UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MARIANA ARNDT DE SOUZA

FOTOGRAFIA E IMPRESSÃO EM *FINE ART*: DA IMAGEM À MATERIALIZAÇÃO DO OBJETO ARTÍSTICO

CAMPO GRANDE – MS, Janeiro - 2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

MARIANA ARNDT DE SOUZA

FOTOGRAFIA E IMPRESSÃO EM *FINE ART*: DA IMAGEM À MATERIALIZAÇÃO DO OBJETO ARTÍSTICO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestra no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Eluiza Bortolotto Ghizzi

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

CAMPO GRANDE – MS, Janeiro - 2019

MARIANA ARNDT DE SOUZA

FOTOGRAFIA E IMPRESSÃO EM *FINE ART*: DA IMAGEM À MATERIALIZAÇÃO DO OBJETO ARTÍSTICO

APROVADA POR:

ELUIZA BORTOLOTTO GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTOR (UFMS)

ISAAC ANTONIO CAMARGO, DOUTOR (UFMS)

Campo Grande, MS, 30 de janeiro de 2019.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

Resumo

Abstract

Introdução 9
1 - A Semiótica: a perspectiva peirciana e os conceitos de análise 14
1.1 Uma introdução à Fenomenologia peirciana 15
1.2 Semiótica peirciana 16
1.2.1 O signo triádico e os tipos de objetos 18
1.2.2 O signo triádico e os tipos de interpretantes 18
1.2.3 A classificação dos signos de Peirce 19
2 A fotografia sob a óptica de diferentes funcionamentos semióticos 30
2.1 A fotografia e o princípio óptico da câmera escura 31
2.2 Mudança de paradigma: da fotografia-documento à fotografia-expressão 33
2.3 Dubois e sua organização triádica das teorias da fotografia 37
2.4 A fotografia entre o ícone e o índice 41
2.5 A fotografia digital contemporânea como obra de arte 42
2.5.1 Arte contemporânea 42
2.5.2 Fotografia digital como arte contemporânea 44
2.5.3 Contribuições da fotografia impressa em *fine arte* para a arte contemporânea 48
3 – A fotografia impressa em *fine art* 51
3.1 A fotografia em *fine art* 53
3.2 Processos de impressão fotográfica 54
3.2.1. *Inkjet printing* ou *Giclée* 58
3.2.1.1 O papel da *Inkjet* 59
3.2.1.2 A tinta da *Inkjet* 62
3.2.2. A impressão em *fine art* na prática 63
3.3 A fotografia e a expografia 70
4 A materialidade da fotografia impressa em *fine art* como ponto de inflexão acerca do caráter aurático da fotografia como arte contemporânea 75
4.1. Bruno Veiga 76
4.2 - Guilherme Licurgo 78
4.3 - Julio Bittencourt 82
4.4 – Penna Prearo 95
4.5 - A materialidade na fotografia 99
4.6 - Um novo caminho para a defesa da “aura” na fotografia? 105

CONCLUSÕES 108

Referências 114

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Seascapes Ligurian Sea”Hiroshi Sugimoto 25
Figura 2 – Fotografia de Annie Loibovitz 26
Figura 3 – “One and Three Chairs”, 1965, Joseph Kosuth 26
Figura 4 – “Columns of the Museum of the Revolution”, 1926, Aleksandr Rodchenko. 27
Figura 5 – “Spiral Jetty” Robert Smithson 28
Figura 6 – Compilado de capas da Vogue/Brasil, de 2018 29
Figura 7 – Câmera obscura, Abelardo Morell 32
Figura 8 – “Parada”, Robert Frank 36
Figura 9 – “Mondrian”, German Lorca 55
Figura 10 – “Ferramenta amarela”, Arnaldo Pappalardo 57
Figura 11 – “Marcenaria”, Antonio Saggese 58
Figura 12 – Ficha técnica do papel da Hahnemühle “Photo Matt Fibre 200 60
Figura 13 – “Sabonetes”, José Resende 62
Figura 14 – Dia de impressão na Gicleria 63
Figura 15 – Testes de mídia 65
Figura 16 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel William Turner 66
Figura 17 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel William Turner 67
Figura 18 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth 68
Figura 19 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth 68
Figura 20 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel Baryta 69
Figura 21 – “Sem título”, série “Alógeno”, Mariana Arndt, novembro de 2017, impressa no papel Baryta 70
Figura 22 – Produção de metacrilato, Pexiglas 74
Figura 23 – “S/ título”, de Bruno Veiga, da série “Subúrbio” 76
Figura 24 – “The seed”, Guilherme Licurgo 78
Figura 25 – “Desert Rose”, Guilherme Licurgo 79
Figura 26 – Detalhe da obra “The seed”, Guilherme Licurgo 80
Figura 27 – Outro detalhe da obra “The seed”, Guilherme Licurgo 81
Figura 28 – “Dead Sea”, Julio Bittencourt 84
Figura 29 – Detalhe de “Dead Sea”, Julio Bittencourt 84
Figura 30 – “Locked up”, Julio Bittencourt 86
Figura 31 – “Locked up”, Julio Bittencourt 86
Figura 32 – Detalhe de “Locked up”, Julio Bittencourt 87
Figura 33 – Detalhe de “Locked up”, Julio Bittencourt 87
Figura 34 – “201”, Julio Bittencourt 88
Figura 35 – Detalhe de “201”, Julio Bittencourt 88
Figura 36 – “Tokyo’s Subway”, Julio Bittencourt 89
Figura 37 – “From nine to five”, Julio Bittencourt 91
Figura 38 – Parte da obra “From nine to five”, Julio Bittencourt 92
Figura 39 – Parte da obra “From nine to five”, Julio Bittencourt 92
Figura 40 – Detalhe da obra “From nine to five”, Julio Bittencourt 93
Figura 41 – “Laundromat”, Julio Bittencourt 94
Figura 42 – Detalhe de “Laundromat”, Julio Bittencourt 94

Figura 43 – Série “Jornada do Alumbramento de Apollo”, Penna Prearo 97
Figura 44 – “S/ título”, da série “Jornada do Alumbramento de Apollo”, Penna Prearo 97
Figura 45 – “S/ título”, da série “Jornada do Alumbramento de Apollo”, Penna Prearo 97
Figura 46 – “S/ título”, da série “Tribunal das pequenas alterações”, Penna Prearo 98
Figura 47 – Detalhe da obra “S/ título”, da série “Tribunal das pequenas alterações”, Penna Prearo 98

Resumo

Esta dissertação de mestrado vem dar a sua contribuição para os desenvolvimentos da Semiótica Geral de Charles S. Peirce em aplicações voltadas para os estudos das novas mídias digitais utilizadas pela fotografia no contexto da arte contemporânea. Interessa-se especificamente pela fotografia impressa em *fine art* e pelo modo como a materialidade desse tipo de impressão de alta qualidade e durabilidade, associada a papéis especiais e outros recursos expositivos, influencia a semiose das obras, especialmente a partir dos seus aspectos icônicos e indiciais. O estudo envolve análises de obras de quatro fotógrafos brasileiros contemporâneos que utilizam a impressão em *fine art*: Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt e Penna Prearo. As bases teóricas da semiótica peirciana que orientam o estudo e as análises são encontradas no próprio Peirce (2015 e 2008) e em estudiosos que têm trabalhado os desenvolvimentos e aplicações dessa semiótica, como Ibri (2015), Nöth (2017) e Santaella (2000, 1996, 2004, 2015 e 2016). A abordagem da fotografia coloca foco sobre os seus diferentes funcionamentos semióticos e apoia-se em Ang (2015), Archer (2012), Baio (2016), Barthes (1980), Dubois (1993), Fatorelli (2013 e 2016), Gunning (2016), Machado (2015), Proença (2010), Rouillé (2009), Santaella (2015) e Trigo (2012). Já a fotografia impressa em *fine art* é introduzida com o intuito de apresentar os processos de impressão que contribuem para uma nova materialidade da fotografia artística; para isso recorre a uma pesquisa de campo e a consultas a Castillo (2014), Péchinon (2011) e Villegas (2017). Por fim, além de recorrer aos trabalhos dos artistas analisados, o estudo traz para a discussão Avelar (2017), Benjamin (2012), Bittencourt (2015), Flusser (2009), Losada (2010), Machado (2015), Nickelson (2017), Ostrower (2014) e Salles (2013), para propor uma discussão acerca da semiose da fotografia artística impressa em fine art, que desencadeia em considerações sobre a materialidade das obras como ponto de inflexão acerca do caráter aurático dessa fotografia no contexto da arte contemporânea. Com isso espera contribuir para o entendimento da fotografia impressa em fine arte para além da sua dimensão técnica e como forma de expressão contemporânea.

Palavras-chave: Semiótica peirciana; semiótica da fotografia; fotografia digital; arte contemporânea; materialidade fotográfica.

Resumen

Esta disertación de maestría viene a dar su contribución a los desarrollos de la Semiótica General de Charles S. Peirce en aplicaciones dirigidas a los estudios de los nuevos medios digitales utilizados por la fotografía en el contexto del arte contemporáneo. Se interesa específicamente por la fotografía impresa en fine art y por la forma en que la materialidad de este tipo de impresión de alta calidad y durabilidad, asociada a papeles especiales y otros recursos expositivos, influye en la semiosis de las obras, especialmente a partir de sus aspectos icónicos e indiciales . El estudio incluye análisis de obras de cuatro fotógrafos brasileños contemporáneos que utilizan la impresión en fine art: Bruno Veiga, Guillermo Licurgo, Julio Bittencourt y Penna Prearo. Las bases teóricas de la semiótica peirciana que orientan el estudio y los análisis se encuentran en el propio Peirce (2015 y 2008) y en estudiosos que han trabajado los desarrollos y aplicaciones de esa semiótica, como Ibri (2015), Nöth (2017) y Santaella (2000) , 1996, 2004, 2015 y 2016). El enfoque de la fotografía se centra en sus diferentes funcionamientos semioticos y se apoya en Ang (2015), Archer (2012), Baio (2016), Barthes (1980), Dubois (1993), Fatorelli (2013 y 2016), Gunning (2016), Machado (2015), Proença (2010), Rouillé (2009), Santaella (2015) y Trigo (2012). La fotografía impresa en fine art es introducida con el propósito de presentar los procesos de impresión que contribuyen a una nueva materialidad de la fotografía artística; para ello recurre a una investigación de campo ya consultas a Castillo (2014), Péchinon (2011) y Villegas (2017). En el caso de los artistas analizados, el estudio trae a la discusión Avelar (2017), Benjamin (2012), Bittencourt (2015), Flusser (2009), Losada (2010), Machado (2015), Nickelson (2015) (2017) y Salles (2013), para proponer una discusión sobre la semiosis de la fotografía artística impresa en fine art, que desencadena en consideraciones sobre la materialidad de las obras como punto de inflexión acerca del carácter aurático de esa fotografía en el contexto de la fotografía arte Contemporaneo. Con ello espera contribuir al entendimiento de la fotografía impresa en fine arte más allá de su dimensión técnica y como forma de expresión contemporánea.

