wetbag-ros%C3%A2ngela-renn%C3%B3/NgFzD-bF_4WNKQ?hl=pt-br. Acesso em: 03 de jul. 2020.

Nota-se que, nas obras apresentadas o registro jornalístico refere-se a um tema em comum, uma fotografia. A informação textual elucida, literalmente, o que poderia estar apresentado na imagem, são “textos curtos retirados da mídia impressa ao longo dos anos, cada um referindo-se de alguma forma a uma imagem fotográfica ou experiência” (HARRISON, 2007, p. 45). Entende-se que, esse procedimento

híbrido entre linguagem escrita e a ausência da linguagem visual força o leitor a criar imagens mentais, costurando as lembranças do espectador, envolvendo-o na trama das histórias apresentadas.

É certo que a fotografia tem sido discutida como uma das dimensões de desmaterialização da obra de arte. No entanto, em algumas obras, o que resulta do uso da palavra não é a desmaterialização do trabalho, mas, digamos uma transubstanciação. Ocorre um trânsito. Há passagens: referentes visuais tornam-se imagens verbais (HERKENHOFF, 1996, p. 25).

Já a obra *Imemorial* (Figura 16), combina um elemento linguístico com outras linguagens visuais bidimensionais e objetos, em relação direta com o trabalho de Joseph Kosuth¹¹. É uma instalação que se estrutura em quarenta (40) retratos em película ortocromática pintada e dez (10) retratos fotográficos em cor em papel resinado sobre bandejas de ferro e parafusos. Na parte superior nota-se o título *Imemorial* na parede em letras de metal pintado como se vê na imagem abaixo.

Figura 16 – *Imemorial*, Rosângela Rennó, 1994



Fonte: Site Rosângela Rennó. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/19/1>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Imemorial significa algo que não se pode ou não se deve manter na memória, claramente uma paráfrase de *In memoriam* (trad. Em memória), um ato para lembrar daqueles que não estão vivos. Entende-se que a artista não usa uma linguagem em detrimento à outra, pois segundo a artista, “a maneira como eu lido com o texto é exatamente como faço com uma foto. Sinto que o texto determina uma potência

¹¹ *One and Three Chairs* (trad. Uma e três cadeiras) 1965, é uma instalação de arte que consiste em uma cadeira (objeto tridimensional de natureza escultórica), uma fotografia da mesma cadeira (objeto bidimensional de natureza visual) e uma definição ampliada do dicionário da palavra "cadeira" (objeto bidimensional de natureza linguística). A obra se modifica toda vez que é (re)apresentada, são várias cadeiras com os seus respectivos retratos mas a etimologia da palavra permanece a mesma (UMA..., 1999, não paginado).

imagética muito grande como informação descritiva que a foto não dá” (RENNÓ, 1995 apud HERKENHOFF, 1996, p. 25).

Entende-se que, a artista busca discutir a natureza das imagens, atentando, de modo subjetivo e literal, para seu contexto. A exemplo a série Cicatriz (1996-2003), a produção é composta por ampliações de negativos fotográficos documentais de presos do extinto Carandiru, cedidas pelo Departamento de Medicina e Criminologia, pertencentes ao Museu Penitenciário Paulista. Em instituições desse cunho, a fotografia se configura como registro científico. Ao apropriar-se dessas imagens e expô-las como arte, inscreve na imagem outros significados, ampliando as potencialidades da imagem, pois não nega a presença do sujeito, não exclui o discurso e a natureza da imagem.

Cicatriz era o definitivo arquivo de estigmas oficiais e grupais, até que Rosângela Rennó buscasse a afetividade, a poesia, a resistência e a revolta dos signos que pudessem resgatar o Ser em escrita. [...] Esse tecido de arquivos, armado com fios das mais distintas nuances afetivas, psicológicas, políticas, econômicas, culturais e sociais deixa entrever a outra manobra de obliteração que seria admitir-se como memória do Outro, desde que se constitua em memória do Outro reificado (HERKENHOFF, 1996, p. 29).

Assim, configurando-se como uma crítica à criminologia, acredita-se que a obra revela um conflito entre a individualidade pessoal e a construção de identidade sociais. A partir da obra Cicatriz, 1996 (Figura 17), pode-se refletir que os erros e acertos dos sujeitos, bem como, o contexto em que estão inseridos, são, de certa forma, traduzidos nas tatuagens, nas cicatrizes.

Os traços e cicatrizes pessoais, realçados em matizes suaves pela artista, tornam-se verdadeiras marcas de beleza que simbolizam a qualidade única de cada indivíduo. A obra como um todo transforma a condição humana em algo íntimo ao aproximar o espectador de seus sujeitos. Com a cumplicidade do espectador, a artista “recupera, discretamente, o valor das memórias sem valor” (HARRISON, 2007, p. 48).

Figura 17 – Fragmentos da série Cicatriz, Rosângela Rennó, 1996



Fonte: Site Rosângela Rennó. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/57/1>. Acesso em: 05 jul. 2020.

Sobre a série, Herkenhoff diz que a artista busca tornar visível aquilo que indizível, dizendo que, paradoxalmente, guardar é tornar irrecuperável, esquecido. Na referida obra “a artista extrai seu material relativo a esse modo de construir a extensão do olho fotográfico como a própria extensão do olho do Estado” (HERKENHOFF, 1996, p. 39). Toda a história por trás daqueles retratos íntimos, estão em uma lógica perversa de obliteração da memória, fadados ao esquecimento pela sociedade que os condena. Agora, a imagem fotográfica não registra apenas o local onde está aquele prisioneiro, mas sim, registra o lugar em que a sociedade o coloca.

Essa incidência do olhar fotográfico do Estado recai sobre o mais íntimo do corpo e sobre a relação do indivíduo com o próprio corpo. A câmera seria um olho onividente. Já não se vigia o lugar onde está o corpo do prisioneiro, mas todos os lugares do corpo do prisioneiro (HERKENHOFF, 1996, p. 39).

A fotografia analógica e a tecnologia digital estão em relação homogênea na produção da artista, pois os recursos tecnológicos permitem desenvolver procedimentos que não são comportados pela natureza das imagens, em sua maioria negativos, coletadas de álbuns pessoais, jornais e arquivo, feiras de antiguidade. Contudo, a apropriação e ressignificação desses negativos fotográficos) traduz

contextos antigos de memórias passadas, para contextos presentes, a exemplo a obra *Afinidades eletivas*, 1990 (Figura 18).

Figura 18 – *Afinidades eletivas*, Rosângela Rennó, 1990



Fonte: Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16423/as-afinidades-eletivas>. Acesso em: 05 jul. 2020.

A obra consiste em uma fotografia de casamento obtida pela união de duas imagens de dois casais diferentes, e apresentam-se quatro personagens. Além da maestria com que quatro *kodaliths* em preto-e-branco são mesclados em duas fotografias entrecruzadas, os registros são envoltos por uma redoma de vidro com óleo mineral (atua como uma espécie de lente sobre as imagens) aludindo a materialidade de um simulacro.

Segundo Herkenhoff (1996) esse procedimento escultórico que resulta em uma hibridização de técnicas permite ao espectador interagir e transitar entorno da obra, possibilitando outras interpretações e leituras. Ademais, a transparência da técnica permite criar uma imagem tridimensional pela posição das imagens e do espectador. A obra transforma-se conforme o espectador muda seu ângulo de visão, provocando questionamentos sobre os próprios pontos de vista e entendimentos sobre as relações construídas em sociedade.

Ainda, conforme o espectador transita no entorno da obra, percebe que outras relações são estabelecidas, entre dois homens ou duas mulheres. Com isso, pode-se refletir sobre o comportamento dos sujeitos e as relações e identidades construídas pela sociedade, que são mutáveis. Para aludir essa ideia pode-se articular o título da

obra. A linguagem literal e metafórica, comumente usada pela artista, permite dizer que a obra discute sobre como construímos relações a partir de orientações e/ou condicionamentos sociais, mas que, além disso, permite refletir sobre a capacidade de reconhecer e aceitar outras relações, mas que não estejam de acordo com determinadas condições. Discussões acerca do preconceito social, da homofobia, e da intransigência da sociedade podem surgir na leitura dessa obra.

O resgate e a apropriação das imagens representam um trabalho de curadoria dos hábitos sociais registrados pela imagem fotográfica. Contemporaneamente, esse contexto de trabalhar com o sujeito, entre memória e esquecimento, entre realidade e ficção, amplia a reflexão sobre como entender a fotografia na arte contemporânea. Aquilo que é inscrito na imagem, seja crítico, social e/ou cultural, amalgama-se a obra. A imersão da imagem fotográfica em um contexto de produção artística, ressignifica e cria sentidos à imagem, aspectos esses que são perceptíveis pelo leitor.

Esta é a questão no cerne das instalações participatórias de Rennó. O ato de olhar torna-se carregado de responsabilidade moral; lembrar torna-se um verbo ativo. Através da ação de uma visão destabilizadora e de imagens fotográficas ressuscitadas – o invisível torna-se novamente visível – nós, seus espectadores, temos que encarar nossas inações, nosso esquecimento, e nossa amnésia crônica, e assumir a responsabilidade de nada menos do que construir o futuro (HARRISON, 2007, p. 54).

