

O Modo de Fazer da Fotografia Artística Contemporânea:

Memória, Manipulação e Apropriação de Imagens.

The contemporary Art Photography Way of Make:

Memory, Manipulated photos and Assemblage.

Elaine Spagnol¹

Resumo: O objeto de estudo deste artigo é a memória e a sua importância para o processo de criação artística na fotografia contemporânea baseada no modo de fazer que utiliza manipulações e apropriações de imagens. Para tanto, firma-se no princípio de que as fotos manipuladas acrescentam mais uma camada de ilusão às fotografias e, por isso para o senso comum pouco importa o que foi feito para se chegar ao resultado final. Já que historicamente as fotos comprovam que algo existiu no passado, mesmo modificadas, elas são o índice de algo real. Estas obras ao utilizar apropriações e manipulações, rememoram imagens conhecidas do público e conseguem criar uma familiaridade, um laço com este espectador e proporcionar uma nova forma de experiência artística característica deste modo de fazer.

Palavras-chave: Fotografia Manipulada, Apropriação de Imagens, Memória, Modo de Fazer.

Abstract: This research presents a study about memory and the your importance on the contemporary art photography process, based on the present way of make that uses manipulated photos and assemblage. For this, based on the foundation that manipulated photos increase one more layer of illusion to the photographs, therefore for common sense does not matter what was done to arrive at the final result. Since historically the photos shows that something existed in the past, even modified, they are the index for something real. These works that uses assemblage and manipulated photos, reminisces known images of the public and get to create a familiarity with the watcher and provides a new artistic experience, that is a trait about this way of make.

¹ Mestranda (Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, FAPES).

Introdução

A fotografia é um processo emblemático da arte moderna, cuja repercussão desdobra-se em múltiplas experimentações e aplicações na contemporaneidade. As fotografias foram tidas por muito tempo como provas do real, sendo dadas a elas funções próprias de documentos como: arquivar, ordenar, ilustrar e informar. Entretanto vários estudos e pesquisadores comprovam que a foto não é um meio real, isento de interferências e imperfeições.

Nestes tempos pós-modernos já nem sabemos quando estamos sendo enganados, ou quando nos deixamos enganar voluntariamente, pelas realidades deslumbrantes e viciantes que os meios de distribuição de imagens nos submetem dia após dia. Vários artistas atuais se valem destas manipulações em seus trabalhos fotográficos e fazem referência ao cinema, a pintura, a literatura, a moda e a cultura de consumo ocidental, entre outros.

Modo de Fazer: Manipulação e Apropriação

“Sempre houve um condicionamento quanto à ‘certeza’ de a fotografia ser uma prova irrefutável de verdade. Existe um consenso generalizado acerca do mito de que a fotografia é uma espécie de ‘sinônimo’ da realidade.” (KOSSOY, 1998. p. 43)

“... a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa* e do senso comum, não pode mentir. Nela a necessidade de ‘ver para crer’ é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra.” (DUBOIS, 1994. p. 25)

Tais citações demonstram que a fotografia tornou-se ao longo dos anos, com seu uso voltado para tal finalidade. O conhecimento convencional sobre fotografia, para o senso

comum, está associado a uma tecnologia já ultrapassada, a de que a foto é uma prova do real. Todas essas interferências fazem com que a fotografia artística na contemporaneidade não seja uma representação da realidade, já que são utilizados na sua construção inúmeros artifícios ilusórios.

Desde o surgimento da fotografia muitas formas foram utilizadas e criadas para manipular as fotografias, como as fotomontagens, os fotogramas e o programa *Photoshop*, permitindo infinitas possibilidades de interferências nas fotografias, principalmente com o uso de computadores. O homem se deixa fotografar, sorri para as fotos e escolhe a pose ou momento que mais o favoreceu, de acordo com a sua intenção. A criatividade permitiu o surgimento das mais diversas técnicas para se alterar o que se captava no momento da foto assim como formas de tornar o momento da foto o mais perfeito possível.