Palabras clave: Semiótica peirciana; semiótica de la fotografía; fotografía digital; arte Contemporanea; materialidad fotográfica.

Abstract

This Master's dissertation is about contributing to the developments of the General Semiotics of Charles S. Peirce in applications focused on the study of the new digital media used by photography in the context of contemporary art. He is particularly interested in fine art photography and the way in which the materiality of this type of high quality and durable print, coupled with special papers and other exhibition resources, influences the semiosis of works, especially from their iconic and indicia . The study involves analyzes of works by four contemporary Brazilian photographers who use fine art print: Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt and Penna Prearo. The theoretical bases of Peircean semiotics that guide study and analysis are found in Peirce himself (2015 and 2008) and in scholars who have worked on the developments and applications of this semiotics, such as Ibri (2015), Nöth (2017) and Santaella (2000), 1996, 2004, 2015 and 2016). The photographic approach focuses on its different semiotic functions and is based on Ang (2015), Archer (2012), Baio (2016), Barthes (1980), Dubois (1993), Fatorelli (2013 and 2016), Gunning (2016), Machado (2015), Proença (2010), Rouillé (2009), Santaella (2015) and Wheat (2012). The photograph printed in fine art is introduced with the intention of presenting the printing processes that contribute to a new materiality of the artistic photography; for that it uses a field research and consultations with Castillo (2014), Péchinon (2011) and Villegas (2017). Finally, in addition to using the works of the artists analyzed, the study brings to the discussion Avelar (2017), Benjamin (2012), Bittencourt (2015), Flusser (2009), Losada (2010), Machado 2017), Ostrower (2014) and Salles (2013), to propose a discussion about the semiosis of artistic photography printed in fine art, which triggers in considerations about the materiality of works as a point of inflection about the auratic character of this photograph in the context of contemporary art. With this, he hopes to contribute to the understanding of fine-art photography in addition to its technical dimension and as a form of contemporary expression.

Keywords: Peircian semiotics; semiotics of photography; digital photography; contemporary art; photographic materiality.

Introdução

Este trabalho traz resultados de uma pesquisa desenvolvida no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, campus Campo Grande/MS. Dentro da área de concentração Linguística e Semiótica, a investigação parte da Semiótica Geral de Charles S. Peirce (1839-1914) e inclui desenvolvimentos dessa semiótica aplicados à imagem e à fotografia para fazer uma abordagem sobre a materialidade da fotografia como arte contemporânea impressa em *fine art*, discutindo como a semiose - relação sígnica estabelecida entre o signo ele mesmo, o objeto e o interpretante - é modificada pelo modo de impressão, tendo em consideração especialmente os signos icônicos e indiciais. Para estabelecer uma relação entre a abordagem teórica e a prática artística nesse campo foram selecionadas e analisadas obras de alguns artistas. São eles: Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt e Penna Prearo. Todos são fotógrafos brasileiros que desenvolvem seus trabalhos por meio de impressão em *fine art* e estão inseridos no circuito de arte contemporânea.

Para estudar os artistas adotou-se como recurso teórico-metodológico de partida a semiótica peirciana e, dentro dela, os estudos sobre o signo indicial e icônico. Adicionalmente realizaram-se consultas a teóricos responsáveis por aplicações dessa semiótica à fotografia e, também, a teóricos não necessariamente comprometidos com essa semiótica, mas com a condição de linguagem da fotografia. Também foi realizada uma pesquisa de campo que incluiu visitas às obras, já que, para a sua observar a materialidade foi necessário estar presente diante das impressões. A pesquisa de campo também foi direcionada a aprofundamentos na compreensão da fotografia impressa em *fine art,* o que envolveu uma experiência prática com a impressão em *fine art.* Assim, além de uma revisão bibliográfica na área, foram realizadas experimentações práticas - técnicas e artísticas - com esse tipo de fotografia.

Segundo Bittencourt (2015, p. 9), a *fine art* em fotografia designa um processo de impressão altamente especializado, porém, também pode designar uma fotografia “sem viés comercial, caracterizada pelo tom fantasioso das produções e por privilegiar a experiência pessoal do autor e suas condições psicológicas”. Este estudo toma como referência a primeira definição do conceito, na medida em que se interessa pelas especificidades dessa forma

de expressão ligadas à sua materialização na impressão, que é relevante para a semiose. Ao mesmo tempo, pode-se dizer que não está dissociado da segunda definição, pois se interessa também pela fotografia artística impressa em *fine art*, que estuda nas obras de alguns fotógrafos brasileiros.

A partir dessas definições, tende-se a entender que a primeira, que aponta para a impressão em *fine art,* diz respeito à técnica, enquanto que a segunda refere-se ao processo artístico. Mas essa oposição simples levaria a entender que a fotografia artística não tem preocupações técnicas - como aquelas envolvidas na impressão - ou que as preocupações com a impressão não podem ser, ao mesmo tempo, artísticas. Nessa pesquisa evita-se esse dualismo e investiga-se, justamente, o entrecruzamento de conhecimentos artísticos e técnicos.

O interesse em realizar pesquisas sobre fotografia nasceu de experiências pessoais. Entre leituras e práticas, descobriu-se o quão vasta é essa forma de expressão que, por vezes, é menosprezada, pois, dentro de um senso comum, fotografar “é só apertar o botão”. Depois de um tempo de imersão nesse campo do conhecimento, confirmou-se o quão complexa é a linguagem fotográfica. E, a partir dessa experiência, nasceu o desejo de estudar, pesquisar e contribuir para essa arte, nem sempre compreendida de modo adequado pela maior parte das pessoas desde as suas origens.

As pinturas rupestres, como as pinturas da caverna de Lascaux na França (GOMBRICH, 2012, p. 39 a 42), ou a pintura rupestre de um bisonte encontrada em Altamira, na Espanha (PROENÇA, 2010, p. 10), nas quais os homens pré-históricos tentavam representar algo do real, já traziam traços do que viria a ser entendido como a procura pela representação do que nossos olhos veem. A invenção da fotografia pode ser entendida como uma continuação da busca desta “representação”. Entende-se representação aqui com base nas teorias da fase tardia de Peirce sobre o signo triádico. O *representamen* é aquilo que apresenta alguma coisa e a representação é o ato ou relação de representar ou estar no lugar de um objeto (SANTAELLA, 2005). O *representamen*, portanto, que ele também chama simplesmente de signo, de um lado está ligado a um objeto que ele representa e, em si mesmo, apresenta algo que tem potencialidades expressivas e significativas próprias, as quais gerarão interpretantes – novos signos mais desenvolvidos - no processo da

semiose. Tais potencialidades estão em diálogo com os modos pelos quais esse signo se materializa.

A invenção da fotografia é datada de quando Arago defendeu a descoberta de Daguerre na Câmara dos Deputados, em Paris, França, em 3 de julho de 1839: ele conseguiu fixar uma imagem da câmera escura, que já era utilizada desde a época de Leonardo da Vinci (BENJAMIN, 2017). Isso ocorreu na época da industrialização, que significou uma revolução no campo da produção, das comunicações e, também, mudanças de pensamento da sociedade. Com seu aparecimento surgem algumas polêmicas, como a de um jornal que combatia essa "invenção diabólica", dizendo que não se pode fixar a imagem do homem, já que foi feito à semelhança de Deus (BENJAMIN, 2017).

Com o passar dos anos, as invenções e inovações da industrialização foram aumentando e se instalando no cotidiano da sociedade. Conforme Santaella,

> Após o século XX (pós-revolução industrial), as invenções de máquinas capazes de produzir, armazenar e difundir linguagens (a fotografia, o cinema, os meios de impressão gráfica, o rádio, a TV, as fitas magnéticas, etc.) povoaram nosso cotidiano com mensagens e informações que nos espreitam e nos esperam. (SANTAELLA, 2012, p. 17).

A partir de toda essa transformação surgiram novos modos de pensar. Uma das primeiras polêmicas que a fotografia causou foi provocar nas pessoas reflexões sobre se ela era simplesmente uma ferramenta que reproduzia aparências puramente mecânicas ou se ela era, de fato, uma expressão artística. (HACKING, 2012, p. 10 e 11).

A fotografia, como explica Dubois (1993, p. 15), não é apenas uma imagem, mas um ato. Esse ato não se limita apenas à produção mecânica, mas também inclui a recepção e a contemplação da imagem. Isso pressupõe que a forma com que a foto é apresentada é tão importante quanto a forma com que ela foi produzida e pensada. Portanto, é necessário, também, que haja uma pesquisa acerca do produto final em si.

A fotografia ainda está em meio a uma outra Revolução, a digital, e, provavelmente, sempre permanecerá, em constante transformação, tanto em suas técnicas e tecnologias, quanto no modo com que as pessoas se

relacionam com ela. A impressão fotográfica em *fine art* insere-se nesse processo de transformação na linguagem e, com ela, há uma necessidade preeminente de se pesquisar as novas formas de semiose.

A semiótica peirciana, adotada neste estudo como base teórica e metodológica, tem muito a contribuir nessa construção de conhecimento. A palavra semiótica significa ciência dos signos, vem da raiz grega *semeion*. Santaella (2012) relata que a Semiótica teve três origens (nos Estados Unidos, na antiga União Soviética e na Europa Ocidental), quase de maneira sincronizada. Dentre essas três, as ideias de Peirce nasceram nos Estados Unidos.

Charles Sanders Peirce foi químico, físico, matemático, astrônomo, fez contribuições para a Psicologia e, por sessenta anos, lutou para que a Lógica fosse considerada uma ciência. Nos últimos anos de sua vida, estava trabalhando em uma obra que se chamaria “Um sistema de Lógica, considerada como Semiótica” (SANTAELLA, p. 29 a 31). Ainda segundo Santaella (2012, p. 29), Peirce foi “Um só homem dialogando com 25 séculos de filosofia ocidental”, por isso, considera-se sua obra de suma importância para o conhecimento humano.