O caráter híbrido e hipermediático permite que a artista desenvolva um processo criativo para produzir, além de fotografias, esculturas, vídeos, instalações e objetos que envolvem a fotografia em tridimensionalidades, narrativas visuais e situações do cotidiano, da sociedade e da cultura em que está inserida; os temas e os sujeitos que relacionam-se com o espectador são percebidas com mais atenção, pois envolvem repertórios imagéticos, linguísticos e interpretativos.

Tal como pontua Rouillé (2009) aquilo que é invisível e inapresentável revela-se na interpretação da imagem fotográfica. A artista tece outras memórias e subjetividades na imagem que se relacionam com o leitor. A metáfora das memórias e as relações literais que são marginadas na produção da artista contém uma problematização sobre o descaso com o sujeito, com a cultura, e a sociedade. Evoca lembranças não vividas intimamente, mas que existiram. São fragmentos de um *deja vu*, lembranças latentes e reconhecíveis, mas que, ao mesmo tempo são desconhecidas, difusas e poluídas.

4.4 ROCHELLE COSTI

Nascida em 1961, na cidade de Caxias do Sul – RS, Rochelle Costi é uma fotógrafa e artista multimídia, incluindo em sua produção, além de fotografias, vídeos, instalações, desenhos, pinturas e esculturas. Formou-se, em 1981, em Comunicação Social na Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre – PUC/RS. Frequentou ateliês de arte na Escola Guignard e participou de pesquisas sobre processos fotográficos do século XIX na Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Durante sua trajetória explorou a fotografia como caráter autobiográfico, sendo sua produção fortemente caracterizada pela acumulação de objetos (coleciona objetos como cinzeiros, malas, lâmpadas etc.), apropriações de imagens banais e da história da arte, pelas composições em série.

Pode-se dizer que o gatilho criativo da artista parte da observação do cotidiano e do banal. Suas obras transitam entre múltiplas linguagens extrapolando os limites da linguagem fotográfica, provocando estranhamento e/ou reconhecimento dos sujeitos e espaços apropriados nas fotografias, como por exemplo, a série fotográfica Quartos-São Paulo, 1998 (Figura 19). De acordo com Rosa (2005 apud COSTI, 2005, p. 174) o caráter jornalístico advém de seu trabalho com fotografia editorial em jornais e revistas, mas, percebe-se que Rochelle Costi não considera sua produção como fotojornalística, mas sim, como um ato de pesquisa e organização dos espaços, embora, note-se uma crítica social na disparidade entre os contextos registrados.

Figura 19 – Fragmentos da série Quartos-São Paulo, Rochelle Costi, 1998



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/Quartos-Sao-Paulo-1998>. Acesso em: 06 jul. 2020.

A artista apropria-se de fotografias, imagens do cotidiano e materiais banais, coletados ao acaso. Ao desenvolver processos híbridos de produção envolvendo a

imagem fotográfica desloca o caráter de registro documental para explorar a fotografia como linguagem, expressão e representação.

Na obra de 50 Horas - autorretrato roubado, 1992-1993, a artista ironiza a perda da própria identidade, nas suas palavras, “foi uma experiência que ocasionou uma mudança em mim, em meu envolvimento com o trabalho, embora não me veja como o personagem central dessa obra” (COSTI, 2005, não paginado). A obra consiste em um painel horizontal, composto por ampliações de 120cm² cada, de registros fotográficos de sua experiência pessoal como modelo em sessões de pintura. São fotografias da artista posando mescladas com registros das pinturas feitas durante a sessão.

Figura 20 – Fragmento da série 50 horas, autorretrato roubado, Rochelle Costi, 1992



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/50-horas-Auto-retrato-roubado-1992-93>. Acesso em: 06 jul. 2020.

Pode-se dizer que a artista expressa o modo como as linguagens são distanciam-se a partir do mesmo assunto. O lado extremo esquerdo contém apenas fotografias enquanto que o extremo oposto apenas pinturas. No meio do painel há a mescla de ambas técnicas, causando uma confusão visual, não mais separando a fotografia da pintura. O realismo fotográfico vai se dissolvendo entre a técnica mais tradicional da arte, a pintura, atentando para uma representação estética do corpo ocupando um espaço, real (tela de pintura) e virtual (câmera digital).

Na série *Desvios*, 2007 (Figura 21), a artista apresenta registros fotográficos científicos de pacientes com estrabismo, cada qual composto por antes e depois da cirurgia estética/funcional, realizadas entre os anos de 1930 e 1970. As fotografias são apropriadas e desviadas para contexto artístico, o caráter científico desses registros permitem aludir como se constroem os estereótipos estéticos e os padrões aceitáveis na contemporaneidade. As fotografias analógicas ampliadas em dimensões colossais, dada a sua natureza, permitem ver como o tempo desloca-se pela superfície, mas que, também, permanece estático no discurso. O olhar do leitor parece percorrer pelas imperfeições da imagem do sujeito, mas, sempre retornando para a diferenciação destacada.

Figura 21 – Registro da exposição *Desvios*, Rochelle Costi, 2007



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em:
<https://www.rochellecosti.com/Desvios-Diversions-2007-1>. Acesso em: 06 jul. 2020

Na imagem da obra, vê-se quatro totens, iluminados internamente, que sustentam o retrato de quatro pessoas, com idades variadas. A bidimensionalidade da fotografia é extrapolada pela iluminação e a esfericidade dos totens, conferindo ênfase no rosto dos sujeitos. Nesse fragmento da exposição, se apresentam retratos de duas crianças (fisicamente semelhantes), uma jovem com um laço na cabeça e uma senhora com vestimentas escuras. Nota-se ainda, que há uma imagem refletida na superfície do totem a esquerda, provavelmente, do totem que aparece na frente da imagem.

Cada totem é composto por dois retratos, um antes e depois, ao procedimento cirúrgico, como se vê na imagem abaixo (Figura 22). Contudo, um fator a ser

comentado é a expografia da série. Os retratos em posição oposta, e não um lateral ao outro, rompe com a usualidade associada a essa linguagem.

Figura 22 – Eudoxia A e Eudoxia D, da série Desvios, Rochelle Costi, 2007



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/Desvios-Diversions-2007-1>. Acesso em: 06 jul. 2020.

Ainda, ao realizar uma leitura de imagem da obra, pode-se dizer que o retrato do sujeito causa um certo constrangimento ao fixar o olhar na característica que o define. Poder-se-á refletir que as relações mais íntimas são estabelecidas no olhar, nesse sentido, o estrabismo representaria um deslocamento, uma estranheza que quebra a relação entre sujeito retratado e o sujeito espectador. Contudo, a essa relação parece amenizar-se com sua normalidade.

Com isso, a normalidade do sujeito nos leva a refletir que os anseios dos personagens em se adequar são igualmente plausíveis quanto a individualidade do outro. Sobre essa problematização do olhar do espectador, Rosa (2007, não paginado) em texto publicado no site da artista, diz que “[...] procurando entender se a proposta pretende ou não problematizar a relação entre sujeito e objeto, a questão foi concentrada, no caso, na suposta predisposição de desconfiarmos do olhar como o meio principal para a fruição das obras”. Os desvios rompem com o olhar usual e tradicional associado a um retrato.

Já a série 80's/90's, parece referir-se, provavelmente, a uma curadoria de objetos encontrados ao acaso ao longo de uma década de pesquisa. Apresenta pequenas simulacros, em formatos variados, que se compõe de fotografias, adornadas por uma narrativa visual. Essas estórias que giram em torno da obra podem ser derivadas das ações do tempo, fazendo assim, um registro científico da umidade,

do sangue escurecendo, do vidro rachado, da corrosão do metal, a vela derretida e seca.

Percebe-se, apesar da artista apropriar-se de objetos para compor sua obra, há um processo de intervenção, na obra de Rochelle Costi, como uma assinatura. Como pode-se se perceber nas imagens abaixo. A obra apresentada abaixo (Figura 23) consiste de uma caixa de madeira com quatro divisórias assimétricas. Na frente uma tampa sem vidro com um puxador preto. No canto esquerdo um retrato de duas crianças, abaixo, raspado na madeira, a palavra “Intimidades”, e ao lado, na divisória vertical de madeira, está inscrito a caneta a frase “a vesga sou eu”. No canto direito da imagem, na divisória inferior direita, há alguns objetos identificáveis, como um pequeno boneco de plástico e um barquinho. Na parte superior das divisórias da caixa, à esquerda tecidos e fitas, com texturas, estampas e cores variados, e à direita um pote de vidro, dado o reflexo branco, com tampo de metal azul com as saliências desgastadas. No interior do pote há botões coloridos.

Figura 23 – Intimidades – a vesga sou eu, da série 89's 90's, Rochelle Costi, 1980



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/80-s-90-s-1>. Acesso em: 06 jul. 2020.

Na narrativa criada pela artista, a caixa parece remeter a um local onde são guardadas coisas especiais e objetos pessoais, de uma mulher que costura e que tem uma irmã, porém, ela é a vesga. A palavra Intimidades reforça a ideia de uma caixa de relíquias, porém, reflexões há de serem feitas. Tal narrativa visual nasce dos questionamentos e dos conflitos em que o expectador é exposto, mas, seria essa construída a partir da itens pessoais da artista? Sabe-se que sua obra é composta, essencialmente, por apropriações. Seria um objeto intacto, encontrado em algum mercado de pulgas? Se fosse, acredita-se que seriam importantes e significativos demais para serem descartados. Ou, desconsiderando as duas primeiras hipóteses,

e a mais provável, é que toda essa aura familiar, esse pequeno conto, é um arquétipo social fielmente reconstruído a partir de apropriações, minuciosamente montadas.

