

## Parte IV - Estudos de imagens fotográficas e do cinema

### Capítulo 7 - Arte & fotografia em movimento perpétuo

Patricia Camera

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

CAMERA, P. Arte & fotografia em movimento perpétuo. In: SILVA, J. A. P., and NEVES, M. C. D. N., eds. *Imagem: diálogos e interfaces interdisciplinares* [online]. Maringá: EDUEM, 2021, pp. 204-222. ISBN: 978-65-86383-89-8.

<https://doi.org/10.7476/9786587626079.0009>.

---



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



## CAPÍTULO 7

ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO  
PERPÉTUO

# ARTE & FOTOGRAFIA EM MOVIMENTO PERPÉTUO

Patricia Camera<sup>1</sup>

## Introdução

Pensar a relação entre a arte e a fotografia é como dar um impulso inicial em uma máquina de movimento perpétuo. Entre uma associação e outra, as perguntas e (re)significações nunca param. A arte influenciou a fotografia ou a fotografia influenciou a arte? A composição pictórica comandou os primeiros arranjos fotográficos ou os limites iniciais da técnica fotográfica ditaram a composição fotográfica? Essas questões se ampliam quando são estudadas as obras de arte. Por exemplo, as imagens abaixo (Figura 7.1) suscitam indagações que podem ser desenvolvidas por diferentes aspectos como, por exemplo, as questões sociais, econômicas, estéticas e comerciais. Entretanto, observa-se de imediato que existe uma interlocução entre a fotografia e a arte pictórica. Assim, outra pergunta pode ser formulada: como se dá, ao longo da história, a relação da fotografia com as outras produções e técnicas artísticas?<sup>2</sup>

---

1 Docente da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Professora Adjunta do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em História, na área de concentração em História, Cultura & Identidades. Doutora em História (PUCRS) com pós-doutorado no Museu Paulista da USP. Mestre em Tecnologia e Sociedade (UTFPR- Curitiba). Bacharel em Gravura (EMBAP-UNESPAR).

2 Essa análise integra a dissertação *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006): uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica* (Luz, 2006).

Figura 7.1 - Johannes Vermeer, *A Maid Asleep*, c. 1656–57, pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm (à esquerda) e David Octavius Hill, *Newhaven Fishwives*, c. 1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm (à direita).



Fonte: Vermeer (1656-1657) (à esquerda). Hill (c1845) (à direita).

O fato é que quando o primeiro processo fotográfico foi anunciado em 1839, pela Academia de Ciências, como sendo uma *doação* da França ao mundo (com restrições ao seu uso por parte dos ingleses até 1853), a compreensão sobre o que era o daguerreótipo<sup>3</sup> (Figura 7.2) era perpassada pelo olhar e pelo fazer científico. Todavia, a práxis fotográfica também era acompanhada por conceitos artísticos de composição, baseados principalmente na cultura visual pictórica. A Figura 7.2 inculca questões sobre o artifício da pose pictórica aplicada no retrato fotográfico. Segundo Turazzi (1995, p. 15), “[...] a pose e todo seu ritual simbólico foram uma exigência de cunho social mais do que uma imposição técnica”. Todavia, o diálogo entre a arte e a fotografia tem início em sua própria origem, ou seja, quando Daguerre faz um dos primeiros daguerreótipos

3 “No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados – inicialmente em madeira revestida de couro e, posteriormente, em baquelite – com *passe-partout* de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo. Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos – onde a daguerreotopia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem – continuou sendo muito popular até a década de 1890” (Daguerreótipo, 2019). Vale observar que nesse tipo de processo não existe a possibilidade de fazer cópias. A imagem é um objeto único.

inspirados na natureza-morta, tendo como referência as composições do pintor Chardin (Jason, 1995).



Figura 7.2 - Fotografia não identificado. Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c1860. Reprodução feita por Patricia Camera.

Fonte: Imagem do arquivo pessoal da autora (2018).

Realmente, nos primórdios da fotografia, o limite técnico referente ao longo tempo de exposição<sup>4</sup> e a dificuldade de locomoção dos fotógrafos com seus equipamentos fizeram com que “[...] a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico” (Fabris, 1998, p. 174). Essa linha de pensamento pode ser reforçada por Philippe Dubois (2000, p. 253):

[...] um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas e outras) próprias a fotografia’

Dessa citação é pertinente salientar que a primeira afirmação de Dubois sustenta que parte do desenvolvimento da prática fotográfica buscou conquistar seu ‘aspecto artístico’. A segunda parte ressalta que a tecnologia fotográfica passou a influenciar o exercício da pintura, escultura, gravura, tornando a arte contemporânea ‘fotográfica’.

Nesse âmbito, interessa retornar para a defesa de que as indagações sobre a associação entre a arte e a fotografia são infinitas. A partir dessa observação, propõe-se neste capítulo uma breve revisão sobre a presença ou a influência da fotografia na arte. Em outras palavras, o texto busca fazer uma apresentação de práticas e de

4 Logo após a invenção do daguerreótipo, o tempo de exposição para registrar o retrato de uma pessoa à sombra era de aproximadamente 13 minutos (Pavão, 1997). Rapidamente a técnica foi aperfeiçoada e o tempo diminuiu significativamente.

produções artísticas considerando momentos singulares que canalizaram para o fortalecimento das relações entre a fotografia e a arte, mais precisamente, a presença de aspectos fotográficos no desenvolvimento de poéticas e/ou de técnicas artísticas. Essa metodologia de análise vai ao encontro das propostas de Ulpiano T. Bezerra de Meneses, apresentadas em *Rumo a uma História Visual*:

É preciso procurar identificar os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais das sociedades ou cortes mais amplos em estudo. Assim também as instituições visuais ou os suportes institucionais dos sistemas visuais (p.ex. escola, empresa, administração pública, o museu, o cinema, a comunicação de massa, etc.) as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais (Meneses, 2005, p. 33).