Pode-se estudar as ideias de Peirce em um apanhado de manuscritos que foram publicados em quase três mil páginas no “The Collected Papers of Charles Sanders Peirce”. Pode-se, também, ler os comentadores desse teórico, entre eles os brasileiros Santaella (2000, 1996, 2004, 2015 e 2016) e Ibri (2015), citados neste texto. Porém, o que torna as análises de linguagens específicas, que tomam como base a semiótica peirciana, mais complexas é o fato de Peirce não ter realizado estudos aplicados. Portanto, há um grande campo a ser explorado. Entende-se que o estudo da fotografia impressa em *fine art,* a partir da semiótica peirciana, pode contribuir para a construção do conhecimento sobre esse tipo de obra de arte. Essa vertente teórica, entende-se, tem aparatos suficientes para chegar aos objetivos deste trabalho uma vez que contribuem para isso, além de Peirce (2015 e 2008), estudiosos da semiótica da fotografia que já exploram esse campo da linguagem há algumas décadas, como a própria Santaella (2005), juntamente com Nöth (2017), além de Dubois (1993), Barthes (1981) e Machado (2015). Apesar de Peirce não ter realizado estudos semióticos aplicados, o trabalho fez a análise a partir de

teóricos que, baseados nas ideias do autor, fizeram estudos sobre a semiótica aplicada e, também, a partir de pesquisadores que realizaram análises da fotografia enquanto linguagem, embora não estritamente relacionadas a Peirce.

O primeiro capítulo da pesquisa é dedicado à semiótica de Charles S. Peirce. Os conceitos dessa semiótica que são utilizados no estudo sobre fotografias impressas em *fine art* são expostos, a partir do próprio autor (PEIRCE, 1977) e de alguns de seus comentadores, como Santaella (2016), Ibri (2015) e Nöth (2017). Este capítulo introduz o leitor à semiótica peirciana; explica sobre o signo triádico, os tipos de objetos e os tipos de interpretantes; adentra a classificação dos signos segundo Peirce, principalmente em relação ao índice, ao ícone e ao símbolo.

O segundo capítulo é dedicado às considerações sobre a fotografia, procurando compreender, especialmente, os enfoques semióticos, teóricos e históricos sobre seu caráter artístico. Os teóricos que são referência para isso são: Barthes (1980), Flusser (2009), Dubois (1993), Rouillé (2009), Beijamin (1936), Machado (2015), entre outros. Este capítulo explica o princípio óptico da câmera escura que dá fundamentos para o surgimento da fotografia; expõe a organização das teorias da fotografia segundo Dubois: a fotografia tida como “espelho do real”, “transformação do real” e “traço do real”, e a relação dessas teorias com os signos peircianos, o “ícone”, o “símbolo” e o “índice” respectivamente; explica um pouco sobre a mudança de paradigma da fotografia-documento para a fotografia-expressão, segundo Rouillé, para compreensão da fotografia tida como objeto artístico; e volta à questão do ícone e do índice na fotografia, a partir de Peirce.

No terceiro capítulo é abordado especificamente a fotografia impressa em *fine art*, com base em Bittencourt (2015), Nickelson (2017) e Villegas (2017). Ao mesmo tempo em que as ideias são apresentadas, relaciona-as com a semiótica peirciana, procurando compreender as especificidades semióticas desse tipo de fotografia. Este capítulo apresenta algumas impressões fotográficas tradicionais até chegar à impressão em *fine art* e as suas características, como o tipo de papel, tipo de tinta e como é realizada a impressão na prática. Já no final do capítulo, há uma discussão sobre a expografia, com Castillo (2014), e tipos de montagens que podem ser realizadas para a fotografia impressa em *fine art*.

Já o quarto e último capítulo é dedicado a análises de algumas obras de arte fotográfica, impressas em *fine art*, com o intuito de compreender como esse tipo de impressão pode influenciar na semiose dessas obras de arte. As obras selecionadas para essa análise são as séries: “Plethora” de Julio Bittencourt, “DesertFlower” de Guilherme Licurgo, “Subúrbio” de Bruno Veiga e duas séries de Penna Prearo “Tribunal das pequenas alterações” e “Jornada do Alumbramento de Apollo”. Discute-se, ao final do último capítulo, sobre a importância da materialidade neste tipo de fotografia. O foco na materialidade da impressão em *fine art* e nas consequências disso para o caráter artístico da fotografia são explorados na relação com a exposição de Walter Beijamin sobre o conceito de “aura”, repensando em um novo caminho para a defesa da “aura” dentro da fotografia digital contemporânea a partir de novas mídias.

1 - A Semiótica: a perspectiva peirciana e os conceitos de análise

Existem várias linhas teóricas que podem ser seguidas para avançar nos estudos semióticos. Na definição ampla de Nöth (2017, p. 7),

> Semiótica é a ciência dos sistemas dos processos sígnicos na cultura e na natureza. Ela estuda as formas, os tipos, os sistemas de signos e os efeitos do uso dos signos, sinais, indícios, sintomas ou símbolos. Os processos em que os signos desenvolvem o seu potencial são processos de significação, comunicação e interpretação.

Nesse sentido, o signo pode ser visual, verbal, sonoro etc.; além disso, Nöth (2017) expõe, com base na semiótica de Charles S. Peirce, que alguns signos podem ser considerados como produzidos por seres não vivos, como, por exemplo, um céu nublado como signo para dizer que irá chover. Segundo esse autor:

> Poder estudar, especular, ou ao menos refletir sobre signos é uma característica fundamental da espécie e da cultura humana. Todos os seres vivos, inclusive as plantas, usam signos para se comunicar, porque a comunicação e os signos são essências para sobreviver. Sem signos não há vida, o que não significa que só os seres vivos possam emitir e viver entre signos. (NÖTH, 2017 p. 9).

A semiótica peirciana é a adotada nesta pesquisa. Tem raízes na filosofia pragmatista norte-americana e proporciona um abrangente campo de estudos para diversas áreas. Embora os signos e processos sígnicos no âmbito dessa semiótica não se restrinjam aos humanos, para este estudo interessam os processos semióticos humanos e, mais especificamente, os que se manifestam no âmbito da arte atual e na relação com a linguagem fotográfica. Para isso, referimo-nos tanto a Peirce – e aos conceitos gerais dessa semiótica - quanto a estudiosos da obra peirciana que têm desenvolvido pesquisas específicas no campo da imagem e das diferentes linguagens da arte, incluindo a fotografia.

Este primeiro capítulo faz uma introdução à fenomenologia peirciana, à sua semiótica e aos tipos de signos classificados por Peirce. A semiótica peirciana foi desenvolvida como semiótica geral, portanto, Peirce não aplicou a sua semiótica a linguagens especiais, quer seja à linguagem fotográfica quer seja a outras. Ela apenas dá aparatos necessários para aplicá-la em diversas áreas de conhecimento. Este trabalho se utiliza de seus estudos para apresentar as bases gerais de uma semiótica aplicada à fotografia de extração peirciana e, mais especificamente, à fotografia impressa em *fine art*.

Neste capítulo utilizamos os seguintes autores além de Peirce (1977, 2008): Santaella (2015), Ibri (2015) e Nöth (2017).

1.1 Uma introdução à Fenomenologia peirciana

Dentro da Filosofia peirciana encontram-se as seguintes subdivisões: Fenomenologia, Ciências Normativas e Metafísica. A Fenomenologia estuda as categorias de fenômenos que fazem parte da experiência da mente. Na filosofia peirciana, a experiência é entendida como o todo do resultado cognitivo do viver e é um dos pilares dessa filosofia (IBRI, 2015). Ibri (2015) ainda explica: “Fenomenologia não pretende ser uma ciência da realidade, mas, apenas buscará escrutinizar as classes que permeiam toda experiência comum ficando restrita às suas aparências.” (IBRI, 2015, p. 23).

As categorias fenomenológicas de Peirce são em número de três; primeiridade, segundidade e terceiridade. A primeiridade “É a categoria do

sentimento sem reflexão, da liberdade sem qualquer restrição, do imediato, da qualidade ainda não distinguida, da independência, do frescor, da espontaneidade e originalidade.” (NÖTH, 2017, p. 37). Na primeiridade, os fenômenos são possibilidades sígnicas que aparecem na percepção imediata. Quando, a partir de um sentimento (de primeiridade), percebemos que uma coisa existe no tempo e no espaço, estamos na segundidade. Esta que é a “categoria dos fatos no seu aqui e agora, da ação e reação, do esforço e resistência, da realidade e da experiência real.” (NÖTH, 2017, p. 38). Já a terceiridade é a categoria do geral, da lei e do hábito; “da continuidade e da mediação de um terceiro entre um primeiro e um segundo.” (NÖTH, 2017, p. 38). Está associada à noção de signo, que é objeto de estudo da semiótica.

1.2 Semiótica peirciana

A semiótica peirciana analisa como se dá a semiose, ou ação do signo, em uma mente. Semiose é quando ocorre um processo de apreensão de alguma ideia, sensação ou sentimento; é o “processo pelo qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (CP apud NÖTH, 2017, p. 39). Conforme Nöth (2017), semiótica, portanto, não seria simplesmente o estudo dos signos, mas o estudo da semiose. Ou seja, a semiótica estuda o signo atualizado e interpretado por uma mente, não apenas o signo como potencial.

Nas palavras de Peirce (2015, p. 63), “Um signo é um Representâmen com um Interpretante mental”. Ou seja, um representâmen com potencialidade de ser interpretado, porém, ele ainda precisa gerar um interpretante mental para que ele atue como um signo de fato; antes disso ele é apenas uma potencialidade de o ser.

Sobre o signo peirciano Nöth (2017, p. 11) escreve, “O signo *refere-se a*, representa ou indica o seu objeto.” Esse objeto não precisa ser necessariamente uma coisa material. O objeto pode corresponder a algo material ou mental. A palavra “amor”, por exemplo, é signo de um objeto que é um sentimento humano.

Para que haja a semiose, a potencial relação entre signo, objeto e interpretante deve estar concretizada. Além disso, para a semiótica de Peirce a

semiose é parte de um processo ilimitado, pois envolve interpretantes sucessivos, *ad infinitum.* Considerando um objeto qualquer, o signo seria uma relação mental que representaria esse objeto em uma mente, gerando nela (na mente do intérprete) um signo interpretante, uma ideia que é, em si mesma, um novo signo, apto a desencadear uma nova relação triádica e assim sucessivamente.