Cabe, ressaltar que, acredita-se, com base no estudo realizado, que o *punctum* da imagem, que se sobressai na obra, seja o registro fotográfico. A sua ausência representaria a perda daquilo que substancia a obra. É a fotografia que se liga a todos os elementos e lhes confere sentido e possibilita interpretações.

Nas obras *Sirley* e *N^a Sr.^a da Boa Morte* (Figura 24 e 25), pode-se dizer que as imagens são as representações exatas do objeto de análise deste trabalho de conclusão de curso, os processos híbridos de intervenção e produção de imagens fotográficas envolvendo procedimentos fotossensíveis.

Figura 24 – *Sirley*, da série 80's/90's, Rochelle Costi, 1990



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/80-s-90-s-1>. Acesso em: 06 jul. 2020.

A imagem acima (Figura 24) mostra um positivo de vidro (colódio seco) rachado em várias partes. Vê-se uma figura feminina, provavelmente repousando nua em um quarto, perto da cama, pois há uma grade de metal e um tecido branco solto, como um lençol. Próximo a parte inferior central há o nome *Sirley*, e abaixo o número 70. Ainda, na parte inferior, preferencialmente à direita, há várias inscrições raspadas no positivo; inscritos de quase frases, quase nomes, quase lugares e números. Essa obra gerou muitas dúvidas, interpretações confusas e inquietantes durante a leitura

de imagem feita pelo autor deste TCC. A mulher parece ser erotizada, os quase nomes de homens, quase datas que podem ser de encontros marcados em quase lugares, amantes que conheceu ao longo da vida. Como um valioso (e exótico), item de colecionador passado de geração em geração.

Destaca-se as qualidades físicas estéticas da fotografia – um negativo de vidro em preto-e-branco cheio de detalhes, nitidez e profundidade de campo que a técnica proporciona, a iluminação em diagonal superior, em meio a penumbra, como se fosse a luz atravessando uma janela ao alto; mas o contexto é inquietante.

Na imagem abaixo (Figura 25) se apresenta um cianótipo, a julgar pela tonalidade característica do processo fotossensível, envolto por vela branca derretida. A obra, titulada N. Sra. Da Boa Morte, apresenta uma fotografia analógica obtida através do processo de cianotipia. A imagem consiste de uma figura humana vestida de branco segurando um objeto não identificável com uma cruz na ponta. Há uma luz superior branca e longa do tamanho do corpo do sujeito e parece haver fumaça na cena.

Figura 25 – N^a Sr.^a da Boa Morte, da série 80's/90's, Rochelle Costi, 1990



Fonte: Site Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/80-s-90-s-1>. Acesso em: 07 jul. 2020.

A obra representa uma homenagem à uma santa, por meio de um retrato dentro de um velário. Nossa Senhora da Boa Morte é cultuada em religiões afro-brasileiras, tradicionalmente católica. Curiosamente, a figura dessa santa é

apresentada na posição horizontal, dentro de um caixão cheio de flores com as palmas das mãos unidas apontando para cima, aludindo a um velório. A iluminação causa a sensação de algo divino, sendo a parte superexposta da imagem (mais iluminada), representando a passagem da alma após a morte. As muitas velas derretidas representam o choro, o apelo e agradecimentos do outro, daqueles crentes, fiéis e devotos aos pés de sua amada e venerada santa. Mas também, as velas parecem tridimensionalizar a fumaça e materializar a aura de mistério que ela causa.

A produção da artista, entre os anos de 1980 e 1990, resgata o humano e as suas relações, passageiras e efêmeras, passíveis à morte. Bibelôs quebrados, molduras corroídas, pessoas e coisas mortas, esquecidas ou abandonadas, objetos encontrados pelas latas de lixo ganham outra estória que não a do descarte, do esquecimento. Podem ser remendos do passado, ou fragmentos alinhados de um futuro previsto. Segundo Caio Fernando Abreu¹² “a melancolia que esses objetos produzem é inevitável como a saudade. O encantamento também, e muito maior.” Para o escritor a reinterpretação da morte confere vida pela atitude poética e contemplativa, ainda, que o trabalho seja curioso e delicado

No contexto de produção de Rochelle Costi, a fotografia, como arte contemporânea, parece invadir a intimidade do sujeito retratado ou da coisa representada, mas também, parece tornar-se a própria intimidade do espectador. Sobre essa relação íntima da fotografia com o leitor, a artista diz que “a intimidade, de tão pessoal, acaba se tornando universal”¹³. Os registros sobre as linguagens de um mesmo assunto, sobre as diversas formas de habitar, as intervenções feitas na imagem que sustentam a intimidade dos sujeitos e a efemeridade dos objetos relacionam-se, subjetivamente, com o leitor, que (re)cria histórias e (re)interpreta memórias.

¹² Sobre a série 80's/90's, o escritor diz que “habita nele uma suave magia: recorrendo a figuras arquetípicas, frequentemente nos remete de volta ao território remoto da infância, onde anjos da guarda convivem com sereias, e castelos erguem para o alto suas torres sonhadoras. Princesas prisioneiras, solidões nas ilhas. Inquietante porque, ao lidar com o transitório, aponta também para nossa própria fragilidade. De fantasias esquecidas e medos irracionais são feitos esses trabalhos, e o nosso inconsciente” (ALÉM..., 1990, não paginado).

¹³ Depoimento de Rochelle Costi, 2017, prestado para o 6º Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este trabalho de conclusão de curso é significativo analisar os resultados obtidos com a pesquisa, tanto em relação à construção e processo de produção de imagens fotográficas, quanto às constatações reveladas no procedimento de leitura de imagens sobre as questões artísticas, bem como, sobre os temas abordados pela produção das artistas apresentadas nesta pesquisa.

As considerações feitas no decorrer deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) permitem dizer que a fotografia, hoje, ainda é concebida como analógica e digital, muito embora, esses conceitos interacionam-se de forma híbrida e fluída. Ambos discursos assertivos, tanto em sua aplicação, estética e discurso tecnológico/conceitual, permitem discutir e teorizar os processos evolutivos ligados às noções de arte, à ascensão tecnológica, mas também, às relações da fotografia com a sociedade. Essas implicações permitem explorar as potencialidades da fotografia e estimula-la a novas criações.

Os discursos que delimitaram as relações entre arte e fotografia contribuíram para criar um novo corpo para essa. Com efeito, a imagem fotográfica, na arte contemporânea, está mais adequada ao entendimento e a complexidade do sistema artístico vigente. De toda forma, há elementos significativos que atestam a fotografia como arte, pois principalmente durante o século XX e XXI, ampliaram-se as discussões conceituais, estéticas e técnicas, que, ao invés de balizarem a imagem fotográfica permitiram que houvesse uma revisão do que é considerado fotografia e um resgate das concepções artísticas, ambas sob uma relação homogênea entre fotógrafo-artista.

Entende-se que, de acordo com os autores abordados ao longo do trabalho, o que separa fotografia (documental e artística) de arte é a própria noção do que pode configurar-se como imagem fotográfica, ao mesmo tempo, em que se repensa a noção do que é arte. Ademais, destaca-se que, se anteriormente era necessária uma distinção entre fotografia documental e a fotografia como expressão, contemporaneamente, a fotografia artística contextualiza e amálgama ambas definições, pois o caráter documental do registro é explorado, expandido pelas relações que são estabelecidas entre fotografia e arte.

Acredita-se que fotografia na arte contemporânea possui um valor simbólico e subjetivo que prevalece às demais, mas que, também, suas especificidades são ampliadas devido às questões sociais, estéticas, econômicas e políticas que norteiam a produção de obras de arte. Sustentar uma definição de fotografia como arte exige que haja uma aliança entre essas concepções, pois a qualidade artística é que garante a consistência da imagem fotográfica, mas, ainda assim, lhe confere possibilidades de aplicação em variados âmbitos.

Nesse sentido, criam-se novas perspectivas de discussões sobre a presença recorrente de processos fotográficos fotossensíveis, híbridos, procedimentos de intervenção e de produção de fotografias. As suas características estéticas e as variadas formas de manipulação permitiram sua incorporação a múltiplas áreas, sejam elas, artística, documental e científica. Porém, a realização de um procedimento fotográfico analógico, desde a captura à revelação, requer domínio da técnica e materiais específicos para o fazer, ambos em processo de extinção. Atualmente, essas técnicas são facilitadas e reconstruídas com o uso das tecnologias digitais, como a digitalização e impressão de negativos digitais. Utilizar uma técnica digital para se obter uma imagem analógica, viabiliza o resgate das práticas, que, em suma, resultam em processos híbridos de intervenção e produção de imagens fotográficas.

Os conceitos tratados nesta pesquisa permitem dizer que, a fotografia, na arte contemporânea, é evocada pela materialidade, contrariando o automatismo e a reprodutibilidade técnica, provocando um movimento recursivo, e de resgate, das práticas fotográficas antigas. Não obstante, ao artista-fotógrafo esses tipos de processos, permitem que a fotografia seja vista em sua inteireza, sendo que, em cada etapa do processo se pode intervir, alterar os processos em busca de novas experimentações. Com isso, articula-se a intencionalidade do artista que é mediada e expressa através da fotografia. Essas justificativas são pautadas em concepções estéticas e poéticas que são revistadas e afastadas do senso-comum.