Dentre os eventos que caracterizam o circuito fotográfico e que problematizam a relação arte-fotografia estão as exposições universais, que, para Sandra Pesavento (1997, p. 44), são um evento que busca comunicar a identidade e a harmonia entre as nações, permeada pela defesa do moderno, embasado no caráter científico das máquinas. Contudo, apesar dessa aparente homogeneidade, a compreensão e a defesa do que é moderno se diferencia para cada país e, ainda, quando se analisa o posicionamento da Inglaterra e da França sobre o que é a fotografia, verifica-se que o entendimento sobre os inventos e os resultados imagéticos é diferenciado para cada nação.

Na Exposição Universal de Paris (1855), a França procura se sobressair no ramo das ‘belas-artes’ e das ‘artes-industriais’. Para tanto, critica a Inglaterra por não ter apresentado na Exposição de Londres (1851) um pavilhão de belas-artes, uma vez que a noção de ‘universalidade’ deveria agregar todos os campos da atividade humana. Patricia Camera Varela da Luz (2006, p. 122, grifo nosso) salienta:

Este posicionamento pode ser entendido como uma defesa da França, já que o desenvolvimento industrial neste país é inferior ao da nação inglesa nesta época.  
[...] O clima de valorização das belas-artes na Exposição de 1855 se mostra na construção de um pavilhão próprio, digno da mesma atenção dada ao pavilhão industrial. Enquanto que na Exposição Universal de Londres (1851), a fotografia é apresentada na classe dos **instrumentos filosóficos**, a fotografia na Exposição Universal de Paris se situa na classe das **artes-industriais**.

Outro evento que mostra a simbiose entre a arte e a fotografia, evidenciando as relações sociais, é a abertura do ateliê do fotógrafo Félix Nadar em 1874 para a primeira exposição dos pintores impressionistas. Outro personagem interessante é o fotógrafo

Alfred Stieglitz, que funda a *291 Gallery* nos EUA, em 1905. Nesse evento são exibidas pela primeira vez no país as obras de Matisse, Rodin e Cezanne. Somado a isso, Stieglitz divulga a fotografia com *status* de arte por meio da criação da revista *Camera Work* (1913-1917), que passa a comunicar a fotografia ao lado da arte moderna europeia.

Esses eventos mostram a rede de sociabilidade entre os artistas e os fotógrafos e, nesse sentido, instiga o estudo sobre a presença da fotografia nas artes visuais, considerando sua interlocução na prática e na produção artística. Para isso, foram mapeadas algumas obras, movimentos e artistas que sofreram influência direta ou indireta da tecnologia e da linguagem fotográfica.

## A interlocução da fotografia com as práticas artísticas

A inter-relação das artes visuais com a fotografia acontece antes mesmo da possibilidade de fixar a imagem em um suporte. Isto é, a formação da imagem na câmera obscura<sup>5</sup>, que é um aparato tecnológico que fundamentará a formação da imagem fotográfica, passa a influenciar o desenvolvimento dos trabalhos de pintores holandeses do século XVII e italianos dos séculos XVII e XVIII. Em seguida, com o advento dos processos de fixação de imagem, como o calótipo, o colódio úmido e o ferrótipo<sup>6</sup>,

---

5 Camera obscura: “Expressão latina que designa um princípio que já fora descrito por Aristóteles na antiguidade grega, e pelo cientista árabe Alhazen no século X, mas que só teve utilização prática a partir de 1558, quando Giovanni Battista della Porta (ca.1542-1597) aconselhou seu uso aos artistas, conselho seguido, entre outros, por Leonardo da Vinci (1452-1519). As primeiras cameras obscuras eram constituídas por meras caixas dotadas de um pequeno orifício para deixar entrar a luz num dos lados, de modo a produzir uma imagem na superfície oposta, posteriormente, surgiram modelos mais complexos, dotados de objetivas e vidro despolido para facilitar o controle e a visualização da imagem. O grande aperfeiçoador deste aparato foi o matemático Johann Strumm, que criou, em 1676, o modelo portátil que iria inspirar mais tarde tanto Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) quanto William Henry Fox Talbot (1800-1877) para a confecção das primeiras câmeras fotográficas, nas quais o material fotossensível passou a captar a imagem anteriormente decalcada pelo desenhista” (Camera Obscura, 2019).

6 Calótipo ou Talbótipo. “Termo derivado do grego kalos, que significa belo e typos, que significa imagem, o calótipo designava o processo negativo-positivo desenvolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot (1800-1877), razão pela qual também era conhecido como talbótipo. Este processo, desenvolvido a partir de 1834 e difundido comercialmente a partir de 1841, empregava negativos de papel translúcido, tendo sido muito popular na Inglaterra entre 1841 e 1851, sendo usado até o início da década de 1860. Teve penetração mais restrita nos demais países do mundo em virtude do alto preço cobrado por seus direitos de utilização, ao contrário do daguerreótipo para o qual não era preciso pagar nada. Menos sensíveis à luz, menos estáveis, menos nítidos do que os daguerreótipos e de produção mais lenta (porque havia a necessidade de revelar o negativo, para só então produzir uma cópia, enquanto o daguerreótipo, sendo um processo positivo direto, ficava pronto de imediato), os calótipos tinham a vantagem de não apresentar a imagem invertida (no sentido direita-esquerda, como no caso dos daguerreótipos), de serem bem menos onerosos e de terem uma agradável textura quente e aveludada, além disto, por ter o papel como base, os calótipos podiam ser montados em álbuns ou serem mais facilmente enviados pelo correio, tendo ainda a vantagem suplementar de não apresentar o problema dos reflexos que dificultam a visualização da imagem, inerentes ao processo de daguerreotipia” (Calótipo, 2019). O colódio úmido é um processo inventado por Frederich Scott Archer em 1851. Utiliza-se um líquido viscoso sobre o vidro,

que possibilitam que se faça cópias a partir de uma matriz, a imagem técnica passa a influenciar efetivamente a produção de alguns artistas que se encontram em diversas correntes: realista (1850), impressionista (1874), simbolista (1886), cubista (1907), futurista (1909), dadaísta (1916), surrealista (1924), entre outras.