Em toda a relação de significado que temos ao entrar em contato com o mundo, a partir dos nossos sentidos, esse processo ocorre.

> Os signos e, entre eles, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. Devido à sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem não é nunca facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é inelutavelmente mediado por signos. (SANTAELLA, 2015, p. 134).

Santaella (2015, p. 17) explica que, na primeira fase de seu desenvolvimento teórico, Peirce caracteriza o termo “representação” como sinônimo de signo. Já em sua fase tardia, representação “é o processo da apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre signo e o objeto.” Nesse último caso, Peirce explica que utiliza “representamen” para se referir àquilo que representa e “representação” para se referir ao ato ou à relação de representar. Nesse contexto, “representar” implica que a representação tome o lugar daquele algo representado. Como olhar uma fotografia de uma maçã, apontar para a foto e dizer: essa maçã é vermelha. Para que a relação de representação seja efetiva, contudo, ela precisa de um terceiro elemento:

> Um *Signo*, ou *Representamen*, é um Primeiro que se coloca numa relação triádica genuína tal como um Segundo, denominado seu *Objeto*, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado seu *Intepretante*, que assuma a mesma relação triádica com seu Objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo Objeto. A relação triádica é genuína, isto é, seus três membros estão por ela ligados de um modo tal que não consiste em nenhum complexo de relações diádicas. (PEIRCE, 2015, p. 63).

Ou seja, para a relação ser genuína e gerar semiose necessita-se que contenha essa relação entre signo, objeto e interpretante. Caso contrário, a relação será chamada de degenerada. A concepção do signo triádico está embasada nas três categorias da fenomenologia: a primeiridade, a

segundidade e a terceiridade. Os signos se ligam a essas categorias e, dependendo do signo, mais a uma do que às outras.

Uma das tríades de signos mais conhecidas na semiótica peiciana é a que classifica três tipos de relações entre signos e objetos, ou seja, três tipos de relação de representação: icônica, indicial e simbólica (ver item 1.2.3, destinado à classificação dos signos).

1.2.1 O signo triádico e os tipos de objetos

Segundo Santaella (2000, p. 34), “o objeto é algo diverso do signo” e que “determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação.” Peirce concebe dois tipos de objetos: o objeto dinâmico, que é o objeto real, ou externo ao signo; e o objeto imediato, que é o objeto representado no signo (SANTAELLA, 2000). Nas relações de representação o objeto imediato deverá referir-se ao objeto dinâmico, embora isso nem sempre aconteça na semiose.

1.2.2 O signo triádico e os tipos de interpretantes

Santaella (2000, p. 63 e 64) explica que “a relação do signo com o interpretante delineia-se porque o signo deve afetar uma mente (existente ou potencial) de modo a determinar (criar) algo nessa mente chamado interpretante.” Peirce concebeu diferentes classificações do interpretante. Em uma das mais conhecidas, este pode ser chamado de interpretante imediato, de interpretante dinâmico ou de interpretante final.

Interpretante imediato

Conforme Santaella (2000, p. 71), “o interpretante imediato está obviamente relacionado com os caracteres da primeira categoria fenomenológica (primeiridade).”. O interpretante imediato existe internamente ao signo e depende do interpretante dinâmico para ser exteriorizado. Interpretante imediato é “mera possibilidade ou potencial interpretativo não atualizado” (SANTAELLA, 1995, p. 111).

Interpretante dinâmico

O interpretante dinâmico é o interpretante imediato já concretizado. “É o efeito efetivamente produzido pelo signo num ato de interpretação concreto e singular.” (SANTAELLA, 2000, p. 73). Não é mais apenas uma possibilidade, é uma semiose concreta. Pode ter um caráter (1) **emocional** (mais relacionado à primeiridade), “é o primeiro efeito semiótico, em termos de qualidade, portanto qualidade de sentimento, de um signo” (SANTAELLA, 2000, p. 78); um caráter (2) **energético** (mais relacionado à secundidade), “corresponde a um ato no qual alguma energia é dispendida” (SANTAELLA, 2000, p. 79) ou um caráter (3) **lógico** (mais relacionado à terceiridade), de um “pensamento ou entendimento geral produzido pelo signo” (SANTAELLA, 2000, p. 79). Um signo, portanto, pode ter esses três tipos de efeitos. Cabe registrar quem, embora essa subdivisão (emocional, energético e lógico) seja mais estudada como associada ao interpretante dinâmico, para alguns estudiosos de Peirce ela não está reservada apenas a esse nível do interpretante dinâmico, sendo também conectada ao imediato e ao final. (SANTAELLA, 1995).

Interpretante final

Considerando que, “Sendo um outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim ad infinitum” (SANTAELLA, 2000, p. 64), Peirce concebeu o interpretante final, que seria um estado ideal de interpretação, o resultado final de todo o processo semiótico na relação com um objeto qualquer, caso a semiose fosse finalizada, o que de fato não acontece. Para as finalidades de um estudo dos significados, esse interpretante final, e que corresponde à terceiridade, se refere ao hábito e à lei. Em outras palavras, àquelas ideias que compõem as nossas crenças e que orientam a nossa conduta no mundo. Por isso ele foi também chamado de interpretante “normal”.

1.2.3 A classificação dos signos de Peirce

Os signos peircianos são divididos em três tricotomias, conforme as relações que o signo estabelece consigo mesmo, com os seus objetos ou com seus interpretantes. Com base nestas três tricotomias, ou seja, nas combinações entre elas, surgem dez classes de signo também desenvolvidas

por Peirce. A seguir faz-se referência a essas três tricotomias e, de modo breve, também às classes de signos. Atendendo ao propósito do presente trabalho enfatiza-se a mais conhecida dessas três tricotomias, a que abarca os conceitos de ícone, índice e símbolo.

A **primeira tricotomia** é a do ponto de vista signo em si mesmo e divide-se em: Qualissigno, Sinsigno e Legissigno.

Um **Qualissigno** é uma qualidade que é um signo: uma cor, uma textura, um som etc. Esta qualidade - como a cor “azul” – age na mente ainda sem levar em consideração se é “o azul do céu”, ou “o carro azul”. O Qualissigno está bastante relacionado com a primeiridade, já que provoca na mente um sentimento apenas interno. (SANTAELLA, 2016).

Um **Sinsigno** é uma coisa existente e real composta por diversos Qualissignos reunidos de uma forma particular. Tem caráter singular. Está relacionado com a secundidade e só pode ser percebido a partir de qualidades particulares que se corporificam (PEIRCE, 2015). Quando uma cor, por exemplo, é percebida como sendo o azul do céu ou da água. Quando se ouve um barulho estridente e a mente considera apenas o barulho em si mesmo, trata-se de um Qualissigno, porém, se o mesmo barulho é compreendido pela mente como um som específico, um evento no tempo e no espaço, este é um Sinsigno. Segundo Santaella (2016, p. 13), o Sinsigno tem a “propriedade de existir” e, ainda, “existir significa ocupar um lugar no tempo e no espaço” (SANTAELLA, 2016, p. 13).

Já o **Legissigno** é um signo que é uma lei. Apesar de o Legissigno precisar do Sinssigno para existir, eles diferem entre si, pois enquanto este tem um caráter particular, aquele tem o caráter de um tipo geral (PEIRCE, 2015). A frase “ouvi um pássaro cantando”, na medida em que se refere ao evento, refere-se a um Sinsigno, porém, compreender tratar-se do cantar de uma espécie de pássaros caracteriza um Legissigno, pois o signo nesse caso é o tipo geral de som produzido por todos os pássaros daquela espécie.

A **segunda tricotomia**, esta a mais estudada por Peirce e por seus seguidores, trata das relações entre um signo e o seu objeto dinâmico e divide-se em: Ícone, Índice e Símbolo. Este trabalho, conforme já registrado anteriormente neste texto, se concentra mais nessa segunda tricotomia, principalmente nos conceitos de ícone e de índice.

Quanto ao **Ícone** Peirce (2015, p. 64) escreve, "[...] um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser.". Esse signo, conforme Santaella (2016), está relacionado às qualidades das coisas. Quando se considera sua relação com o interpretante dinâmico, está mais fortemente ligado ao interpretante emocional. Na fotografia, falamos de ícone quando estamos tratando dos quali-signos - cores, formas, texturas etc. - e dos efeitos estéticos que ela gera nos intérpretes.

Peirce explica que "A única maneira de comunicar diretamente uma ideia é através de um ícone; e todo método de comunicação indireta de uma ideia deve depender, para ser estabelecido, do uso de um ícone." (PEIRCE, 2015, p. 64). Ou seja, o ícone, direta ou indiretamente, é imprescindível para a comunicação.

Um representâmen icônico é chamado de hipoícone. Este, por sua vez, é separado em imagens, diagramas e metáforas. As imagens têm qualidades simples, de primeira primeiridade; os diagramas são ícones em que a semelhança se evidencia entre as relações internas do objeto e relações análogas no signo; já as metáforas têm relações de similaridade envolvendo significados. As fotografias, inseridas dentro do campo das imagens, podem ser consideradas icônicas pela sua semelhança com o seu objeto; embora ao tratar do modo de produção da fotografia Peirce reconheça, também, as relações indiciais:

> As fotografias, especialmente as do tipo 'instantâneo', são muito instrutivas, pois sabemos que, sob certos aspectos, são exatamente como os objetos que representam. Esta semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob esse aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física. (PEIRCE, 2015, p. 65).

A “conexão física” a que Peirce se refere e que é uma característica dos signos indiciais, tratados a seguir, refere-se ao fato de as fotografias serem geradas a partir do contato da luz, que é incidida na câmera, com o material sensível (negativo fotográfico à época de Peirce). Além de um ícone que quase “toma o lugar” de seu objeto - pois quando mostramos a foto de alguém, algumas vezes falamos “essa é tal pessoa” ao invés de dizer “essa é a fotografia de tal pessoa” – a fotografia é também um índice da existência concreta desse objeto, pois, diferentemente de outras imagens como as que são desenhos ou pinturas, é preciso que algo exista de fato para se ter uma imagem fotográfica de tal coisa.