As obras fotográficas atuais não recebem somente a manipulação proveniente da pós-produção digital, mas são feitas manipulações na construção da própria foto como cenários, uso de narrativas, luz, maquiagem, enfim tudo que é construído para se criar o momento único, porém ilusório da captação da imagem.

Entretanto vários estudos e pesquisadores mostram que a foto não é um meio real, isento de interferências e imperfeições. A fotografia digital, que permitiu maciçamente as manipulações fotográficas e não somente os retoques e as construções de realidades, cenários, encenações e montagens que são elementos próprios da linguagem fotográfica contemporânea. Todos sabem que a fotografia mente, porém estes equívocos ocorrem, pois não é percebido que a fotografia na verdade é uma representação elaborada em três campos cultura, estética e técnica.²

Com a fotografia digital e todas as manipulações possíveis de serem feitas o fotógrafo interfere na imagem até ela parecer correta, até a imagem ficar como ele deseja.³ Este

² “São constantes os equívocos conceituais que se comete na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/técnicamente.”(KOSSOY, 1998. p. 43)

³ “Com a imagem eletrônica, o aparato fotográfico digital se aproxima daquilo que o fotógrafo e cineasta de vanguarda Hollis Frampton denomina de processos dubitativos da pintura – assim como o pintor, o fotógrafo digital manipula a imagem até ela parecer correta.” (LUNENFELD, 2001. p. 08)

fato abre uma enorme possibilidade no processo criativo é o que acontece com grande parte das criações artísticas de fotógrafos, que recorrem ao uso das manipulações e apropriações.

A escritora Charlotte Cotton dedica um capítulo inteiro de seu livro: *A fotografia como arte contemporânea* ao que chama de fotografia-quadro que é um tipo de fotografia comum a vários fotógrafos contemporâneos, eles fazem trabalhos onde a narrativa foi enxugada até se chegar a uma imagem única. Ela é descrita como uma fotografia encenada ou construída, porque os elementos reproduzidos e até o ângulo preciso da câmera são montados e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para criar a imagem.⁴ Outra característica destes fotógrafos é que a sua atividade pode ser comparada a de um diretor de cinema que coordena assistentes, técnicos, atores, cenários e maquiagem interligando todos os profissionais e recursos necessários para a criação do momento único da captura da imagem fotográfica.

Os artistas cubistas ao introduzirem elementos não artísticos nas suas obras como colagens, tickets, bilhetes e jornais, abrem precedente para a apropriação de objetos tidos como não nobres em trabalhos artísticos. Na fotografia atual ocorre o apropriação quando fotógrafos incorporam elementos emblemáticos da cultura de massa, da sociedade de consumo e objetos incomuns ao trabalho de arte remontando-se, quase sempre, aos *ready-mades* de Duchamp, que no início do século XIX queria com sua Fonte e a Roda de Bicicleta levar as pessoas ao questionamento sobre a unicidade da obra artística dentre os objetos industriais produzidos ao infinito.⁵

No final dos anos 70 o apropriação passou a sintetizar as mudanças que ocorreram na sensibilidade visual das pessoas devido à proliferação das imagens provenientes dos meios de comunicação de massa. E depois dos anos 90 estas estratégias de apropriação

⁴ COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 08.

⁵ “Com os *readymades*, Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos.” (ARCHER, 2012. p. 03).

representam uma reação frente à superprodução de imagens no mundo. A superprodução já não é vivida como um problema, mas como um sistema cultural.⁶

“..., por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. ... essa conexão com o cotidiano, ... deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados ao fazer artístico.” (ARCHER, 2012. p. 03-04)

Pode-se afirmar que no processo de criação artística atual não parte-se mais de um material bruto, único, original e sim de uma elaboração em que o artista utiliza e modifica de acordo com sua vontade tudo que já foi criado ou fabricado e está a sua disposição. Cotton descreve o método dos fotógrafos que praticam o fenômeno da apropriação em seu mesmo livro citado anteriormente da seguinte forma:

“Centrados em nosso conhecimento prévio de imagens, o que inclui a releitura de fotografias muito conhecidas e a imitação de tipos genéricos de imagens, como as de anúncios de revistas, cenas de filmes, fotos científicas ou de vigilância. Ao reconhecer esses tipos tão familiares de imagens, tomamos consciência do que vemos e de como as imagens acionam e moldam as nossas emoções e o modo como entendemos o mundo.” (COTTON, 2010. p. 10)

Enfim, é possível realizar a apropriação de imagens tiradas dos mais diversos lugares. Toda esta gama de possibilidades artísticas é possível devido aos avanços tecnológicos entre eles os que permitiram a reprodução em larga escala das obras de arte. Walter

⁶ RIBEIRO, Virgínia Cândida. *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*. ANPAP: Florianópolis, 2008. p.796.

Benjamin em seu célebre texto: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* fala sobre as tendências de evolução da arte, tendo em vista as novas condições produtivas. Segundo o autor a obra de arte sempre foi reprodutível, porém o que ocorre atualmente é que pela primeira vez a mão foi libertada deste processo, o que acabou tornando todo o processo mais rápido.

Uma das principais conseqüências deste processo foi a atrofia ou destruição da aura da obra de arte, já que a esfera da autenticidade, da unicidade escapa à reprodutibilidade técnica.⁷ Agora a existência das obras de arte não depende mais da materialidade da obra do seu aqui e agora com a técnica fotográfica, por exemplo, as obras não possuem mais uma existência única no mundo, mas uma existência serial, assim como todos os outros produtos industriais. Todos podem possuir uma obra de arte, uma simples cópia de uma obra de arte única assim como possuem os produtos da indústria, que são intermináveis cópias de si mesmos.⁸

A memória e a Fotografia Artística Contemporânea

O computador vem modificando, desde sua invenção, todas as áreas do conhecimento, com a memória isso também ocorreu já que esta é um fenômeno individual, psicológico e também ligado à vida social, além das direções atuais apontarem para o fato da memória estar profundamente ligada às novas técnicas de cálculo, de manipulação da informação e do uso de instrumentos cada vez mais complexos, como situa Le Goof.⁹

A informatização contribuiu de formas diferentes na arte contemporânea a memória eletrônica e a internet permitem o armazenamento e fácil acesso a todo tipo de informação, como as imagens possíveis de serem apropriadas, além de permitir a

⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7ª Ed. São Paulo: brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v. 1) (Original 1935-1936) p. 167

⁸ “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.” (BENJAMIN, 1994. p. 170)

⁹ LE GOFF, Jaques. *História e Memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 419

manipulação das imagens pelos programas de computador, porém as memórias eletrônicas não abrangem todos os tipos de memória.

“ ... a memória humana conserva um grande setor não ‘informatizável’ e que, como todas as outras formas de memória automáticas aparecidas na história, a memória eletrônica não passa de um auxiliar, um servidor da memória e do espírito humano.” (LE GOFF. 2003, p. 463)

Assim a associação e assimilação das imagens é uma operação restrita ao indivíduo, a memória individual não pode ser informatizada. A apropriação só fecha seu ciclo quando ocorre à associação entre a nova imagem criada pelo artista e seu reconhecimento pelo observador como parte de algo já visto, um novo *déjà vu* que só é possível se o indivíduo conhece a imagem apropriada.

“Para que a memória dos outros venha assim reforçar e completar a nossa, é preciso também, dizíamos, que as lembranças desses grupos não sejam absolutamente sem relação com os eventos que constituem o meu passado.” (HALBWACHS. 1990, p.78)

Pensemos um pouco nas sensações que este *déjà vu* pode desencadear no observador: dúvidas, orgulho, emoções boas ou ruins, lembranças esquecidas, questionamentos. Este observador pode não gostar do novo uso da imagem ou simplesmente gerar, a partir desta assimilação, uma enorme identificação com tal trabalho de arte, o sentimento de que o artista conseguiu criar algo único para ele, que só ele fez esta associação pode despertar no observador orgulho ou mesmo desconfiança, será que somente ele conseguiu ver aquilo?