Nesse segmento, a fotografia passa a ser assimilada como meio e linguagem, mas também como objeto final da arte. Com isso, espectador precisa se munir de elementos sociais, culturais, históricos e artísticos para se aproximar de uma compreensão mais apropriada, pois além dos elementos formais e técnicos há a

subjetividade do pensamento do artista. Frente a isso, explicita-se a validade de se rever conceitualmente as novas acepções da fotografia na arte contemporânea.

Na sequência dos estudos identificou-se que o resgate e a apropriação de imagens com cunho autobiográfico, pessoal, familiar e/ou documental, muitas vezes, busca representar a perda da memória e/ou livrar-se do esquecimento. Enquanto que, os aspectos físicos e efêmeros das imagens fotográficas são vistos através dos rasgos, dos cortes e das marcas do tempo.

Ainda, na arte contemporânea, o caráter documental é subvertido, explícita ou implicitamente, entrelaçando discursos críticos e estórias em uma narrativa visual arquitetada. Essa atitude favorece o argumento de que se condiciona o fazer fotográfico à reflexão e a produção de sentido. Além disso, articula-se que os ecos históricos e subjetivos impregnados e/ou inscritos nas imagens reverberam no espectador, criando uma relação deliberadamente construída pelo fotógrafo-artista.

A linguagem expandida, híbrida e livre de imposições da fotografia como arte contemporânea foram apresentadas a partir da produção de fotógrafas-artistas brasileiras. É importante frisar que as produções estão relacionados à realidade em que estão inseridas, social e cultural, apresentando determinados discursos, conceitos e contextos de forma poética e íntima, reordenando a existência de fotografias apropriadas e construídas. A ressignificação dos sentidos atribuídos às imagens demarca as próprias individualidades da fotografia. Com isso, fica claro que a natureza híbrida da imagem fotográfica encontra ressonância na arte, revelada por meio dos processos de intervenção, que, essencialmente, representam uma forma de promover a crítica e possibilitar que outros encadeamentos sejam construídos através da imagem.

Percebe-se que a fotografia é tecida por memórias e subjetividades, sendo que, aquilo que é invisível e indizível revela-se na interpretação da imagem fotográfica. Contudo, destaca-se que essa trama, muitas vezes, não é óbvia. As metáforas e analogias contém problematizações sobre as condições humana, a cultura, e a sociedade. Fica claro que, os processos criativos partem da observação do cotidiano e do banal. As múltiplas linguagens extrapolam os limites da linguagem fotográfica, para relacionar-se com as concepções imagéticas, linguísticas e interpretativas. Os registros sobre as interpretações do mundo, as diversas formas que a fotografia

habita, as intervenções e recriações feitas na imagem são índices que sustentam a intimidade dos sujeitos e a efemeridade dos objetos. Esses aspectos permitem ao espectador relacionar-se de modo mais íntimo e subjetivo com as fotografias, tanto do passado quanto do presente.

Contudo, vale ressaltar que, nas bibliográficas consultadas para a realização desse estudo, as variadas nomenclaturas abarcam o mesmo tema referido e objeto de pesquisa, a crescente produção de imagens fotográficas por meio de processos híbridos de produção e intervenção. Entretanto, é de suma importância colocar que, as variadas nomenclaturas se tornam desgastantes para o entendimento da fotografia, inserida no contexto contemporâneo de arte. Não há necessidade de se demarcar uma fronteira entre arte e fotografia, ou então, de se generalizar as denominações e adjetivações sobre a fotografia.

Não obstante, pondera-se que a noção de fotografia como arte (seja do artista ou do fotógrafo) seja estável. Cabe mencionar que outros termos, tal como fotografia-artística, fotógrafos-artistas, e outros descritos presentes neste estudo, contribuem para reflexões sobre o uso dos termos e suas significâncias. Embora seja essa uma problematização construída ao fim da pesquisa, acredita-se que seu uso foi profícuo e assertivo. Entende-se que essas concepções e/ou delimitações são uma forma social-histórica-crítica para promover o debate sobre como o mundo vê e expressa-se na fotografia e vice-versa.

Todavia, pontuar a fotografia como arte contemporânea ratifica o argumento de que a fotografia é usada como meio e linguagem inserida em um processo criativo, pois enfatiza-se que essa constitui-se, sobretudo, como objeto e/ou discurso para tornar algo visível. Nesse sentido, os processos híbridos de intervenção e produção de fotografia na arte contemporânea representam outra forma de se expressar, de criar e interpretar as imagens. Através da poética, da estética e/ou da crítica, as imagens fotográficas capturam as realidades, tramas e ficções da condição humana.

Aquém a essas considerações, mas referindo ainda à bibliografia consultada, pontua-se que há pesquisas especializadas e recentes, a partir do começo do século XXI. Nota-se um interesse, por parte de pesquisadores, teóricos e críticos da arte, bem como, nas dissertações, em discutir as relações entre fotografia e arte. A revisão bibliográfica pautou-se em livros sobre os temas fotografia e arte; processos híbridos

de intervenção; mas também, em publicações de revistas científicas, em grande parte encontradas na internet ou compartilhadas durante as disciplinas dos cursos de Fotografia e Artes Visuais. Ademais, compreende-se que as teorizações alongar-se-ão com o passar do tempo, pois parece que a concepção e a natureza da imagem fotográfica sempre será pautada em uma relação estável entre arte e fotografia, marginada pelas parcelas que lhe constituem.

As reflexões e conceituações sobre as hibridações e intervenções na imagem fotográfica, salientam os usos e funções da fotografia na arte contemporânea e reforçam a ideia de que esses elementos são moldados pelo artista-fotógrafo. O conjunto deste TCC leva a crer que as tendências contemporâneas influenciam planos estéticos e técnicos na fotografia, mas também, que as potencialidades artísticas da fotografia resignificaram o entendimento de arte. A linguagem expandida, híbrida e livre de imposições da fotografia como arte contemporânea é um campo amplo e frutífero. Acredita-se que seja preciso incentivar a pesquisa científica sobre a implantação de tais práticas, permitindo que o mundo (re)conheça a força e a valorização desses experimentos que habitam a contemporaneidade. Ainda, as características híbridas, históricas, artísticas e pan-midiáticas permitem que os artistas-fotógrafos contemporâneos desenvolvam um processo criativo para produzir muito além de fotografias, mas sim, discursos e narrativas visuais do cotidiano, da sociedade e da cultura em que estão inseridos, explorando temas e sujeitos que relacionam-se poética e intimamente com o espectador.

Por fim, espera-se que este TCC possa contribuir para pesquisas futuras, no contexto da arte e da fotografia e que possa ser ampliado em novos desdobramentos acadêmicos, pois a produção que envolve os processos híbridos de intervenção e concepção de fotografias, estão em crescente ascensão e utilização por artistas-fotógrafos contemporâneos. Além disso, o estudo demonstra potencialidades teóricas, metodológicas e artísticas que implicam em uma compreensão mais profícua da fotografia, conferindo-lhe sustância para desenvolver e articular-se na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALÉM..., ABREU, Caio Fernando, 1990. Texto publicado no site da artista Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/80-s-90-s-1>. Acesso em: 07 jul. 2020.

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Marins. **A Identidade da Mulher Negra na Obra de Rosana Paulino**: Considerações sobre o Retrato e a Formação da Arte Brasileira, 2008. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/028.pdf>. Acesso em: 20 de jun. 2020

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia / Roland Barthes; tradução Júlio Castanõn Guimarães – 3.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAURET, Gabriel. **A fotografia**: história, estilos, tendências, aplicações. Lisboa: Edições 70, 2011.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva et al. **Rosana Paulino**: a costura da memória / curadoria Valéria Piccoli, Pedro Nery; textos Juliana Ribeiro da Silva Bevilacqua, Fabiana Lopes, Adriana Dolci Palma - São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. Disponível em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf. Acesso em: 05 jul. 2020

BRÄCHER, Andréa. **Práticas híbridas e alquimia**: considerações sobre a fotografia através dos processos fotográficos históricos. Porto Alegre, 2008.

CALAÇA, Mariana Capeletti. **Pinhole revisitada**: manifestações neopictorialistas na fotografia contemporânea brasileira. 2013. 93 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2013.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. **Tempo e memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. 62 p. (Coleção temas da arte contemporânea)

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: M. Fontes, 2005.

COELHO, André Leite. **Antotipia**: processo de impressão fotográfica. 2013. 85 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes do Planalto, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/86943>. Acesso em: 10 ago. 2020

COSTI, Rochelle. **Uma Conversa com Rochelle Costi**. [Entrevista cedida a] Ivo Mesquita, 2005. Disponível em: <https://rochellecosti.com/Conversa-com-Ivo-Mesquita-A-conversation-with-Rochelle-Costi>. Acesso em: 10 ago. 2020

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção arte & fotografia)

EM... ROSA, Rafael Vogt Maia, 2007. Trecho de texto publicado no site da artista Rochelle Costi. Disponível em: <https://www.rochellecosti.com/Desvios-Diversions-2007-1>. Acesso em: 07 jul. 2020

FABRIS, Annateresa. **Arte conceitual e fotografia**: um percurso crítico-historiográfico. ArtCultura, Uberlândia, v.10, n.16, p. 17-129, jan.-jun. 2008

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e Identidades**: panorama da fotografia do Brasil (1946-1998) – Organização, Rubens Fernandes Júnior. Cosac & Naify, 2003.