De modo específico, a interlocução da fotografia com as práticas artísticas é explicitada nas obras de estética realista do pintor Gustave Courbet; nas pinturas e esculturas impressionistas de Edgar Degas e de Claude Monet; nas gravuras e pinturas do pós-impressionista Henri Toulouse-Lautrec e nas pinturas de Paul Gauguin; nas pinturas simbolistas de Gustave Moreau, nas esculturas de Auguste Rodin e de Constantin Brancusi; nas pinturas do simbolista e expressionista alemão Franz Von Stuck e do norueguês Edvard Munch; nas obras do surrealista, dadaísta e artista conceitual Marcel Duchamp e nos trabalhos do cubista Pablo Picasso. Ainda, as produções desses artistas não são as únicas a apontar o intercâmbio da fotografia com a pintura, gravura ou escultura. Ao longo da história da arte, o papel da fotografia é notado na arte figurativa, abstrata, objetual, conceitual, performática e tecnológica.

Para exemplificar a influência da fotografia nas artes, iniciamos com o pensamento de Delacroix, comunicado em 1850 num discurso em que o pintor expõe as vantagens do uso do daguerreótipo na pintura. Segundo ele, a fotografia é “[...] um registro fiel a ser corrigido pelo olho, alheio a suas potencialidades artísticas [...]” (Fabris, 1998, p. 192). Tal posicionamento vai ao encontro da fotografia como meio de informação, e não como fonte de inspiração. Nessa conjuntura, para alguns artistas, ela impõe novas exigências de ‘veracidade’ à própria arte. Degas é um dos artistas que explicita esse pensamento quando usa a fotografia como ferramenta em seu processo de criação, explorando a progressão cinematográfica<sup>7</sup> de Eadweard Muybridge como meio que possibilita enxergar o tempo ‘fragmentado’ ou congelado. Isto é, a fotografia possibilita

---

que depois de seco deve ser imediatamente usado para a captação da imagem. Sua invenção trouxe a possibilidade de cópias e o barateamento do retrato, quando comparado ao processo daguerreótipo. Pavão (1997, p. 30) comenta que “[...] os tempos de exposição oscilavam entre 10 e 100 segundos para negativos de grande formato e entre 5 e 20 segundos para os retratos com chapas menores”. Assim este processo foi um avanço, pois o tempo de exposição inicial à sombra para realizar um retrato em daguerreótipo era de aproximadamente 13 minutos (Turazzi, 1995). Ferrótipo. “Imagem produzida pelo processo de colódio úmido sobre uma fina plaqueta de ferro esmaltada com laca preta ou marrom. Inventado pelo norte-americano Hamilton Smith, como uma derivação do processo de colódio úmido, em 1856. Smith baseou-se nas pesquisas do francês Adolphe Alexandre Martin (1824-1896), que desde 1852 já desenvolvera um sistema de produção de cópias amphispositivas, termo que foi anglicizado por Talbot para amphotypes, razão pela qual, no início, o ferrótipo também era conhecido por essa denominação na Europa. O ferrótipo tornou-se muito popular entre os fotógrafos ambulantes até fins do século dezenove - sobretudo nos Estados Unidos - em virtude da rapidez de sua produção, de seu baixo custo e pelo fato de não se quebrar como ocorria com as chapas de vidro dos ambrótipos. Sendo que neste país este processo era indistintamente denominado de ferrotype ou de tintype” (Ferrótipo, 2019).

7 No catálogo *A history of photography* (Johnson, 2005, p. 295) são apresentadas imagens de pessoas e de animais em movimento para mostrar o resultado obtido com o aparato inventado por Eadweard Mybridge. O instrumento é composto por doze câmeras com disparadores automáticos para capturar o movimento de animais e de pessoas.

ao artista observar coisas que escapam à percepção e à atenção visual, conforme Degas elucida em seus trabalhos com a representação de movimentos de galope dos cavalos e do gestual das bailarinas (Figura 7.3).

Não somente a técnica de captação de imagem por meio da máquina fotográfica influencia a produção de Degas. No caso da série *Bailarinas*, “Scharf aventa a hipótese de que talvez Degas conhecesse alguns cartões de visita<sup>8</sup> de André Adolphe Eugène Disdéri [Figura 7.3], nos quais as figuras eram representadas numa série sequencial de gestos” (Fabris, 1998, p. 196). Mas o mais interessante do uso da fotografia por Degas está na percepção de que a fotografia proporciona distorções na imagem e isto o fez trabalhar de forma criativa, construindo visões inusitadas de momentos ‘fragmentados’.

Assim como Degas, Monet entende a fotografia como meio de registro do ‘imperceptível’. O congelamento temporal e a variação de luminosidade ao longo do dia, obtido com a câmera fotográfica, é o que torna possível a elaboração da série *The Cathedral at Rouen* (Figura 7.4). Diferentemente da posição de Degas e Monet, Moreau usa a fotografia para obter pequenos detalhes da figura humana, que posteriormente são reestudados em suas pinturas.