Quando se fala em **índice**, entra-se no campo da segundidade. Esse signo está relacionado à existência, aos Sinsignos (sin de “singular”). Um índice aponta para a existência de algo, tal como já observado em relação à fotografia. Segundo Dubois (1993), que analisa a fotografia com base na tríade ícone, índice e símbolo de Pierce, na condição de índice a fotografia é vista como tendo uma conexão física com seu objeto, veiculando suas singularidades e atuando por designação e atestação. O índice leva a constatar “isso é tal coisa”. Quando se considera sua relação com o interpretante dinâmico, está mais fortemente relacionado ao interpretante energético (SANTAELLA, 2016).

Um signo indicial, na classificação peirciana, tem variações internas. Quando a secundidade do índice é uma relação existencial, o índice é chamado de genuíno[1]; por exemplo, um cata-vento girando seria o índice do vento ou uma pegada de um animal indicaria que ele passou por ali. Quando a secundidade é uma relação referencial, o índice é degenerado[2]; é o caso de um relógio que indica as horas; neste caso, os marcadores do relógio não são afetados diretamente pela ação do tempo, mas, por um mecanismo regulado para agir conforme o homem entende que seja a dinâmica dessa ação.

[1] O signo genuíno é o sinsigno indicial, que para o interpretante pode ser remático ou dicente.

[2] O signo degenerado é o legisigno indicial, que para o interpretante pode ser remático ou dicente.

Se considerarmos que a fotografia é realizada a partir da luz que marca um dispositivo de captura da imagem, podemos concluir que ela é um índice genuíno. Porém, dentro do mundo da fotografia temos dois tipos: a analógica e a digital. Na primeira, também chamada de fotoquímica, os mediadores de representação são o filme, o papel e os químicos, sendo que o filme é fisicamente afetado por e reage à luz refletida a partir do objeto fotografado, gerando nele próprio uma imagem desse objeto, o que leva à classificação dessa fotografia como índice genuíno. Já na segunda os efeitos da luz não são diretos, mas, dependem dos mediadores, ou sensores digitais, submetidos aos transcodificadores - ou programas que leem e transcodificam a imagem -; esta, portanto, só é gerada após certo número de mediações que agem como uma espécie de "tradução" codificada do mundo material, tanto mais próxima quanto mais fiéis forem os modelos de realidade nos quais se apoia. Isso remete à classificação essa fotografia como índice degenerado.

Já quando se fala em **símbolo**, entra-se no campo da terceiridade na relação entre signo e objeto. "Um Símbolo é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante. Todas as palavras, frases, livros e outros signos convencionais são Símbolos." (PEIRCE, 2015, p. 71). Podemos pensar no símbolo como uma convenção social[3]. Se alguém que não conhece um conjunto de convenções observa determinada mensagem apoiada nessas mesmas convenções, é provável que não entenda o conteúdo veiculado. Se lemos uma palavra em russo, sem conhecer essa língua, não compreendemos o seu significado. O mesmo acontecerá se observarmos uma pintura com escrituras egípcias sem compreendermos seus símbolos. Embora a partir desses signos possamos pensar em alguns significados por meio de relações icônicas, por exemplo, nunca compreenderemos por completo a sua mensagem se não possuímos o conhecimento o conjunto de sentidos estabelecidos por convenção. Tais convenções são gerais e nos preparam para certos significados que são acionados sempre que estamos diante de signos que aderem a essas convenções. Como explica Peirce (2015, p. 71), "Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu Interpretante deve obedecer à mesma

[3] Embora, para Peirce, a convenção envolvida no símbolo extrapole o social.

descrição, e o mesmo deve acontecer com o Objeto imediato completo, ou significado.”.

Uma lei ou regularidade é construída em um espaço de tempo e pode também ser modificada com o passar dos anos. Tudo o que pensamos é construído a partir desse tipo de signo, são símbolos gerados na mente. Novos símbolos surgem a partir da ajuda de outros signos, especialmente os ícones. E, se esses novos signos perdurarem no tempo, podem se transformar em novas convenções. Portanto, se com as novas tecnologias surgem novas necessidades de se criarem palavras, e elas perdurarem, elas se tornam convencionais, entrando nos dicionários e sendo utilizadas para retratar conceitualmente esses novos símbolos.

As palavras em geral são símbolos. “O símbolo é aplicável a tudo o que possa concretizar a ideia ligada à palavra: em si mesmo, não identifica essas coisas.” (PEIRCE, 2015, p. 73). Ou seja: a palavra “cadeira” não nos mostra uma cadeira, mas traz uma ideia genérica de cadeira que vem à mente. E, além de essa ideia ser arbitrariamente originada e com o tempo convencionada, a partir de novas experiências e invenções a ideia geral de “cadeira” tende a ser revista sempre que surge um novo tipo de cadeira.

Resumidamente, Peirce explica as ideias de ícone, índice e símbolo do seguinte modo:

> O Ícone não tem conexão dinâmica alguma com o objeto que representa; simplesmente acontece que suas qualidades se assemelham às do objeto e excitam sensações análogas na mente para a qual é uma semelhança. Mas, na verdade, não mantém conexão com elas. O índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico, porém a mente interpretante nada tem a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de ser estabelecida. O símbolo está conectado ao seu objeto por força da ideia da mente-que-usa-o-símbolo, sem qual essa conexão não existiria. (PEIRCE, 2015, p 73).

A **terceira tricotomia**, das relações entre signo e interpretante, divide os signos em: Rema, Dicente e Argumento, conceitos a que nos referimos a seguir.

Rema “é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa” (PEIRCE, 2015, p. 53). Portanto, pode-se dizer que está bastante relacionado com a primeiridade. Santaella (2017, p. 59) explica

que Rema são signos “gramaticalmente e logicamente indeterminados e nesse sentido signos de meras possibilidades”.

Na classificação peirciana das dez classes de signos vemos que o interpretante de qualquer signo icônico é necessariamente remático, podendo o ícone ser de três tipos:

1) Um quali-signo icônico remático (corresponde à 1ª classe de signos), como exemplo dessa 1ª classe podem ser citadas algumas pinturas monocromáticas (SANTAELLA e NÖTH, 1998), como as de Tomie Otake ou a primeira impressão ao observar algumas fotografias da série “*Seascapes*” de Hiroshi Sugimoto (fig. 1).

Fig. 1: “Seascapes Ligurian Sea”, Saviore, 1982, da série “Seascapes” de Hiroshi Sugimoto

Fonte: Hiroshi Sugimoto

2) um sin-signo icônico remático (2ª classe), nessa 2ª classe podem ser citadas as *action paintings* de Pollock (SANTAELLA e NÖTH, 1998), ou uma fotografia digital manipulada que traz em si tanto índices da luz refletida do objeto quanto índices do “gesto de escolha” (SANTAELLA e NÖTH, 1998) do editor de imagem, como na fotografia de Annie Leibovitz (fig. 2).

Fig. 2: Fotografia manipulada de Annie Leibovitz

Fonte: Matéria “Lucky Blue and Pyper America Smith Are Nordic Vampire Twins for Moncler” do Fashionista.

3) um legi-signo icônico remático (5ª classe) pode ser exemplificado pela obra de Joseph Kosuth, que expôs uma cadeira, juntamente com a fotografia e a definição da mesma, na obra One and Three Chairs (fig. 3) como forma de generalizar todas as cadeiras. Nesta mesma classe, como explica Santaella, “Os elementos da imagem se combinam em todo através de regularidades como simetria, harmonia, tensão, contraste, oposição, forma geométrica ou complementaridade cromática.” Portanto, considerando-se os elementos internos como formas compositivas do signo, a fotografia de Aleksandr Ródtchenko, do construtivismo russo, também pode ser citada. (fig. 4)

Fig. 3: One and Three Chairs, 1965, Joseph Kosuth

Fonte: MoMa Learning

Mas, há ainda classes de índices e de símbolos remáticos que são casos em que o interpretante desvia-se para a primeiridade do signo, valorizando mais os elementos qualitativo-icônicos do que os singulares-indiciais ou gerais-simbólicos, embora um signo possa ser as três coisas ao mesmo tempo. É o caso do sin-signo indicial remárico (3ª classe), do legi-signo indicial remático (6ª classe) e do legi-signo simbólico remático (8ª classe). Das dez classes de signos, portanto, seis são de signos remáticos. A figura 4 exemplifica um caso de legi-signo (dada a regularidade das linhas) indicial (porque se trata de fotografia) e remático (porque tende para um interpretante estético).

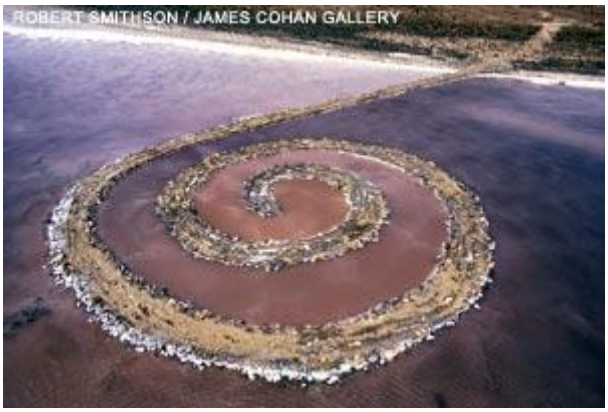
Fig. 4: “Columns of the Museum of the Revolution”, 1926, Aleksandr Rodchenko.

Fonte: Site do MoMa.

Dicente “é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de existência real” (PEIRCE, 2015, p. 53) e, por sua vez, está bastante relacionado com a secundidade. Segundo Santaella (2017, p. 60), “Proposições são dicissignos. Na lógica, a proposição é a unidade mínima para exprimir ideias que podem ser verdadeiras ou falsas”. Na classificação peirciana das dez classes de signos, vemos que tanto os índices podem ser

dicentes – caso do sin-signos indiciais dicentes (4ª classe), e do legi-signos indicial dicente (7ª classe)[4] -, quanto os símbolos – caso do legi-signos simbólicos dicentes (9ª classe). Os dicentes somam três classes dentre as dez estudadas por Peirce. A fotografia da figura 5, por exemplo, se usada para afirmar “esta é a obra Spiral Jetty...”, age como um sin-signo indicial dicente; já se utilizada para afirmar “esta é uma obra de land art”, age como um legi-signo simbólico dicente. Ela pode ser utilizada, ainda, para exemplificar uma fotografia de paisagem, caso em que funciona como um legi-signo simbólico dicente.

Fig. 5: Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, April, 1970.