_____. **Processos de Criação na Fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006.

FERREIRA, J. M.; ANDRETO, H. S. S.; GODINHO, K. Y. **Expansões de linguagens e contaminações de sentidos bordados na fotografia artística contemporânea**. In: II Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 2018, Goiânia. Anais do Seminário Internacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2018. p. 112 - 122. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/LA_JULIA_MARIANO_ETAL_IISIPACV2018.pdf. Acesso em: 28 jun. 2020

FIGUEREIDO JÚNIOR, Paulo Martins de. **Resenha**: A fotografia como arte contemporânea. Revista Temática. Ano IX, n.11 – nov./2013.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia / Vilém Flusser; [tradução do autor]. – Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRIED, Michael. **Why photography matters as art as never before**. New Haven, Yale University Press, 2008.

GONÇALVES, Fernando. **Inatualidade e anacronismo na fotografia contemporânea**. Galáxia (São Paulo, on-line), ISSN 1982-2553, n.33, set.-dez., 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/gal/n33/1519-311X-gal-33-0131.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2020.

HARRISON, Marguerite Itamar. **Lamentando o Esquecimento da Memória**: As Instalações Fotográficas de Rosângela Rennó. Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Letras e Direitos Humanos, no 33, p. 37-58, 2007. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/33/artigo3.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2020

HERKENHOFF, Paulo. **Rennó ou a beleza e o dulçor**. In Rosângela Rennó. Edusp: São Paulo, 1996. Disponível em: <http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2010/05/paulo-herkenhoff.pdf>. Acesso em: 02 jul. 2020

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Agora somos todas decoloniais?** In: VAREJÃO, Adriana et al. Pensamento Feminista hoje: perspectivas decoloniais / organização e apresentação: Heloisa Buarque de Hollanda; autoras Adriana Varejão... [et al.] – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=JgLMDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 de jun. 2020

JESUS, Joaquim. **O lugar do olhar**. A cianotipia no ensino em artes visuais. Coord. Editorial U. Porto editorial. Série Para Saber, 24. 1ª edição, Porto, Novembro, 2011.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica** / Boris Kossoy. 4. Ed. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

PEIXOTO, Rodrigo Tavarela. **Sobre arte e fotografia** – notas sobre uma relação tensional, 2010.

ROSA, Rafael Vogt Maia. In: COSTI, Rochelle. Sem título = Untitled = Sin título. Texto Ivo Mesquita, Rafael Vogt Maia Rosa; versão em inglês Izabel Murat Burbridge, Cora Sueldo; versão em espanhol Andrea R. G. Justino, Graciela Toretti. São Paulo: Metalivros, 2005.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **Imagens que falam**: leitura da arte na escola. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2006.

_____. **Algumas reflexões sobre leitura de imagens**. Publicado originalmente em: Fundação Iberê Camargo, Programa Escola, Guia do Professor, 2018. Disponível em: https://museu.pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/sites/2/2018/06/MHWROSSI_Algumas-reflex%c3%b5es-sobre-leitura-de-imagens.pdf. Acesso em: 10 jul. 2020.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea / André Rouillé; tradução Constância Egrejas. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAVARES, Antônio Luiz Marques. **A fotografia artística e o seu lugar na arte contemporânea**. Sapiens: História, Patrimônio e Arqueologia. [Em linha]. N.2 (Julho 2009).

UMA... JOSEPH, Kosuth: One and Three Chairs, 1965. Trecho da publicação de The Museum of Modern Art, MoMA Highlights, Nova York: The Museum of Modern Art, revisado em 2004, publicado originalmente em 1999. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/81435>. Acesso em: 10 ago. 2020.

TREVISAN, Armindo. **Como apreciar a arte**: do saber ao sabor: uma síntese possível. 3.ed. rev. Porto Alegre: AGE, 2002.

WARE, Mike. **Cyanomicon**: the history, science and the art of photographic printing in Prussian Blue. Bradford: National Museum of Photography, Film and Television, 2016. Disponível em: https://www.mikeware.co.uk/downloads/Cyanomicon_II.pdf. Acesso em 08 jun. 2020

6º PRÊMIO Marcantonio Vilaça - Rochelle Costi - artista vencedora. Produzido pelo canal Serviço Social da Indústria – SESI para o Prêmio Indústria Nacional Marcantonio Vilaça para as Artes Plásticas. 1 vídeo (2:57 min), *online*, color. Disponível em: <http://www.portaldaindustria.com.br/sesi/canais/premio-marcantonio-vilaca-home/6-edicao-20172018/>. Acesso em: 05 jul. 2020.

APÊNDICE – PROJETO DE CURSO

1 DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

1.1 ÁREA DO CONHECIMENTO: Artes Visuais

1.2 RESPONSÁVEL: Alex Leonardo da Silva Alles

1.3 E-MAIL PARA CONTATO: alsalles@ucs.br

2 DADOS ESPECÍFICOS DO CURSO

2.1 TÍTULO

Processos híbridos de produção e intervenção na imagem fotográfica

2.2 JUSTIFICATIVA

Durante a trajetória da fotografia, desde seu advento à ascensão a arte, o imprevisível e o acaso se instalaram como elementos determinantes para compreender a fotografia como um processo. As características criativas e artísticas, a interpretação e a subjetividade são reconhecidas simultaneamente ao conhecimento técnico/científico dentro de um projeto imagético. Há consenso entre artistas-fotógrafos que esses aspectos são tidos como um caráter mágico, raro e caro, presente no processo e capaz de adjetivar a fotografia e abarcar características artísticas ao processo, não apenas como registro técnico.

Nesse sentido, além dos conhecimentos e habilidades técnicas relacionadas aos fenômenos físicos, químicos e ópticos, a partir de Flusser (1998) compreende-se que a pessoa que utiliza da fotografia se mostra como sujeito que traz consigo subjetividades e não apenas como um programador capaz de fornecer e interpretar informações mecânicas.

Ao considerar o exposto acima, é possível articular estratégias de ensino-aprendizagem sobre fotografia como arte contemporânea, evocando o caráter interdisciplinar dos conteúdos envolvidos. Sendo o equipamento fotográfico desnecessário, ou não mais exclusivo para se obter uma fotografia, a linguagem fotográfica torna-se uma ferramenta acessível que direciona o fazer poético e artístico.

A aproximação, bem como, inserção da fotografia nas artes visuais reforça a exclusão das regras compositivas e ortodoxas impostas por fotógrafos durante séculos. Ainda, é de consenso geral que a invenção da fotografia revolucionou a forma de olhar, produzir e representar a arte. E na produção de fotografia na arte contemporânea essas questões são ainda mais flexíveis, possibilitando uma gama variada e complexa de conhecimentos e possibilidades de criação.

Nesse escopo, refletir-se-á sobre a pertinência e finalidades da fotografia em nossa contemporaneidade. A necessidade de congelar momentos para alimentar lembranças e a finalidade de gravar a própria imagem é vista desde os primórdios com as pinturas rupestres. Hoje, tornou-se impossível visualizar o mundo sem imagens, mesmo cada uma tendo sua própria finalidade, todas as mídias digitais, sociais etc., são recheadas delas.

A partir de Rouillé (2009) compreende-se que, desde 1970, a imagem fotográfica é articulada de maneira distinta, entre fotógrafos e artistas, envolvendo a concepção autoral da imagem fotográfica, desde o rigor técnico e mecânico à fotografia como expressão na arte contemporânea, em que processos que envolvem manipulação digital, apropriação de imagens de terceiros, construção de cenários irreais e ainda processos híbridos de intervenção norteiam novos tipos de acepção para a fotografia.

Contemporaneamente, não existe certo ou errado, um cânone fotográfico, o registro do real. A fotografia se configura como uma linguagem, uma ferramenta e/ou uma dimensão da criatividade e da expressão. Ela é parte de um processo criativo, e por vezes, é o objeto final da produção. O ensinar fotografia não é determinado, exclusivamente, pelo conhecimento do arsenal tecnológico que a imagem fotográfica se estrutura, pois não é preciso uma câmera digital ou um smartphone para se obter uma imagem.

Ao contrário, ensinar fotografia depende muito mais das diferentes questões do universo em torno dos ensinamentos da técnica que a define. Sendo assim, fica clara a necessidade de abarcar um processo de ensino-aprendizagem que forneça subsídios para que se perceba a imagem fotográfica a partir de variados conceitos sejam eles estéticos, artísticos, técnicos, digitais, analógicos, etc.

Vale lembrar que o “momento decisivo” estruturado nos trabalhos de Cartier-Bresson e a habilidade técnica, extensamente, estudada por Ansel Adams, são importantes em determinados escopos fotográficos, mas não são mais parâmetros para determinar o que é fotografia como arte contemporânea. A apropriação de imagens fotográficas e os processos híbridos de intervenção e produção de fotografias demonstram que o momento decisivo não é determinado, exclusivamente, no ato fotográfico, mas estendido para outras fases no processo de (re)construção da imagem fotográfica.

Para tal, o projeto contempla aulas sobre fotografia e arte. Frente à complexidade que estruturam ambos conceitos e da importância em desenvolvê-los integralmente, os conhecimentos foram distribuídos de forma interacional e evolutiva, envolvendo a contextualização histórica, a reflexão e a produção. O conteúdo presente neste projeto é proposto para estudantes acadêmicos, de múltiplas áreas do conhecimento, e arte-educadores, mas, também, fazendo-se as devidas adaptações tanto da teoria quanto do fazer artístico, pode ser desenvolvido para o ensino regular na área de Artes Visuais.