Figura 7.3 - André Adolphe Eugène Disdéri. Eugénie Schlosser et Coralli. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 × 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 × 35 cm (à esquerda). Edgar Degas. *The Dance Class*, 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm.



Fonte: Disdéri (1863) (à esquerda) e Degas (1874) (à direita).

8 “A partir de 1854, com a patente do formato *carte de visite*, Desdéri populariza a fotografia e a sociedade burguesa passa a registrar seu êxito social. No tamanho de 9,5 x 6 cm, montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm, o formato *carte de visite* marca a fase de industrialização da imagem” (Luz, 2006, p. 34).



Figura 7.4 - Claude Monet. Rouen Cathedral (West Façade, Sunlight). 1894. Pintura a óleo sobre tela, 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession no. 1963.10.179 (à esquerda). Claude Monet, *Rouen Cathedral, West Façade*, 1894. Pintura a óleo sobre sobre tela: 100.1 x 65.9 cm Moldura, 121.6 x 88.3 cm. Chester Dale Collection. Accession No.1963.10.49 (à direita)  
Fonte: Monet (1894).

Quando se compara a função da fotografia na produção dos artistas mencionados, pode-se dizer que de forma geral os simbolistas entendem a pintura como *poesia* e a fotografia como ‘realidade’. Já para os impressionistas, a fotografia é um meio que torna factível a produção de outros valores pictóricos, ainda não realizáveis. Já nas obras pós-impressionistas de Toulouse e de Gauguin, a fotografia funciona como registro da vida social, que posteriormente é interpretada nas pinturas e gravuras. O enquadramento utilizado é fotográfico (Figura 7.5). Vale ressaltar, ainda, a importância dos cartões postais como meio de informação para elaboração dos trabalhos de Paul Gauguin.

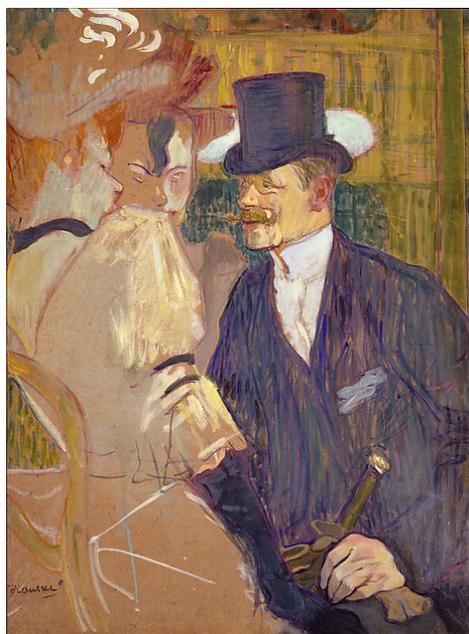


Figura 7.5 - Henri de Toulouse-Lautrec. The Englishman at the Moulin Rouge. 1892. Pintura em suporte de papel, 85.7 x 66 c.  
Fonte: Toulouse-Lautrec (1892).

No cubismo sintético, Picasso e Georges Braque integram a fotografia publicada em jornais e revistas à pintura e à colagem. No entanto, a influência da fotografia na poética dos trabalhos de Picasso aparentemente acontece já antes da fase cubista, num momento em que o artista produz as pinturas da fase azul, entre 1901 e 1904, quando visitava os doentes do hospital Saint-Lazare. Para tanto, possivelmente toma como referência a monocromia fotográfica obtida pelo processo cianótipo<sup>9</sup> (Figura 7.6).



Figura 8.6 - Anna Atkins, *Ferns. Specimen of Cyanotype.* [184-?] Cianótipo, 26.3 x 20.8 cm.

Fonte: Atkins [184-?].

Se a difusão da fotografia nos meios de comunicação de massa passa a interferir nas novas formas de produção artística, a produção de fotografias científicas, como a cronofotografia<sup>10</sup>, também passa a exercer influência nas artes de Rodin e Brancusi.

Entre os artistas citados, Duchamp é um dos que se destaca por entender a fotografia de forma plural. Inspirado no cinema e na fotografia analítica de Étienne-Jules Marey (França) e de Eakins e Muybridge (EUA), realiza as pinturas *Jovem Triste em um Comboio* (1911) e *O nu descendo a escada* (1912). Essas relações são apresentadas no artigo *A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo*, conforme transcrito:

9 “Processo inventado pelo inglês Sir John Frederick William Herschel (1792-1871) em 1842, empregando sais de ferro como substância fotossensível. Esse processo, que produzia imagens de coloração azulada - razão pela qual também foi conhecido como *blue print* - era de execução muito simples, tendo sido bastante popular nas duas últimas décadas do século passado. Atualmente, a cianotipia também tem sido bastante utilizada pelos autores que empregam a fotografia com fins de expressão pessoal, como Kenji Ota (1952) em São Paulo e Regina Alvarez no Rio de Janeiro, em virtude da sedutora beleza de suas imagens” (Cianótipo, 2019).

10 Étienne-Jules Marey inventou o cronofotógrafo que é um instrumento que capta o movimento através do registro de várias fotografias sucessivas.