Fonte: Robert Smithson

Argumento “é um signo cujo interpretante representa seu objeto como sendo um signo ulterior através de uma lei” (PEIRCE, 2015, p. 57). Pode-se dizer que o Argumento está inteiramente relacionado com a terceiridade. Segundo Santaella (2017, p. 60), “Ele é um signo do discurso racional.” e envolve o pensamento atuando por meio de premissas e conclusões. Na classificação das dez classes de Peirce, para que um signo tenha um interpretante argumental ele deve ser um legi-signo simbólico argumental (10ª classe). Esta é a única classe de signos que atende completamente o critério para ser um signo genuinamente de terceiridade, tanto em si mesmo, quanto na relação com o objeto e com o interpretante.

Pensando na fotografia, pode ser considerado um exemplo de signo argumental a fotografia de moda. Tanto a forma da fotografia em si –

[4] Os sin-signos são genuínos, já os legi-signos são considerados degenerados, assim como há uma distinção entre a natureza da fotografia digital e da fotografia analógica que será vista posteriormente.

enquadramentos as poses das modelos -, quanto o objeto - o físico das modelos, as roupas e, por fim, a própria ideia de fotografia de moda estão atrelados a padrões, normas que são convencionadas no âmbito de uma cultura (a um legi-signo simbólico argumetnal) e que, com o tempo, tornam-se base para todas as fotografias de moda dentro dessa cultura, de tal modo que cada uma delas passa a ser uma Réplica, ou um Sinsigno Dicente (ver Fig. 6).

Fig. 6: Compilado de capas da Vogue/Brasil, do ano de 2018, demonstrando padrão do físico magro das modelos

Fonte: Site da Vogue/Brasil

Os conceitos abordados até aqui são uma exposição de alguns conceitos oriundos da semiótica geral de Peirce e que foram aplicados para o estudo das imagens (SANTAELLA e NÖTH, 1998), sendo aqui relacionados especificamente com a fotografia. A obra de Peirce é muito extensa e a semiótica peirciana também é muito vasta, podendo ser explorada ainda de outros modos, mesmo em se tratando de fotografia. Este recorte da semiótica

perciana, no entanto, está adequado a esta pesquisa e é acrescido de aprofundamentos sobre o signo fotográfico nos capítulos seguintes.

2 - A fotografia sob a óptica de diferentes funcionamentos semióticos

Este segundo capítulo trabalha com aspectos da história da fotografia, chegando até o estado da arte trabalhada com os recursos da *fine art*. Primeiramente aborda-se o princípio da fotografia, que surgiu a partir da câmera escura, passando por diversas formas de fazer. Após, passa-se por teorias relacionadas à história da fotografia. Cita-se Dubois e sua divisão da história das teorias da fotografia em três etapas: as que tratam a fotografia como espelho do real, ou ícone; as teorias da fotografia como transformação do real, ou símbolo; e as teorias da fotografia como traço do real, ou índice. Este capítulo também cita Rouillé (2009), sobre o que ele relata ser uma mudança de paradigma da fotografia-documento à fotografia-expressão, que dá base para a compreensão de como a fotografia artística chegou ao estado em que está na atualidade. Após essa abordagem, analisa-se a fotografia a partir da semiótica peirciana, como índice e como ícone, conceitos focalizados neste trabalho e que subsidiam as análises de obras fotográficas impressas em *fine art*, no capítulo 4. Para este fim, utilizaram-se os autores Santaella (2015), Barthes (2015), Machado (2015) e Peirce (1977).

O capítulo encerra com uma pequena abordagem sobre a arte contemporânea, com a finalidade de localizar o contexto da arte produzida pelos fotógrafos estudados no capítulo 4 deste texto. O enfoque é construído a partir de Fatorelli (2013 e 2016), Archer (2012) e alguns fotógrafos contemporâneos mundialmente conhecidos.

Entende-se que esse recorte da história e das teorias da fotografia, até chegar à fotografia no contexto da arte contemporânea, deverá auxiliar na compreensão das inclinações dos artistas brasileiros contemporâneos estudados para utilizar a fotografia impressa em *fine art* em suas obras.

2.1 A fotografia e o princípio óptico da câmera escura

A fotografia parte de um princípio óptico muito antigo[5]: o da câmera escura. O processo consiste no seguinte: em uma das faces de um ambiente escuro, que pode ser uma caixa ou uma sala, é feito um pequeno orifício por meio do qual se permite a passagem de luz; a luz que entra nesse espaço projeta a imagem do exterior – invertida - na superfície interior à sua frente (parede oposta à do orifício). Esse processo auxiliou durante a história da arte muitos pintores, pois, a partir da imagem projetada, algumas vezes numa mesa de luz, eles realizavam os esboços de suas telas. Com o tempo esse processo foi sendo aprimorado a partir de estudos ópticos, que permitiram, por exemplo, adaptar lentes nesse orifício.

A fotografia resulta de inúmeros experimentos para conseguir fixar essa imagem da câmera escura. Com as pesquisas chegou-se a uma emulsão química de sais de prata que, aplicada em uma superfície que depois é exposta à luz, permitiu fixar nela uma imagem e ver aspectos do mundo material espelhados em uma superfície bidimensional. Há uma evolução das emulsões que acompanha a história da fotografia, de tal modo que, como relata Machado (2015, p. 164), a emulsão de uma fotografia pode, em si mesma. ser tomada como um registro de época:

> Quando olhamos para uma foto, podemos “ler” na sua emulsão informações sobre a época provável de sua produção, com base unicamente no exame de sua materialidade – isto é, da textura de seus grãos, do gradiente dos tons de cinza, da qualidade de fixação da luz pela base química – e sem necessariamente nos remetermos a qualquer dado do referente, como costumes e cenários da época.

A câmera escura, na sua versão inicial, do ambiente escuro com um orifício por onde passa a luz, que fez parte da história tanto da pintura quanto da fotografia, ainda inspira a arte contemporânea, como na série do fotógrafo Abelardo Morell (fig. 7), que fez pequenos orifícios na parede de cômodos para que a imagem do exterior fosse projetada no interior. A partir disso, ele fotografou o resultado que acabou mostrando, na foto, tanto o interior quanto o exterior:

Fig. 7: Camera obscura: view of the Brooklyn bridge in bedroom, 2009.

[5] Há registros de um filósofo Chinês chamado Mozi (470- 390a.C.), que já utilizava a técnica (ANG, 2015).

Fonte: Abelardo Morell.

Apesar de suas origens terem sido localizadas no século V a. C. (ANG, 2015), o processo da câmera escura dependia do conhecimento da fixação da imagem para vir a se chamar “fotografia”, termo que significa “escrever com a luz”. A fotografia surgiu no contexto da Revolução Industrial, junto a uma mudança de mentalidade social. Os países estavam na corrida para o melhoramento de seus aparatos tecnológicos. França e Reino Unido estavam bem à frente de muitos países e, não por coincidência, as três principais descobertas fotográficas aconteceram nesses lugares (ANG, 2015).

Assim, quando Daguerre fixou uma imagem da câmera escura outros estudos nesse sentido também vinham sendo feitos em outros lugares do mundo. Proença (2010) relata que Hércules Florence já estava fazendo, desde 1833, no Brasil, pesquisas sobre a técnica de registro de imagens. A daguerreotipia – nome dado ao processo inventado por Daguerre - dependia de técnicas químicas apuradas e era cara, portanto, acabou se tornando mais utilizada entre os abastados. O Daguerreótipo, porém, é o “Primeiro processo fotográfico de uso amplo. Uma chapa de cobre era polida e revestida com prata e então tratada com uma camada de iodeto fotossensível.” (ANG, 2015, p. 385).

Machado (2015) explica que o daguerreotipo mantinha características de objeto único, como as obras de arte da pintura, por exemplo, o que lhe atribuía certo valor:

> [...] o daguerreotipo era um objeto único e irreprodutível, gravado numa chapa de cobre bastante cara. A literatura fotográfica de meados do século XIX demonstra uma obsessão pelas propriedades

> preciosas do objeto processado pela daguerreotipia: ele tinha um valor intrínseco muito próximo ao da joalheria, sem falar que a sua propriedade mágica de “reproduzir” e perpetuar o visível lhe dava um status de preciosidade de valor inestimável. (MACHADO, 2015, p. 170 e 171).

Isso o distinguiu da fotografia propriamente dita, cujo caráter reprodutível colaborou para que, principalmente no seu início, fosse considerada fora dos limites das Belas Artes, como algo puramente técnico e não-artístico. Esse soma-se a outros argumentos para o reconhecimento da fotografia como arte ou em defesa de um caráter puramente técnico.

2.2 Mudança de paradigma: da fotografia-documento à fotografia-expressão

Rouillé (2009) distingue na história a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. Segundo o autor, o fotógrafo-artista, antes de ser artista é fotógrafo; e sua arte causou polêmica acerca da discussão sobre a fotografia como documento e a fotografia como expressão. Na história da fotografia, os fotógrafos-artistas e os artistas que são fotógrafos muitas vezes se misturam, causando uma confusão ao tentar categorizá-los. Este trabalho utiliza o termo artista-fotógrafo, pois considera que os fotógrafos estudados[6], antes de serem fotógrafos são artistas inseridos na cena contemporânea, que produzem, consomem e estudam arte, tendo a fotografia como um meio. Segundo Arnheim (2017, p. 160), “O privilégio do artista é a capacidade de apreender a natureza e o significado de uma experiência em termos de um dado meio, e assim torná-la tangível”.

Em Rouillé (2009) encontramos os nomes fotografia-documento e fotografia-expressão, respectivamente, para falar sobre diferentes aspectos da fotografia. Segundo o autor, o surgimento da fotografia como expressão pode ser analisado historicamente. Desde a sua origem, a fotografia vem se transformando e, se na época do ferro e do carvão ela era considerada predominantemente como documento, na era da informação, em que estamos

[6] Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt e Penna Prearo, autores de obras analisadas no capítulo 4.

vivendo, ela não deixou de ser documento, mas pode ser considerada, algumas vezes, muito mais uma forma de expressão e de comunicação do que documentação.

Rouillé (2009) explica que a fotografia no âmbito cultural e artístico é recente. Para isso foram importantes as transformações surgidas por volta dos anos 1970: criaram-se festivais, revistas, galerias; os centros de estudos na área cresceram e, com eles, as pesquisas também; aumentou a participação de fotógrafos em museus. Consideram-se essas transformações importantes, pois estimulam um aprofundamento das produções e pesquisas, havendo também um aprofundamento nas discussões e contribuições para o reconhecimento dessa forma de expressão.