Contudo, cabe ressaltar que a disponibilidade desse tipo de material fotossensível tem diminuído, apesar da simplicidade do processo. Ainda, os conhecimentos acerca dos processos fotográficos fotossensíveis, histórica e tecnicamente, conta com bibliografia restrita, sendo, em sua maioria, em língua estrangeira. Acredita-se que, por serem procedimentos fotográfico antigos, originários da fotografia, conferem a essa técnica, contemporaneamente, valor de documento histórico, tecnológico e cultural. Eles resgatam os valores essenciais à fotografia e agregam sentido, bem como, valores estéticos na produção de fotografia na arte contemporânea.

Para tal, o plano de aula 01 apresenta os pontos principais sobre a história da fotografia, desde seu advento à sua inserção no contexto artístico. Nessa primeira aula dever-se-á ser proposto aspectos da composição visual para fotografia, a fim de ampliar o vocabulário imagético da história e produção visual, sendo a contextualização feita a partir dos processos analógicos.

O plano de aula 02 contempla a contextualização e a experimentação de processos híbridos e analógicos para a produção de fotografias, atentando para o

reconhecimento da natureza expressiva do processo. Ao explorar o espaço da sala de aula, transformando-a em laboratório fotográfico, possibilita a experimentação/compreensão dos procedimentos analógicos para obtenção de imagens fotográficas, mas, também, media-se o processo para que se possa criar condições para que se compreenda o objeto final como um artefato artístico.

Possibilitar a realização de um procedimento fotográfico analógico, desde a captura à revelação, requer domínio da técnica e materiais específicos para o fazer. Mas, também, as técnicas podem ser facilitadas e reconstruídas com o uso das tecnologias digitais, como a digitalização e impressão de negativos digitais. Utilizar uma técnica digital para se obter uma imagem analógica, viabiliza o resgate das práticas, confere elementos estéticos, resultando em processos híbridos de intervenção e produção de imagens fotográficas. Nota-se que a produção de fotografia na arte contemporânea tem recorrido, com frequência a esse tipo de processo para a realização de suas obras.

Assim, o plano de aula 03 aborda a produção de fotografia como arte contemporânea no contexto brasileiro. Essa aula apresenta as possibilidades de construção imagética a partir do conhecimento/análise da produção de artistas como Rosângela Rennó, Rosana Paulino e outras de igual importância na arte contemporânea, que utilizam processos híbridos, analógicos, de produção e intervenção na fotografia, objetivando aproximar a produção autoral, naquilo que lhe constitui.

O último plano de aula, contempla a criação de uma narrativa visual exposta a partir de determinados processos de intervenção, como desenho, costura, colagens etc. Ao possibilitar condições para que os participantes se apropriem da natureza expressiva dos materiais, ampliam-se as potencialidades da (re)construção das imagens fotográficas ao encontro da produção de um artefato artístico.

Assim, compreende-se um processo de ensino-aprendizagem no qual percebe-se que todas as regras para compor uma imagem podem ser quebradas para se obter, de fato a imagem esperada, ou seja, para desconstruir uma imagem, é preciso saber construí-la previamente. Evidencia-se a necessidade de se trabalhar os conhecimentos técnicos e teóricos, estéticos e artísticos, subjetivos e objetivos, a fim

de fornecer condições para que se possa articular esses elementos em uma produção de fotografia.

2.3 OBJETIVO GERAL

Conhecer e valorizar a fotografia na arte contemporânea por meio da experimentação de processos de intervenção na imagem fotográfica, obtida através de determinados processos fotossensíveis, englobando técnicas e materiais diversificados para a produção de fotografias como arte.

2.4 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Conhecer o surgimento da fotografia a partir de um contexto artístico;
- Conhecer, compreender e experimentar processos fotossensíveis como a Cianotipia e o Marrom Vandyck;
- Conhecer e relacionar os elementos da composição visual fotográfica com elementos artísticos;
- Aperfeiçoar o conhecimento e as habilidades necessárias para produções fotográficas autorais;
- Experimentar e utilizar materiais, suportes, instrumentos e procedimentos fotográficos em seus trabalhos de criação artística;
- Ampliar o vocabulário imagético relacionado a fotografia como arte contemporânea e aos processos de construção de imagens fotográficas;
- Desenvolver o processo criativo para a composição visual fotográfica;
- Compreender e explorar a natureza expressiva dos processos híbridos de intervenção na imagem, como costura, colagem e desenho;
- Experimentar diferentes meios de construção de imagens fotográficas incluindo aqueles sem aporte tecnológico e/ou digital;

2.5 PÚBLICO-ALVO: artistas, fotógrafos (profissionais e amadores) e educadores da área do conhecimento de artes visuais, fotografia e design.

2.6 CARGA HORÁRIA DO CURSO: 21 horas.

2.6.1 DIAS PREVISTOS: Sextas-feiras.

2.6.2 HORÁRIO: Das 9h às 12h.

3 RECURSOS HUMANOS E MATERIAIS

- Sala de aula equipada com computador e Datashow;
- Papel Canson, 300g;
- Kit para Cianotipia e Marrom Vandyck;
- Superfícies transparentes, folhas de acetato, plástico, acrílico, celulose;
- Impressora;
- Bandejas;
- Água corrente;
- Secador de cabelo;
- Lápis de Cor;
- Caneta Esferográfica;
- Tinta acrílica;
- Linhas de costura;
- Agulhas;
- Revistas;
- Tecidos;
- Folhas de árvore, flores, penas de animais, chaveiros, pequenos objetos com texturas e formas variadas;
- Pincéis de espessuras variadas tipo
- Luvas e avental impermeáveis
- EVA preto;
- Tesoura e/ou estilete;
- Fita crepe, fita mágica e fita dupla face;
- Envelopes pardos ou sacos pretos;
- Prendedores metálicos para papel para escritório, # 5 mm, ou grampos de marcenaria
- Prensa em dimensões superiores ao papel: base, vidro e prendedores;
- Área que receba incidência direta de luz solar para revelação das imagens;

4 METODOLOGIA

Se fará presente como base nesta metodologia a Abordagem Triangular conceituada por Ana Mae Barbosa. A Proposta Triangular designa ações como componentes curriculares: o fazer, a leitura e a contextualização. Ainda:

Tal contextualização deve ser ampliada no espectro da experiência, na qual pode ser histórica, social, psicológica, antropológica, geográfica, ecológica, biológica, técnica etc., associando-se o pensamento não apenas a uma disciplina, mas a um vasto conjunto de saberes disciplinares ou não (BARBOSA, 2010, p. 37).

Desta forma, essa ideia tríplice se liga por meio do fazer, apreciar/refletir e contextualizar, sendo assim, os trabalhos desenvolvidos devem ser trabalhados em aulas expositivas, dialogadas, práticas e teóricas, buscando a construção do conhecimento de forma individual e coletiva considerando três aspectos: o fazer artístico e a contextualização histórica com leitura de imagem.

Também podem ser promovidos debates sobre a cultura e sociedade a partir da implantação à utilização da fotografia na contemporaneidade, adentrando ainda as produções de artistas de imagens impressas. Contudo, os questionamentos devem ser adaptados conforme o nível de compreensão que os participantes apresentarem. É fundamental a construção de diálogo capaz de proporcionar a todos os alunos os objetivos propostos.

Segundo Rossi (2005), as respostas devem sempre ser acatadas como válidas o que não quer dizer que sejam definitivas. Assim, a partir de seus argumentos eles devem ser convidados a explicitar suas razões. Possibilitar ao participante criar a sua própria interpretação busca-se despertar a multiplicidade de pensamentos e relações que desenvolvam suas percepções e seu conhecimento estético. Conforme aponta Martins (2010, p. 66) a apreciação de obras de arte permite a ressignificação e reinterpretação destas, contando com nossa percepção/sensibilidade, e referências socioculturais que trazemos em nossa vida.

A proposta centra-se na realização de trabalhos práticos artísticos, envolvendo construção visual, através das ferramentas fotográficas. Prevê-se a reflexão e a experimentação de processos criativos que envolvam práticas, técnicas e materiais expressivos envolvidos na produção de fotografias como artefatos artísticos.

Para isso, deve-se contemplar a fruição e experimentação de diversos recursos. Acredita-se que através da reflexão/ação de tais linguagens o participante possa modificar seu pensamento estético, ascendendo suas possibilidades de relações sensíveis às suas produções.

Ainda para Martins (2010) o educador deve ter um olhar apurado para promover a multiplicidade de conhecimentos dos alunos, desafiando-os em diferentes linguagens, encorajando-os a novas transformações e apropriações. Com isso, objetiva-se que o participante possa aplicar na prática fotográfica os conhecimentos apreendidos nos conteúdos teóricos.

O processo deve comportar procedimentos metodológicos tratados em laboratório fotográfico, oferecendo ao participante subsídios para conhecer e construir um pensamento crítico-reflexivo, atentando para fatores perceptivos e tecnológicos acerca do assunto. Há consenso entre os teóricos da fotografia que é preciso preservar as práticas fotográficas que são extrema importância para a solidificação da fotografia como História.