Em 1946, ao ser indagado sobre as relações que poderiam existir entre o quadro e a pintura futurista, faz referência aos álbuns de Muybridge, pois não estava interessado na sugestão do movimento, e sim numa “[...] composição estática de indicações das várias posições tomadas por uma forma em movimento”. Na entrevista concedida a Pierre Cabane em 1966, admite que o elemento deflagrador dos esboços e do segundo estágio de *Nu descendo uma escada* fora a cronofotografia: “Sim, tinha visto na ilustração de um livro de Marey como ele indicava as pessoas que praticam esgrima, ou os cavalos a galope, com um sistema de pontilhado que delimitava os diferentes movimentos”. É assim que ele explicava a ideia do paralelismo elementar: “Isso parece muito pretensioso como fórmula, mas é divertido. Isso deu-me a ideia da execução do **Nu descendo uma escada**. Empreguei um pouco esse procedimento no esboço, mas sobretudo no último estado do quadro” (Chipp, 1988, p. 398, grifo nosso).

Adiante, em 1916, Duchamp envia ao casal Arensberg um cartão postal elaborado com quatro pedaços de outros quatro cartões-postais, dando início ao *mail-art*, que se expande com o uso sistemático por parte do grupo *Fluxus* (1962) e outros artistas. Em 1920, o artista conta com a colaboração do fotógrafo Man Ray para registrar o perfil de um ser andrógono em *Duchamp como Rrose Sélavy*. Em 1924, Duchamp e Brogna Perlmutter-Clair encenam para Man Ray *Plano Cinematográfico: Adão e Eva*. Já a fotocoloragem sobre cartaz (*ready made* retificado – fotocoloragem sobre cartaz) de Duchamp, serve de inspiração para Andy Warhol na série *Most Wanted Man* (1964).

Desde 1916 com o advento do movimento dadaísta, 1920 com o início do movimento construtivista e 1924 com a inauguração do movimento surrealista, a fotografia passa a ser incorporada gradativamente no processo de criação dos artistas com o uso da técnica da fotomontagem<sup>11</sup> e do

---

11 Fotomontagem. “Termo genericamente empregado para designar a associação de duas ou mais imagens, ou fragmentos de imagens, com o propósito de gerar uma nova imagem. São diversos os processos capazes de gerar imagens desta forma. O mais simples deles é a colagem, que consiste na elaboração de uma composição tomando por base imagens positivas sobre papel, que podem ser apresentadas diretamente desta forma, como o fizeram os artistas dadaístas e surrealistas, ou ser reproduzida para gerar um negativo a partir do qual se produzirão ampliações. Uma variante desse sistema, empregando originais em transparência, é o sanduíche de negativos ou de diapositivos, que agrega duas ou mais imagens para produzir uma terceira que pode ser simplesmente projetada, como no caso dos slides, ou empregada para gerar ampliações positivas sobre papel, no caso dos negativos. Outra possibilidade é a de ampliar partes de negativos diferentes sobre um mesmo papel fotográfico, gerando assim uma imagem composta que era reproduzida a seguir para gerar um negativo que possibilitava a obtenção ulterior e mais fácil do mesmo efeito. Existe uma variante do processo de fotomontagem que pode ser executada diretamente na própria câmara: a dupla exposição - ou mesmo múltipla exposição - de um mesmo negativo no momento de tomada da fotografia. Hoje em dia, com a introdução dos computadores e dos scanners, a adição de duas ou mais imagens para a produção de uma imagem final tornou-se muito mais fácil e precisa” (Fotomontagem, 2019).

fotograma<sup>12</sup>. Essa atitude remete as defesas comunicadas no livro *Filosofia da caixa preta*, de Flusser. Para o pesquisador (Flusser, 2002, p. 18),

[...] as imagens técnicas (e, em primeiro lugar, a fotografia) deviam constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias. Toda a imagem técnica deveria ser, simultaneamente, conhecimento (verdade), vivência (beleza) e modelo de comportamento (bondade).

Os fotógrafos e pintores Man Ray, László Moholy-Nagy, Christian Schad, a fotógrafa Imogen Cunningham, e mesmo Picasso, agem nessa linha de pensamento quando subvertem os processos ofertados pela indústria da fotografia. Eles usam o papel fotográfico para realizar imagens sem o auxílio da câmera fotográfica (fotograma). No entanto, apesar dessa técnica parecer inovadora, a ponto de Christian Schad denominá-la, em 1920, *Schadographs* e Man Ray chamá-la de *Rayographs*, o procedimento já tinha sido realizado por William Henry Fox Talbot no processo *photogenic drawing* em 1830 (Figura 7.7).



Figura 7.7 - William Henry Fox Talbot. *Wrack*. 1839. Photogenic drawing, 22 x 17.5 cm (corte irregular).  
Fonte: Talbot (1839).

12 Fotograma. “É a unidade do filme fotográfico depois de processado, ou seja, do negativo. Isto significa que um filme de 36 poses gera, portanto, 36 fotogramas. Este termo não se aplica aos diapositivos, que são simplesmente denominados de cromos ou slides. Fotograma serve igualmente para denominar as fotografias obtidas sem o auxílio da câmara, através da colocação de um objeto opaco ou translúcido diretamente sobre o material fotossensível. Os primeiros *photogenic drawings* obtidos por Fox Talbot em 1834, nada mais eram do que fotogramas, como também o eram os *schadographs*, produzidos na década de 1910 pelo suíço Christian Schaad (1899-1982), e os *rayographs*, criados pelo norte-americano Man Ray (1890-1976) na década seguinte. Outro importante produtor de fotogramas foi o húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), que empregou o processo na década de 1930, sem, no entanto, se preocupar em rebatizá-lo com seu nome” (Fotograma, 2019).

A partir dos anos 60, a fotografia toma posição central na mídia de massa. Isso é sentido pelos artistas a ponto de a fotografia ser incorporada como fundamento conceitual e material da obra. Nesse ambiente, a fotografia se integra à produção da *pop art* (1956), novo realismo (1960), grupo *Fluxus* (1962), vídeo-arte (1963), arte conceitual (1969), *minimal art* (1965), *earth art* (1967), hiper-realismo (1968), arte computador (1968), *arte povera* (1969), *body art* (1970), arte sociológica (1974), fotolinguagem (década de 70) entre outros movimentos.