“... Haveria então memórias individuais e, se quisermos, memórias coletivas. ... o indivíduo participaria de duas espécies de memórias. Mas, conforme participe de uma ou de outra, adotaria duas atitudes muito diferentes ou mesmo contrárias.” (HALBWACHS. 1990, p.55)

Uma dinâmica que se inicia a cada novo observador, a cada novo olhar só possível graças aos meios técnicos próprios da nossa época utilizados pela arte. E tudo isso permitido pela memória individual restrita aos indivíduos e suas subjetividades e a coletiva, agora em parte informatizada.

As imagens digitais são manipuláveis como os gráficos de computador, como as letras, os números, os sons e as animações, a fotografia está subordinada ao computador, os artistas podem hoje juntar, clonar, compor, filtrar e colorir suas próprias imagens, apropriar-se de outras ou criar algo novo que só existe virtualmente. Então hoje a noção de signo e o lugar da fotografia na história da arte devem ser consideradas de formas diferentes.¹⁰ Estes equívocos foram comuns ao longo da história como quando a fotografia foi criada muito discutido-se sobre ela ser arte ou não e acabou-se deixando de lado a questão mais importante que é se a fotografia havia alterado a própria arte.¹¹

A ilusão do real, de que o que estamos vendo é uma representação de algo que existe, porém certamente modificada, está ligada a mesma sensação que a destruição da aura dos objetos artísticos ocasionou no início das reproduções em massa dos objetos artísticos, ocasionadas pela invenção da fotografia.¹² Novamente os avanços tecnológicos modificam todos os campos, modificam a arte e a forma de criação artística, porém a arte permanece um campo próprio e único subordinado ao indivíduo e as suas interpretações e subjetividades.

¹⁰ LUNENFELD, Peter. *Fotografia Digital: a Imagem Dubitativa*. Revista *Passagens*. vol 2, 2011. p. 03 e 06

¹¹ “Muito se escreveu, no passado..., sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber *se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.*” (BENJAMIM, 1994. p.176)

¹² “A ruptura do relacionamento indicial entre a fotografia e o seu referente e a obliteração constante dos pretensos valores de verdade têm tido o mesmo impacto que a destruição da aura ocasionada pelo advento da fotografia.” (LUNENFELD, 2001. p.09)

Considerações Finais

As obras fotográficas atuais ao rememorar imagens conhecidas do público conseguem, mesmo com todas as possibilidades de manipulações decorrentes do avanço técnico do momento histórico atual, criar uma familiaridade, um laço com este espectador e proporcionar uma nova forma de experiência artística, assim como também é nova a sensação causada pela certeza de que hoje é possível em uma fotografia não estar mais observando o real, então o espectador é iludido até o ponto que se deseja, até onde a consciência permitir.

Referências

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea: uma história concisa. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. 7ª Ed. São Paulo: brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v. 1) (Original 1935-1936)

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: 1994.

GAUNA, Evandro de Freitas; COSTA, André Figueiredo. A apropriação e a resignificação na fotografia contemporânea. Eletras, vol. 18, n.18, jul.2009. (p. 135-150) Disponível em: <http://www.utp.br/eletras/ea/eletras18/texto/AV_artigo_18.5_Evandro_Freitas_Gauna_Andre_Figueiredo_A_apropriacao_e_resignificacao_na_fotografia.pdf> Acessado em 20 ago. 2013 às 20:24

HALBWACHS, Maurice. Memória Coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990. (original 1950).

KOSSOY, Boris. Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org). O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, CNPQ, 1998.

LE GOFF, Jaques. História e Memória. 5ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LUNENFELD, Peter. Fotografia Digital: a Imagem Dubitativa. Texto originalmente publicado In.: LUNENFELD, Peter. Snap to Grid: A user's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures. Cambridge: MIT Press. Tradução de Silas de Paula. *Revista Passagens*. vol 2, 2011. (p. 01-15) Disponível em:

<<http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/19/18>> Acessado em: 25 ago. 2013

RIBEIRO, Virgínia Cândida. Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória. ANPAP: Florianópolis, 2008. (p. 796-807) Disponível em:

<<http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>> Acessado em: 03 ago. 2013