Ainda, procurar-se-á criar condições para que o participante perceba a possibilidade de se executar uma ideia a partir de um referencial visual e moldá-la segundo o seu processo poético.

Nos Planos de Aula 01 e 02 do projeto apresentam-se os seguintes temas: Processos fotográficos: aspectos históricos e compositivos. Para tal, o projeto iniciará investigando o conhecimento prévio sobre fotografia que os participantes possuem. Fazer-se-á a contextualização histórica a partir da apresentação e leitura de imagens e textos sobre os temas sinalizados.

Seguindo, podem ser desenvolvidos questionamentos específicos sobre os temas, nos quais os participantes possam relacionar e explicitar suas interpretações, identificando-se a compreensão frente as aprendizagens. Pode-se utilizar também vídeos e material bibliográfico tendo como objeto de estudo a história, técnica e composição fotográfica. Ainda, dever-se-á instigar os participantes a expandir a investigação dos assuntos tratados em outros meios (internet, livros, revistas, jornais), promovendo também a discussão dos temas entre si. Para finalizar a primeira parte será utilizada uma metodologia comparativa, atentando para relações que foram

construídas entre os conhecimentos prévios e os conteúdos visto até então, somada a produção que dará sequência aos estudos.

Após a contextualização, adentra-se à aplicação prática do conhecimento, visando o estímulo à autonomia intelectual/autoral do participante relativa à fotografia. No Plano de Aula 02 se apresenta como tema principal as técnicas históricas de obtenção de imagem fotográfica: Fotografia analógica, Cianotipia e Marrom Vandyck. Prevalecerá a produção de imagens fotográficas envolvendo a experimentação de materiais fotossensíveis, devendo-se apresentar diversos exemplos de produções fotográficas desenvolvidas a partir das técnicas que serão experimentadas, possibilitando que relacionem os conhecimentos propostos na experimentação das linguagens fotográficas.

O Plano de Aula 03 se centrará em apresentar e contextualizar com leitura de imagem, artistas contemporâneas brasileiras. Para este será promovida uma exploração de biografias e obras, exigindo habilidades analíticas e críticas, compreendendo as aprendizagens iniciais e os conhecimentos construídos até o momento. É preciso incentivar o diálogo para possam expressar a compreensão e opinião sobre as obras apresentadas das artistas Rochelle Costi, Rochele Zandavalli, Rosana Paulino e Rosângela Rennó.

Para finalizar, no Plano de Aula 04 deve-se propor a intervenção nas produções, que visa permitir que os participantes expressem seu discurso e seu olhar sobre as aprendizagens. Através desse processo é possível identificar a apreensão dos conhecimentos, a reelaboração dos conteúdos desenvolvidos, bem como, as relações construídas pelo aprendiz expressadas por meio de intervenções na imagem fotográfica.

5 AVALIAÇÃO

Conforme Hernández (2000) a avaliação pode ser separada em três etapas distintas: inicial, formativa e somativa. O autor explica que “entende-se por avaliação a realização de um conjunto de ações direcionadas ao recolhimento de uma série de dados sobre uma pessoa, fato, situação ou fenômeno, com fim de emitir um juízo sobre a mesma” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 148).

Segundo o autor, na avaliação inicial a intenção é detectar os conhecimentos que os estudantes já possuem ao iniciarem um curso ou o estudo de um tema. Com ela, os professores podem posicionar-se diante do grupo para planejar melhor o processo de ensino. Acredita-se que em uma avaliação processual, as trocas e reflexões acerca da fruição e da produção artística pelo ensino-aprendizagem em fotografia, contribuem para a produção do conhecimento e auxiliam para verificar o percurso e a evolução das relações construídas com o conteúdo. Para tal, no primeiro momento dever-se-á privilegiar uma avaliação formativa com uma função diagnóstica, entendida como processo contínuo de informação, análise e reflexão sobre os conhecimentos prévios e o desenvolvimento dos participantes na apreensão dos conhecimentos vistos primeiramente.

Para Hernández (2000) a avaliação formativa é aquela que se supõe estar presente na base de todo processo avaliador. Sua finalidade não é controlar e qualificar os estudantes, mas sim ajudá-los a progredir no caminho do conhecimento, a partir do ensino que se ministra e das formas de trabalho utilizadas em sala de aula. Nesse sentido, contribui para melhores avaliações, realizar uma avaliação sistemática e contínua, que envolva aspectos cognitivos e sensíveis a fim de oportunizar condições para compreensões mais profundas na sequência de estudos.

A sequência avaliativa irá analisar os conhecimentos construídos, a compreensão feita das diferentes linguagens fotográficas e artísticas, a capacidade de refletir e discutir sobre fotografia e arte em seu entorno, caracterizando e relacionando-os com elementos significativos em suas produções. Para Hernández (2000) a avaliação somativa é proposta como processo de síntese de um tema, de uma série ou de um nível educativo, permitindo reconhecer se os estudantes alcançaram os objetivos da aprendizagem, se adquiriram certas destrezas e

habilidades, e se realizaram/participaram das situações de ensino e atividades propostas.

Sendo assim, a avaliação somativa se dará de forma a certificar-se se os participantes conseguirão alcançar os objetivos indicados ao longo do projeto, entre eles, se foram capazes de: apreender técnicas básicas para captura de imagens; compreender os fundamentos da formação da imagem através de dispositivos variados; elaborar produção fotográfica; (re)construir o fazer fotográfico etc. Tratar-se-á de avaliar a produção e o crescimento da compreensão estética através das produções fotográficas, dos diálogos frente as contextualizações com leitura de imagem, com o intuito de melhorar a aprendizagem e propiciar o desenvolver do senso crítico e reflexivo. Cabe ainda avaliar a construção dos conhecimentos e as relações criadas com o contexto em que estão inseridos. É preciso também observar se eles compreendem as complexidades técnicas, estética e poéticas na produção fotográfica, e na produção dos artistas contemporâneos que trabalham com fotografia.

A atividade ao final do projeto permitirá verificar a aprendizagem, as reflexões e apreensão dos conhecimentos propostos. A socialização e o processo de reflexão sobre esta pode ser entendida como um processo de autoavaliação:

[...] um processo pelo qual um indivíduo avalia por si mesmo, e geralmente para si mesmo, uma produção, uma ação, uma conduta da qual ele é o autor, ou ainda suas capacidades, seus gostos, suas performances e suas competências ou a si mesmo enquanto totalidade. [...] A autoavaliação é um processo cognitivo complexo pelo qual um indivíduo faz um julgamento voluntário e consciente por si mesmo e para si mesmo, com o objetivo dum melhor conhecimento pessoal, da regulação de sua ação ou de suas condutas, do aperfeiçoamento da eficácia de suas ações, do desenvolvimento cognitivo (RÉGNIER, 2002, p. 5).

Para corroborar a ideia de autoavaliação, Silva (2007) diz que:

“a autoavaliação é um processo pelo qual um indivíduo, além de avaliar uma produção, uma ação, ou uma conduta da qual ele é o autor, também avalia suas capacidades, seus gostos, seu desempenho, suas competências e habilidades. É um processo cognitivo complexo, pelo qual um indivíduo (aprendiz ou professor) faz um julgamento, com o objetivo de um melhor conhecimento pessoal, visando ao aperfeiçoamento de suas ações e ao seu desenvolvimento cognitivo (SILVA, 2007, p. 92).

Avaliar-se-á o executar das atividades de maneira a perceber a ascensão das habilidades relacionadas aos conhecimentos especificados nos objetivos. Almeja-se com este projeto realizar todas as metas do modo mais significativo possível, a fim de solidificar os conteúdos como parte de sua bagagem cultural.

6 PLANOS DE AULA

6.1 PLANO DE AULA 01

6.1.1 TEMA – Processos fotográficos: aspectos históricos e compositivos

6.1.2 OBJETIVOS

- Conhecer o surgimento da fotografia e sua incorporação ao contexto artístico através de processos analógicos, fotossensíveis e híbridos;
- Conhecer e analisar os elementos da composição fotográfica;
- Aperfeiçoar o conhecimento e as habilidades necessárias para produções fotográficas autorais;
- Ampliar o vocabulário imagético relacionada à fotografia e processos de construção de imagens fotográficas;

6.1.3 METODOLOGIA

- Apresentar resumo da história da fotografia através de slides virtuais;
- Apresentar processos fotográficos analógicos;
- Contextualizar a fotografia como arte explorando seus aspectos compositivos, técnicos e interpretativos, através de leitura de imagens fotográficas;
- Apresentar conceitos básicos de composição e captura para fotografia;
- Realizar produção fotográfica digital para gerar negativos digitais;
- Preparar materiais para a produção de fotogramas;

6.1.4 AVALIAÇÃO

Avaliação diagnóstica e qualitativa através do registro das observações feitas em aula, de diálogos sobre fotografia e suas relações com a história e com a arte, a

partir dos conhecimentos prévios. A avaliação busca observar tanto o coletivo quanto o individual, na capacidade de:

- Compreender e estabelecer relações da fotografia com a história e a arte, reconhecendo o processo de ascensão da fotografia como linguagem artística e não apenas como registro;
- Apropriar-se da técnica e realizar uma produção fotográfica;
- Produzir os negativos digitais para utilizar na sequência das aulas;