Na *pop art* a fotografia exhibe questões sobre o conceito da imagem técnica, sua materialidade, seu uso em série e sua função na sociedade de consumo, tendo como base a antiarte dos dadaístas e surrealistas, a exploração das cores saturadas, a atenção aos objetos comuns e à vida cotidiana. A obra *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?* (1956), de Richard Hamilton, marca o início da *pop art*, que em seguida se desenvolve com o trabalho dos artistas Eduardo Luigi Paolozzi, Richard Smith e Peter Blake, formando o *Independent Group*.

Contudo, é nos EUA que a *pop art* se consolida, com a realização das exposições *Arte 1963: novo vocabulário* (Arts Council na Filadélfia) e *Os novos realistas* (Sidney Janis Gallery em Nova York), as quais trazem o uso de material publicitário e da mídia em seu processo criativo. Assim surgem os principais nomes da *pop art* americana: Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist e Tom Wesselmann. Dentre os temas que aparecem na *pop art* está a fama, com ênfase aos diversos trabalhos feitos com fotografias de Marilyn Monroe (*Os Lábios de Marilyn Monroe*, *Marilyn Monroe Dourada* e *Díptico de Marilyn*, todos de 1962), a violência racial (*Levante Racial Vermelho*, de 1963) e a Guerra Fria e do Vietnã (*Cadeira Elétrica*, de 1964). Nesse circuito, vale ressaltar que é na *pop art*, com as obras de Robert Rauschenberg e Andy Warhol, que se inicia a proposta de fecundação cruzada da imagem fotográfica com a serigrafia.

Rauschenberg, que no final da década de 1950 empregava a colagem de fragmentos de jornal em sua pintura, se destaca junto com Warhol, na década de 1960, por trabalhar a serigrafia em série. Ambos propuseram uma reflexão dos métodos e do próprio meio. Tal ação reside no questionamento do valor publicitário e mercantil da fotografia, do valor de autoria e da unicidade da obra. Além de questionar, eles iniciaram um período de experimentação intensa com processos fotográficos e outras técnicas correlatas à produção e reprodução de imagem.

As diversas formas artísticas nas quais a fotografia aparece a partir da década de 1960 passam a confrontar a categorização e a classificação das obras nas instituições tradicionais (museus, galerias e salões de artes). Entre os diferentes gêneros, a fotografia aparece como registro da arquitetura vernácula e da 'performance', como meio de reconfiguração de espaços arquitetônicos, como registro das transformações esculturais da terra, evidenciando a relação do corpo com a natureza e se apresentando como extensão do próprio corpo.

Edward Ruscha, Dan Graham e o casal Becher são alguns dos interessados em catalogar, informar e construir narrativas em série, abordando a arquitetura vernácula. Em 1966, Ruscha elabora a obra *Every Building on the Sunset Strip*, fotografando com o carro em movimento os dois lados da *Hollywood's Sunset Boulevard*. A apresentação das imagens é feita numa longa tira de papel (761 cm), que quando dobrada fica no formato de um livro (18 x 14,5 cm). Sua obra é composta por fotografias sequenciais que remete à linguagem cinematográfica.

Dan Graham usa imagens e textos para comunicar um tipo de casa modular. A apresentação final de sua obra *Homes for America* (1966-1970) inaugura a inter-relação entre uma página impressa para uma revista e uma obra para ser fixada na parede da galeria. O casal Becher produz imagens de caixas-d'água, torres industriais, torres de alta tensão, bombas de óleo e silos, desde 1959. Suas produções são compreendidas dentro do contexto da arte conceitual e do minimalismo sem deixarem de ser documentos da tipologia técnica e do design das edificações.

Tomando como questão central o ambiente espacial, David Hockney e Gordon Matta-Clark utilizam a fotografia para reconfigurar espaços arquitetônicos, produzindo formas dinâmicas contra a parede, proporcionando uma arte híbrida de escultura, arquitetura e fotografia. A obra *Office Baroque* (1977) de Gordon Matta-Clark exemplifica o resultado de uma intervenção arquitetônica, registrada pela máquina fotográfica. A comunicação do espaço se dá através do uso da colagem de imagens, segundo diversos pontos de vista do cenário, resultando em uma nova percepção de espaço.

Diferentemente de Gordon Matta-Clark, que usa a fotografia para documentar o *site-specific*, apresentando o espaço de forma não coordenada segundo as leis da perspectiva, Jeff Wall constrói um ambiente (*set*) com aparência real. A obra *Destroyed room* (1978) é uma imagem de um quarto feminino que ilustra o resultado de uma ação de vandalismo. O pequeno cenário fotografado é exibido em uma caixa de luz (159 x 234 cm) com o objetivo de apresentar a fotografia como um registro de uma situação real, possibilitando questionamentos que abarcam a relação fotografia-referente.

Robert Smithson, James Turrell, Dennis Oppenheim e Christo Javacheff usam a fotografia como documento das transformações esculturais elaboradas no meio ambiente. As obras de Robert Smithson mostram a importância da fotografia no processo da obra, uma vez que os projetos realizados por ele – como *Spiral Jetty* (1970), *Broken circle* (1971), *Amaillo Ramp* (1973), entre outros – sofrem influência da natureza ao longo do tempo. Assim, essas fotografias mostram a mutação da obra em diferentes épocas. Para Christo Javacheff, a fotografia entra como registro do *repacking nature*, que é uma espécie de *happening* e arte conceitual em que o artista ‘embrulha’ o ambiente, enriquecendo o local.