A fotografia-documento tem o sentido de uma "depreciação das imagens em prol dos referentes" (ROUILLÉ, 2009, p. 137). Dessa forma, compreende-se que essa visão considera o que é fotografado muito mais importante que a própria fotografia em si. Dentro da fotografia-documento encontra-se a chamada "imagem-ação", muito difundida na Guerra do Vietnã, que trouxe um fluxo muito grande de fotografias banalizando a violência. A história das fotografias de guerra registra, ainda, na Guerra das Malvinas (1982), uma diminuição do fluxo de imagens e, na Guerra do Golfo (1991), a estratégia militar que permitiu apenas aos militares selecionados fotografar o conflito. Rouillé (2009) coloca esses fatores como um "fechamento do mundo para a imagem".

Com o passar do tempo, a partir década de 1980, as reportagens começaram a sofrer uma roteirização. Ou seja: os fotógrafos não buscavam mais o furo de reportagem, mas uma construção de imagens. Aquela imagem-ação, oriunda de um contato direto com o mundo real, tida como registro, documento, dá lugar a obras fotográficas que tinham como referência não mais o mundo real, mas outras imagens. "Se a fotografia-documento era conhecida por imitar as coisas por contato, tais obras imitam somente outras imagens [...] os elos com o mundo se distenderam, rompeu-se o contato físico com as coisas" (ROUILLÉ, 2009, p. 145).

Diferentemente da fotografia-expressão, que traz uma impressão indireta e inúmeras possibilidades de distanciamento do objeto fotografado, a

fotografia-documento acaba por ignorar os dados extra fotográficos[7] e traz o ideal de uma impressão direta, de algo verdadeiro, de proximidade. A mudança de perspectiva da fotografia expressão traz uma nova configuração dentro da fotografia.

Rouillé (2009) analisa, entre os casos de distanciamento do caráter documental das fotografias, o aparecimento da fotografia de celebridades. Segundo o autor, o que se pratica nas mídias, assim como nos videogames e nos games, implica uma perda de consistência do mundo, a partir da ficção. Diferente do documento, a fotografia de celebridades cria um mundo novo, para poder construir uma imagem quase intocável dos famosos.

O regime da fotografia-expressão caracteriza, segundo esse mesmo autor, "o elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos" (ROUILLÉ 2009, p 161). Ela não recusa totalmente a documentação, mas propõe outras vias que estão relacionadas ao mundo mais indiretamente. Neste âmbito aconteceu a Missão Fotográfica da Datar de 1983, na França, que tinha como características o elogio à forma e à individualidade do fotógrafo. Foi um momento em que o objetivo não era mais documentar, mas buscar uma nova paisagem em meio ao caos: uma unidade imaginária que traria visibilidade ao que não era notado.

Rouillé (2009) coloca Robert Frank como um dos fotógrafos mais importantes para a definição da fotografia-expressão, pois, ao colocar sua individualidade na abordagem ele acaba rompendo com a concepção perspectiva do espaço (fig. 8). Ou seja, o modo de olhar o objeto talvez importasse tanto ou mais que o próprio objeto. Frank adotou a máquina fotográfica Leica, que tinha um pequeno formato e uma ação rápida e, por isso, era equipamento predominantemente dos fotorrepórteres. Um reconhecimento do valor expressivo do seu trabalho veio a partir da Fundação Guggenheim, que lhe concedeu uma bolsa para trabalhar com o que quisesse, o que lhe permitiu maior liberdade. A partir daí nasceu um estilo *nonsense*. A máquina seria a libertação da maneira de ver e de fotografar.

[7] Entende-se por "extra fotográfico" aqui como algo que vai além da própria imagem, como, por exemplo, a idealização do público para com as celebridades e o que essa idealização irá impactar na observação da imagem.

Fig. 8: “Parada”, Hoboken, Nova Jersey, 1955. Fotografia de Robert Frank na exposição “Robert Frank: Os Americanos + os livros e filmes” no Instituto Moreira Salles em São Paulo/SP, novembro de 2017.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Outro fotógrafo mencionado pelo autor é o francês Raymond Depardon. Ele acreditava que sua fotografia valia tanto pela lacuna quanto pelo que mostrava, numa mistura entre o virtual e o atual, entre o subjetivo e objetivo, destruindo o projeto documental e surgindo, dessa forma, em meio à incerteza, à insatisfação, ao insucesso, à ausência e à imperfeição.

A fotografia-expressão, portanto, coloca o fotógrafo no centro do processo, diferentemente da fotografia-documento; e a história registra alguns fotógrafos e acontecimentos que contribuíram largamente para a mudança de perspectiva. Assim, o que era considerado algo apenas técnico e comercial, começou a ser considerado também um tipo de criação.

Hoje, a maior parte da população pode ter acesso a um equipamento fotográfico, desde o mais simples, até o mais caro, e aprender a manusear sua câmera a partir de vídeos gratuitos (ou não) disponíveis na internet. Porém, o artista-fotógrafo geralmente se empenha em transformar o seu produto final em obra de arte.

A postura artística, muitas vezes, é deixada de lado quando um fotógrafo se considera apenas comercial. Ele vende o seu serviço e não o seu produto final tido como arte. Dentro dessa postura apenas comercial, pode-se observar que, muitas vezes, a estética e outros aspectos da fotografia artística podem

ser esquecidos. Aqui, pouco importa se a fotografia será entregue ao cliente em arquivo digital, papel fotográfico ou algum papel alemão especial[8].

O universo da fotografia vai se tornando mais complexo à medida que as distinções entre fotografia como documento e como expressão somam-se às distinções entre as imagens técnicas - fotografia, imagem digital -, entendidas como submissas à indústria, e as imagens produzidas com meios tradicionais, como a pintura, entendidas como tendo maior liberdade artística:

> Mantida afastada do domínio da arte devido à tecnologia, a fotografia artística procura, por sua vez, guardar distância da fotografia comercial, muito submissa, econômica e esteticamente, à mercadoria. É nesse campo intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se constrói o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação. (ROUILLÉ, p. 240).

Rouillé (2009) questiona a oposição concebida no campo fotográfico entre arte e indústria, perguntando se a lógica da mercadoria não é a mesma da obra de arte, referindo-se ao âmago da discussão que tem lugar na Escola de Frankfurt.

De fato, a história acaba mostrando que a indústria não apenas não se opõe como dá suporte à fotografia artística, permitindo a ampliação de seus horizontes. E que a expressão não é apenas concretizada a partir de produções manuais tradicionais, como na pintura e na escultura. Se assim fosse, um artista só poderia produzir ao se sujar de tinta e confeccionando seus próprios materiais. A partir disso, outras expressões atuais também não seriam consideradas como arte, como o desenho digital ou o cinema.

2.3. Dubois e sua organização triádica das teorias da fotografia

Dubois (1993) analisa a questão da fotografia de um modo distinto. Ele não se refere diretamente às imagens produzidas, mas, às teorias produzidas sobre essas imagens, as quais referem-se também às suas características documentais e artísticas. A sua classificação das teorias apoia-se na distinção da lógica peirciana entre três tipos de signo (o ícone, o índice e o símbolo), que decorrem dos tipos de relação que esses signos estabelecem com os seus

[8] O papel na fotografia artística não é mero suporte, mas um componente de relevância para a obra final. Um exemplo é o papel Hahnemühle: papel alemão utilizado para imprimir gravuras, também utilizado para fotografias em *Fine Art*, que pode ser encontrado no Brasil.

objetos. Com base nisso ele separa três fases na história das teorias da fotografia: a das teorias que entendem a fotografia como espelho ou ícone do real (discurso da mimese); a das teorias da fotografia como transformação simbólica do real (o discurso do código e da desconstrução); e a das teorias da fotografia como traço do real (o discurso do índice e da referência). Essas três classes de teorias vão se estabelecendo à medida que evoluem as investigações sobre essa arte, de tal modo que – ressalvadas algumas questões já ultrapassadas - são cumulativas e permitem, hoje, analisar as fotografias sob cada uma das três perspectivas, sem que uma elimine completamente a outra.

No começo do século XIX, a fotografia vista como espelho do real é considerada uma imitação da realidade. Dentro dessa concepção, tem relevância a sua capacidade mimética (mímesis: do latim *imitatio*, que significa imitação ou cópia). A fotografia é tida como um **ícone** do real, ou seja: ela tem semelhança com o objeto que mostra, um existente, podendo, até mesmo, tomar o seu lugar. Nessa fase, desconsidera-se o gênio artístico, já que o fotógrafo é tomado apenas como um "operador da máquina". A fotografia, nessa abordagem, não é considerada uma obra de arte, mas, uma documentação da realidade.

Porém, há uma tensão com relação a esse paradigma quando os pictorialistas tentam posicionar a fotografia como obra de arte, como explica Dubois (1993, p. 33):

> [...] quando, no final do século XIX, alguns fotógrafos quiseram ir contra toda a tradição que acabávamos de evocar, ou seja, quando pretenderam, apesar de tudo, tornar a fotografia *uma arte*, disso decorreu, como por acaso o que foi chamado de "pictorialismo".

Eles foram um grupo de fotógrafos que tentaram equivaler uma fotografia a uma obra de arte, utilizando do mesmo argumento vigente na época, porém de forma contrária, fazendo com que suas produções se parecessem com a pintura (considerada a verdadeira arte, até então). Parafraseando Dubois (1993), apesar da utilização de um conceito antigo para fazer algo novo e tentar fazer com que a fotografia se assemelhasse a outra expressão, os pictorialistas marcaram o começo da discussão da fotografia como obra de arte.

Já na fase em que as teorias da fotografia a consideram uma transformação do real, fase esta que já aparece no século XIX, mas é retomada com mais vigor no século XX[9], é o seu caráter de **símbolo** que é destacado. Esse signo tem a característica, como já dito, de estar ligado à terceiridade. O símbolo é algo que foi sendo construído e repetido com o tempo, até que se tornasse uma convenção. A fotografia simbólica é trabalhada, por sua vez, utilizando de convenções estabelecidas culturalmente.