6.2 PLANO DE AULA 02

6.2.1 TEMA – Processos fotossensíveis: a cianotipia e o marrom Vandyck;

6.2.2 OBJETIVOS

- Conhecer e utilizar materiais fotossensíveis como a Cianotipia e o Marrom Vandyck;
- Compreender e explorar a natureza expressiva dos processos e materiais fotossensíveis por meio de diferentes meios de construção de imagens fotográficas, incluindo a não utilização de câmeras digitais, como os fotogramas;
- Desenvolver o processo criativo para a composição visual fotográfica;
- Experimentar materiais, suportes, instrumentos e procedimentos fotográficos em seus trabalhos de criação artística;

6.2.3 METODOLOGIA

- Apresentar e experimentar os processos fotossensíveis da Cianotipia e o Marrom Vandyck, que envolve a composição, aplicação e cuidados gerais;
- Fazer coleta de materiais diversos, atentando para formas e texturas planas, a fim de produzir imagens sem auxílio de material digital;

- Utilizar os negativos digitais para a produção de imagens fotográficas analógicas, fotogramas;
- Fazer a sensibilização de papéis e/ou demais suportes, como tecido, através da aplicação dos materiais fotossensíveis;
- Fazer a exposição e revelação dos materiais fotossensíveis;
- Apresentar meios de conservação e armazenamento de materiais fotossensíveis, bem como, as suas peculiaridades estética e da natureza do processo;

6.2.4 AVALIAÇÃO

Avaliação somativa e qualitativa através do registro das observações feitas em aula, de atividade prática sobre práticas analógicas e históricas, considerando conhecimentos construídos. A avaliação busca observar tanto o coletivo e individual, na capacidade de:

- Identificar as semelhanças e diferenças entre os processos fotográficos;
- Apreender os conceitos básicos para composição de fotografias;
- Produzir uma fotografia artística a partir de técnicas híbridas, mesclando a tecnologia digital para obtenção de uma imagem fotográfica analógica, a partir da utilização dos negativos digitais;
- Construir soluções para o fazer fotográfico;
- Relacionar e expressar através da produção elementos aspectos estéticos, artísticos e poéticos;
- Prestar atenção ao manusear as ferramentas, os químicos na aplicação dos materiais fotossensíveis sobre os suportes;

6.3 PLANO DE AULA 03

6.3.1 TEMA – A fotografia na arte contemporânea brasileira

6.3.2 OBJETIVOS

- Conhecer obras de arte contemporânea, no contexto brasileiro, envolvendo a produção fotográfica, obtida através materiais fotossensíveis e processos híbridos de intervenção e produção;
- Conhecer a produção e o contexto em que estão inseridas as produções de Rosana Paulino, Rochelle Costi, Rochele Zandavalli e Rosângela Rennó.
- Relacionar os aspectos constitutivos e expressivos dos elementos presentes nas produções fotográficas;

6.3.3 METODOLOGIA

- Apresentar imagens de obras de artistas brasileiras que utilizam a fotografia, processos híbridos de intervenção e materiais fotossensíveis, entre elas Rochele Zandavalli, Rochelle Costi, Rosana Paulino e Rosângela Rennó;
- Realizar leituras de imagem e promover diálogos para explicar as compreensões estéticas, bem como, articular e refletir sob as interpretações das obras;
- Relacionar as questões principais que envolvem as produções fotográficas contemporâneas com a própria produção autoral e a construção de uma narrativa visual;

6.3.4 AVALIAÇÃO

Avaliação somativa, qualitativa e comparativa através do registro das observações feitas em aula, de diálogos no decorrer do projeto, considerando conhecimentos construídos. A avaliação busca observar tanto o coletivo quanto o individual, na capacidade de:

- Identificar aspectos estéticos e poéticos que possam relacionar com os conteúdos apreendidos para construir uma compreensão significativa sobre fotografia como arte contemporânea;
- Valorizar as linguagens estéticas, fotográficas- artísticas a partir das produções contemporâneas, criando relações com os conhecimentos apreendidos;
- Valorizar e reconhecer a produção da mulher, fotógrafa, artista, em todos os âmbitos;

6.4 PLANO DE AULA 04

6.4.1 TEMA – Procedimentos híbridos de intervenção na imagem fotográfica

6.4.2 OBJETIVOS

- Utilizar materiais diversos para intervir nas imagens obtidas, como por exemplo: linhas de costura, lápis colorido, caneta esferográfica, imagens recortadas, retalhos de tecidos, etc.;
- Desenvolver uma narrativa visual e expressar-se através da intervenção na imagem fotográfica;
- Compreender e explorar a natureza expressiva dos variados materiais por meio de diferentes formas de (re)construção da imagem fotográfica;
- Experimentar materiais, suportes, instrumentos e outros procedimentos em seus trabalhos de criação artística envolvendo a fotografia;

6.4.3 METODOLOGIA

- Fazer coleta de materiais diversos, atentando para formas planas, cores e texturas, a fim de produzir intervenções híbridas na imagem fotográfica, como por exemplo linhas de costuras, penas, adesivos etc.;

- Desenvolver um diálogo investigativo durante os procedimentos a fim de identificar que indícios revelam a narrativa idealizada para a produção visual;
- Criar um espaço de exposição das produções a fim de permitir a socialização das ideias e o compartilhamento das etapas do processo desde a concepção à feitura.

6.4.4 AVALIAÇÃO

Avaliação somativa, qualitativa e comparativa através do registro das observações feitas em aula, de atividade expositiva dos resultados obtidos no decorrer do projeto, considerando conhecimentos construídos. A avaliação busca observar tanto o coletivo quanto o individual, na capacidade de:

- Identificar o percurso individual, considerando os conhecimentos prévios e aqueles que foram construídos ao longo das aprendizagens;
- Reconhecer, criticar e valorizar suas produções, em seus aspectos construtivos e expressivos;
- Construir uma narrativa visual explorando a natureza das formas e texturas, estabelecendo relação a produção das artistas estudadas anteriormente.

7 RESULTADOS ESPERADOS

Ao fim desse projeto, considerando toda a pesquisa desenvolvida, maneiras de articular um ensino-aprendizagem sobre fotografia acessível, percebe-se as potencialidades ao oportunizar conhecimentos para que os demais se envolvam de outras maneiras com a fotografia e que fosse interessante, diferenciado, com ideias estéticas e artísticas abarcadas pelo conteúdo, atentando também para a importância da técnica e da desconstrução do conhecimento no fazer fotográfico.

A totalidade do projeto permite dizer que é possível aplicar um conteúdo teórico, extenso e complexo que auxilia a desenvolver uma compreensão significativa de várias questões pertinentes à evolução e ascensão da fotografia na sociedade e às artes, mas, também, de questões sociais e culturais a que está atrelada, a partir da construção do conhecimento sobre processos fotográficos histórico e processos híbridos de intervenção na imagem fotográfica.

Acredita-se que através desse projeto de aula seja possível analisar a forma como os estudantes se posicionam em relação à fotografia e à arte em si, bem como, alcançam compreensões mais adequadas e pertinentes, e que podem revelar-se na produção das próprias fotografias.

Espera-se verificar nos conhecimentos construídos, a compreensão feita das diferentes linguagens fotográficas e artísticas, a capacidade de reflexão e discussão sobre fotografia e arte e seu entorno, caracterizando e relacionando elementos significativos nas produções apresentadas.

Intenciona-se fornecer subsídios para que se possa relacionar os conhecimentos com contexto em que estão inseridos observando as complexidades técnicas, estética e poéticas na produção fotográfica, e na produção dos artistas contemporâneos que trabalham com fotografia. Fim de colocar que não basta ensinar fotografia, é preciso oferecer oportunidades para que a educação fotográfica seja percebida e desenvolvida a fim de modificar as relações entre as pessoas e a cultura fotográfica na sociedade atual a fim de firma-la na posteridade.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Ana Mae Tavares Bastos. **Arte educação contemporânea: consonâncias internacionais**. São Paulo: Cortez, 2010.

_____. **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais** (Org.). São Paulo: Cortez, 2010.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Brasília, DF, 1996.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**. 2. ed. Brasília, DF: MEC, Rio de Janeiro, RJ: DP&A, 2000.

BRÄCHER, Andréa. **Práticas híbridas e alquimia: considerações sobre a fotografia através dos processos fotográficos históricos**. Porto Alegre, 2008.

CARTIER-BRESSON, Henry. **O imaginário segundo a natureza**. Tradução de Renato Aguiar. Portugal: Editorial Gustavo Gili, SL., 2004.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artmed, 2000.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias; PICOSQUE, Gisa; GUERRA, Maria Terezinha Telles. **Teoria e prática do ensino de arte: a língua do mundo**. São Paulo: FTD, 2010.

RIO GRANDE DO SUL. Secretaria de Estado da Educação. Departamento Pedagógico, União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação. **Referencial Curricular Gaúcho**. Porto Alegre, 2018.

ROSSI, Maria Helena Wagner. **A Estética no ensino das artes visuais**. 2005. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/12415>. Acesso em: 01 de set. 2019.

_____. **Imagens que falam: leitura da arte na escola**. 3. ed. Porto Alegre: Mediação, 2006.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constância Egrejas. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

WARE, Mike. **Cyanomicon: the history, science and the art of photographic printing in Prussian Blue**. Bradford: National Museum of Photography, Film and Television, 2016. Disponível em: https://www.mikeware.co.uk/downloads/Cyanomicon_II.pdf. Acesso em 08 jun. 2020