Se para os artistas citados acima a fotografia é o meio de registro dos *earthworks*, para Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd and Hilla Becher, David Horvitz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott e Stephen Shore a fotografia tem a função de

comunicar o anonimato de ações humanas no meio ambiente. A participação desses artistas na exposição *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), no George Eastman House International Museum of Photography and Film (Rochester, EUA), inaugura o movimento fotográfico New Topographics<sup>13</sup>.

Nos últimos anos da década de 1970 os artistas usam as imagens culturais para apresentar questões sobre o conceito de imagens como ‘definidoras da realidade’, ou seja, o artista expõe a fotografia como uma estrutura significativa e ‘moldável’. Entre os assuntos abordados está a crítica feminista da representação, desconstruindo e reconstruindo as representações de sexualidade e da identidade. Para atingir tal proposta, Sherman e Laurie Simmons usam a fotografia para investigar estereótipos sexuais. Nancy Burson trabalha questões sobre a beleza feminina por meio da computação gráfica, e Barbara Kruger usa o espaço da mídia (pôsteres e outdoors) para se comunicar com as mulheres. Em seus projetos, Kruger trabalha a fotografia junto com o texto, denunciando a mídia de massa como um meio de ‘visão’ e concepção masculina.

A influência da fotografia, por meio da televisão, outdoor, jornal e revista, aumenta na geração dos artistas da década de 1980. As superfícies brilhosas, a grande escala e as cores saturadas do cibacromo<sup>14</sup> são predominantes nas obras dessa geração. A aparência dos trabalhos passa a ser mais industrial (mecânica) do que ‘manual’. Entre as artistas que, já no final dos anos 1970, trabalham nesse segmento de produção está Sarah Charlesworth, com as fotocópias da primeira página do International Herald Tribune. Nesse trabalho, ela excluiu o texto, mas conservou o cabeçalho, o *layout* e as imagens fotográficas. Segundo Lisa Phillips expõe no catálogo *Photoplay*, “[...] até o desfecho dos anos 80, o modelo mídia/propaganda estava esgotado e a preocupação com a teatralidade se deslocou na direção da tradição pictórica e da ambiguidade temporal e espacial” (Phillips, 1994, p. 20). A seguir, Phillips completa: “[...] à medida que os artistas voltaram aos gêneros tradicionais como paisagem, retrato e natureza morta, abria-se um novo diálogo entre arte, fotografia artística e fotografia convencional” (Phillips, 1994, p. 20).

Essa linha de pensamento é notada nos trabalhos de Bárbara Ess, Adam Fuss, Oliver Wasow e Andrés Serrano, que retomam técnicas fotográficas ‘primitivas’ propondo uma arte com aspecto ‘espiritual’, tanto no sentido do próprio ato fotográfico quanto no aspecto visual da imagem. O referente deixa de ser representação do *real* e passa a ser o resultado da construção de um mundo imaginado. O aspecto científico da fotografia, a arte e a espiritualidade se fundem na obra. Ao mesmo tempo,

13 Em <http://www.johnschottphotography.com/route66motels> são apresentadas as fotografias feitas por Scott que foram vinculadas ao movimento.

14 O papel cibacromo possibilita fazer a impressão de cromos em cores com altíssima qualidade. O resultado é uma imagem saturada e com contraste. A superfície do papel é brilhante.

[...] verifica-se, então, a abolição do caráter hierárquico e, em seu lugar, aparece a noção de fluxo dirigida pelas comunidades virtuais. Assim, consolida-se a era das culturas de redes, prevalecendo a participação, o diálogo e a colaboração entre os parceiros. A criação é distribuída sem fronteira, aproximando a arte da vida. Para Domingues (2003), a nova estética é a tecnoestética, composta pela interatividade ser humano-máquina. O corpo biológico soma-se ao corpo sintético (máquina), gerindo o pós-biológico. Algumas criações podem ser conhecidas no FILE (Festival Internacional de Linguagem Eletrônica) (Camera, 2013, p. 63).

A realidade, o artifício e a representação são pontos em evidência no processo do artista do século XX. Isso é ampliado com a introdução de novas tecnologias no século XXI. A complexidade desse assunto é apresentada nos livros *La confusion de los géneros em fotografía* (Arbaizar; Picaudé, 2004), *Efecto Real: debates pós-modernos sobre fotografía* (Ribalta, 2004), *Indiferencia y singularidad* (Picazo; Ribalta, 2003), *La photographie Contemporaine* (Poivert, 2002) e *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación* (Chevrier, 2007).

## Considerações finais

No panorama apresentado verifica-se que a fotografia é usada e compreendida de várias formas. No universo das artes, ela se mostra ora com caráter verídico, ora com aspecto ‘revelador’ de uma imagem latente e ora com características que são próprias de uma imagem que oscila entre o real (associado ao caráter científico da máquina fotográfica) e o imaginado (relacionado à encenação e manipulação da realidade e/ou da imagem). Ao longo da história das artes, também, a fotografia aparece como imagem a ser interpretada pelo artista por meio de outras linguagens (pintura, escultura, desenho, gravura), como imagem miscigenada com a gravura, como elemento da obra na técnica da colagem, como documento da *land-art*, *performance*, *happening*, *site-specific* e arquitetura vernácula e como a própria obra (*mail art* e fotografia).

Esse caráter plural está relacionado à função e ao uso da fotografia na sociedade, que por sua vez estão atrelados ao desenvolvimento tecnológico da imagem fotográfica. Segundo Frizot (1998, p. 91), “[...] diferentemente das histórias de outras mídias usadas nas artes, a fotografia tem percorrido um número de fases, ou estágios, que corresponde rigorosamente para o desenvolvimento de técnicas ou caminhos nos quais as imagens são produzidas”.

Sendo assim, no segmento das artes notam-se diferentes suportes e linguagens relacionadas à fotografia, como também se observam diversas interpretações da fotografia associadas ao próprio aspecto da imagem fotográfica, passando por questões

relacionadas à imitação, desconstrução, encenação, manipulação e reprodução, decorrentes da relação entre imagem-referente e tecnologia-sociedade. Atualmente termos como hibridismo e fotografia expandida são recorrentes nas pesquisas e nos diálogos entre artistas e curadores<sup>15</sup>.

Para concluir, é pertinente citar André Rouillé (2009, p. 352, grifo nosso): “[...] é preciso ressaltar, principalmente, quanto é errôneo, ou pelo menos unilateral, afirmar que a fotografia **se infiltrou na arte**, que **entrou na arte** (como se entrasse em estado de graça), mesmo que fosse de um modo paradoxal”. A fotografia é ambivalente. Ela pode ser compreendida entre o ator principal e o ator coadjuvante; entre a arte e a não arte; entre o documento e a representação; entre o real e o imaginário. Isso é o que impulsiona o motor perpétuo denominado neste capítulo como *Arte & Fotografia*.

## Referências

ARBAIZAR, P.; PICAUDÉ, V. **La confusión de los géneros en fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ATKINS, A. **Ferns. Specimen of Cyanotype**. [184-?]. Cianótipo. 26.3 x 20.8 cm. Disponível em: <https://images.nga.gov/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CALÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo76/calotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA Obscura. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo82/camera-obscura>. Acesso em: 12 jul. 2019.

CAMERA. P. A fotografia sob a perspectiva da construção social da tecnologia. **Revista Mouseion**, n. 15, p. 45-66, 2013. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Mouseion/article/view/1137/914>. Acesso em: 10 fev. 2017.

CHEVRIER, J. **La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

CHIPP, H. B. (org.). **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CIANÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo86/cianotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

---

15 Ver *A Fotografia expandida* (Fernandes Junior, 2002).

DAGUERREÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3856/daguerreotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019.

DEGAS, E. **The dance class**, 1874. Pintura a óleo sobre tela 83.5 x 77.2 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/704975>. Acesso em: 12 jul. 2019.

DISDÉRI, A. A. E. **Eugénie Schlosser et Coralli**. 1863. Fotografia albuminada de negativo em suporte de vidro. Imagem: 18.8 x 23.5 cm. Página do álbum: 26.3 x 35 cm.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papyrus, 2000.

FABRIS, A. (org.). **Fotografia**: usos e funções no Século XIX. São Paulo: Edusp, 1998.

FERNANDES JUNIOR, R. **Fotografia expandida**. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

FERRÓTIPO. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3859/ferrotipo>. Acesso em: 12 jul. 2019

FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOTOGRAMA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3869/fotograma>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FOTOMONTAGEM. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3870/fotomontagem>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FRIZOT, M. The transparent medium: from industrial product to Salon des Beaux-arts. *In*: FRIZOT, M. (ed.). **A new history of photography**. Köln: Könemann, 1998. p. 90-101.

HILL, D. O. **Newhaven fishwives**, c1845. Papel salgado impresso de um negativo de papel, 29.5 x 21.7 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268430>. Acesso em: 12 jul. 2019.

JASON, H. W. **History of art**. New York: Harry N. Abrams, Inc., 1995.

JOHNSON, W. S. **A History of photography**: from 1839 to the present. The George Eastman House Collection. Köln: Taschen, 2005.

LUZ, P. C. V. **A trajetória da fotografia no Salão Paranaense (1944-2006)**: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica. Dissertação (Mestrado) - PPGT, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

MENESES, U. T. B. Rumo a uma história visual. *In*: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (ed.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: EDUSC, 2005. p. 33-56.

MONET, C. **Rouen Cathedral, West Façade, Sunlight**. 1894. Pintura a óleo sobre tela: 100.1 x 65.8 cm Moldura: 127.6 x 91.4 cm (50 1/4 x 36 in.). Chester Dale Collection Accession No. 1963.10.179. Disponível em: <https://images.nga.gov/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

PAVÃO, L. **Conservação de coleções de fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 1997.

PESAVENTO, S. J. **Exposições Universais, espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PHILLIPS, L. **Catálogo photoplay: a arte contemporânea na fotografia**. São Paulo: Masp, 1994.

PICAZO, G.; RIBALTA, J. **Indiferencia y singularidad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

POIVERT, M. **La photographie contemporaine**. Paris: Flammarion, 2002.

RIBALTA, J. **Efecto real**. Debates posmodernos sobre fotografia. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

ROUILLÉ, A. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SILVA, J. A. P. **Imagem de capa do capítulo 7**. 2019. Intervenção digital em programa de edição de imagem do Power point da fotografia de Iria Correia. Daguerreótipo. Acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Paranaguá, c. 1860. Reprodução feita por Patricia Camera.

TALBOT, W. H. F. **Wrack**, 1839. Photogenic drawing. 22 x 17.5 cm (corte irregular). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/282756/>. Acesso em: 12 jul de 2019.

TOULOUSE-LAUTREC, H. **The englishman at the Moulin Rouge**. 1892. Pintura em suporte de papel. 85.7 x 66 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437835/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

TURAZZI, M. I. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo - 1839/1889**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VERMEER, J. **A maid asleep** c. 1656–1657. Pintura em tela, 87.6 x 76.5 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437878>. Acesso em: 12 jul. 2019.