Nessa perspectiva, considera-se que a fotografia não representa o mundo real tal como ele é de fato. Nota-se que tudo no modo de produção da fotografia influencia a imagem: desde a transformação da tridimensionalidade para o bidimensional, a conversão de um mundo colorido para um mundo preto e branco (já que nessa época não havia foto colorida), a redução de um mundo cheio de sensações (tato, olfato, paladar, audição e visão) para uma produção meramente visual, até o ângulo e o enquadramento, que embora decorram de uma condição do aparelho, são também submetidos à escolha do fotógrafo (DUBOIS, 1993). Nessa perspectiva, a fotografia não é tida como inocente, e considera-se que a imagem pode trazer uma ideologia, como é o caso de fotos de jornais que usam os recursos da linguagem visual e fotográfica (como relação entre figura e fundo, profundidade de campo, foco, ângulos e enquadramentos) para afirmar algo para seus leitores, justificando esse algo com a fotografia.

A última fase descrita por Dubois (1993) é a das teorias da fotografia como traço de um real. Apesar de esboços teóricos anteriores com esse perfil, foi somente na segunda metade do século XX que os estudos começam a ficar mais aprofundados[10].

> Tal discurso, que as vezes apresenta certos perigos, encontrou nesses últimos anos um vigor completamente novo e caracterizado tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, em particular redescobrindo Peirce e suas teorizações do índice justamente, ou baseando-se nos últimos escritos de Roland Barthes (sobretudo La chambre claire). (DUBOIS, 1993, p 45).

Nesta fase, a fotografia é tida principalmente como um **índice**. Este signo, tal como descrito por Peirce, resulta de conexão física com o seu objeto.

[9] Com Arnheim (1931), Baudry (1968), Damisch (1963), Bourdieu (1965), entre outros.
[10] Meltz (1968), Eco (1970), Beijamin (1971), Bazin (1975) *Cahiers du Cinéma* (1976), entre outros.

No caso de uma fotografia, para o seu caráter indicial considera-se “o princípio elementar da *impressão luminosa* regida pelas leis da física e da química[11]” (DUBOIS, 1993, p 50). Ou seja: a existência deixa uma marca no signo, resultando numa ligação direta entre índice e objeto. Nessa perspectiva, o foco é deslocado da aparência e do aparato para o objeto da fotografia. Assim, nota-se que, para que a fotografia exista, é necessário que uma realidade tenha sido posta em frente a uma máquina fotográfica e que traços do real sejam registrados. A fotografia como um traço tem o sentido de indício, vestígio físico e factual de um determinado espaço-tempo, um momento da realidade, independente de manter ou não semelhança com essa mesma realidade ou de qualquer intencionalidade manipuladora.

Uma das consequências dessas três vertentes teóricas e do caráter não excludente de cada uma delas em relação às demais, é que hoje, quando se trata de fotografia, somos conscientes dos aspectos icônicos, indiciais e simbólicos que coexistem na imagem, embora algumas possam enfatizar mais um do que outro.

Apesar de a tecnologia estar avançando e aparecerem novas invenções ou aprimoramentos diariamente, entende-se que essas linhas de pensamento construídas pela história da fotografia podem embasar o entendimento das mudanças dos novos fenômenos, desde que devidamente revistas a partir destas novas ocorrências. Julgou-se necessário, sob essa perspectiva, estudar as novas situações que decorrem da fotografia impressa em *fine arte*, não considerada por essas teorias da fotografia, dado que é uma prática muito recente.

Cada novo aparato tecnológico aumenta as potencialidades da fotografia. No começo da fotografia digital, a falta de qualidade em relação à fotografia analógica era posta em discussão, porém, com o avanço das tecnologias digitais, essa fotografia já não é mais considerada inferior em relação à analógica; cada uma delas tem seu espaço na cena contemporânea. Percebe-se que a cada novo desenvolvimento tecnológico para a fotografia criam-se novas formas de expressão. Desse ponto de vista, pode-se considerar que as tecnologias usadas na fotografia impressa em *fine art,* que incluem a

[11] No caso da fotografia analógica ou fotoquímica.

máquina fotográfica digital somada às máquinas de impressão, às tintas e aos papéis, deixam à disposição de quem produz uma imagem recursos que vão além do aparato técnico e tecnológico e que contribuem para ou, mesmo, estimulam um processo tanto criativo quanto semiótico mais complexo.

2.4. A fotografia entre o ícone e o índice

Santaella (2015), também a partir da lógica peirciana, contudo sem fazer referência direta às teorias da história da fotografia como fez Dubois, destaca na análise da fotografia os conceitos de ícone e de índice, para afirmar que a fotografia, diferentemente de outros tipos de imagem, funciona como ícone e índice ao mesmo tempo, pois produz uma imagem parecida com a realidade, ao mesmo tempo em que precisa dessa realidade para produzir essa imagem. Ou seja: a foto de uma pessoa não é a pessoa de fato, mas se assemelha a ela. E, além da semelhança, sabe-se que ela teve que estar diante da câmera para se conseguir registrar seu rosto no dispositivo de captura da imagem a partir da luz, portanto, há uma relação física entre a imagem e o seu objeto de referência.

Barthes, enfatiza a indicialidade da fotografia afirmando que ela “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente.” (BARTHES, 1980, p. 14). Ela traz à imagem algo real que esteve de fato em frente à câmera, registrando a ocorrência desse momento em um tempo e espaço que, dado o clique, já são passados. Isso torna-se um distintivo entre a fotografia e outras imagens:

> Tal foro, com efeito, jamais se distingue de seu referente (ou que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado). (BARTHES, 1980, p. 14).

Já que a foto sempre traz algo de seu referente, subentende-se que este adquire certa importância, pois o fotógrafo escolheu esse objeto e esse instante ao invés de outro, registrando-o com seu dispositivo. A ênfase de Barthes no “isto foi” é tal que ele entendia que a foto é invisível, pois o que se vê não é a fotografia em si, mas o que está por trás dela. Daí a dificuldade em se estudar a foto em si.

Esse modo de ver a fotografia, contudo, muda quando a fotografia é tida como obra de arte, então não apenas ela pode ser estudada por si só, como a ênfase é na fotografia em si. E, embora se deva sempre reconhecer a impossibilidade física e lógica de torná-la independente da realidade, há muitas possibilidades do meio e semióticas com as quais o artista pode trabalhar para distanciar-se da realidade tanto quanto possível, se for esse o seu propósito.

Santaella (2015) fala que a fotografia manifesta uma natureza diádica e explica algumas de suas oposições. A primeira seria entre “o físico e o simbólico”: apesar de ter uma relação física com o mundo, a fotografia adquire uma característica simbólica, pois existem leis de codificação e convenções históricas e culturais que a delimitam. A segunda oposição seria entre “o único e o infinito”: cada cópia fotográfica é única, mas envelhece e estraga, podendo ser substituída por outras cópias. A terceira oposição é entre “o fragmento e a intensificação”: o fragmento seria uma parte do espaço selecionada para aparecer na imagem, um recorte intensificador, pois o fotógrafo pode alargar os limites do que é visto. A quarta oposição é entre “o real e sua transfiguração”: a fotografia, construída a partir do mundo real, pode tornar visível o que não era ainda notado. A quinta oposição, entre “presença e ausência”, fala sobre a presença na fotografia como uma contestação de “isso foi” ou “isso aconteceu”, “esteve em frente à câmera”, porém, reconhece-se que, ao mesmo tempo em que se percebe essa presença, também se nota a ausência, pois esse momento já passou, não existe mais. A sexta oposição fala de “proximidade e separação”: a fotografia dá a impressão de proximidade da realidade, porém de forma ilusória, já que aquilo está longe e separado do momento presente. A sétima oposição é a “fusão e corte”: a fotografia tem uma ligação física com o seu objeto, porém, está separada dele.

2.5. A fotografia digital contemporânea como obra de arte

2.5.1. Arte contemporânea

Até os anos 1960, mesmo após os questionamentos cubista, futurista e dadaísta, em meio às vanguardas do século XX, as expressões artísticas consideradas com maior protagonismo ainda eram a pintura e a escultura. A

fotografia, embora reivindicando sua caracterização como expressão artística desde as suas origens, vê-se em um cenário mais favorável a partir da década de 1960, em meio a tantas novas formas expressivas como as colagens, *assemblages, readymades, performances, happenings* e, até mesmo, novas formas de realização das artes historicamente tradicionais, como a *action painting* de Pollock ou a utilização do contato direto de corpos com a tela, como fez Yves Klein; ou, ainda, as esculturas realizadas a partir do esmagamento de automóveis de César, expressões por meio das quais os rumos da arte começam a mudar. Os limites da produção artística começam a ser ampliados e os artistas, aos poucos, começam a ter o aval para realizar experimentações e criar coisas novas, que vão sendo reconhecidas como obras de arte. (ARCHER, 2012).

Com tantas mudanças na arte e em tão pouco tempo, começou-se o questionamento do que viria a caracterizar as obras de arte contemporâneas e o que poderia ser utilizado para a sua realização.

> A consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política. Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e do novo realismo. Durante esse período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicação: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação – e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para transmissão). (ARCHER, 2012, p. 62).

Com os novos questionamentos acerca da arte, um tipo de produção específica se ocupava em refletir essas questões: a Arte Conceitual. “o Conceitualismo atraiu as tarefas de crítica e análise para a esfera do fazer artístico” (ARCHER, 2012, p. 77). A partir daí a arte pôde se tornar “insubstancial”. Muda a relação com o público; este, ao ver a obra, ao invés de tentar apreender o que o artista quis passar, tenta considerar o que é significativo para o próprio público. “A obra de arte não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno” (ARCHER, 2012, p. 106).

Outro fator preponderante da Arte Conceitual, somada à efemeridade da *performance*, é o seu viés político e ideológico. Pois, diferente da *Pop Art*, não transforma seu produto, a princípio, em objeto mercadológico. A partir disso, surgem diversas produções com questionamento social e, até mesmo, questionamentos sobre a própria função e limites da arte. (ARCHER, 2012).

> A maneira como a obra de arte funciona em termos políticos não é uma questão que possa ser respondida independentemente de qualquer consideração sobre seu mérito artístico. Em vez disso, ela é básica para a maneira pela qual a arte é capaz de exercer qualquer influência estética no observador. A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequência investigação do significado. (ARCHER, 2012, p. 236).

Outra expressão artística que pode conter um caráter conceitual e político, de crítica e de reflexão, na arte contemporânea, é a fotografia. Este tipo de arte tem suas especificidades para participar desse caminho da arte, o que chama por discussões cada vez mais ampliadas acerca da fotografia como arte contemporânea e suas complexidades. Este estudo contribui em alguma medida com essas investigações, na medida em que a pesquisa acerca das tecnologias e semioses envolvidas nas novas materializações desse tipo de obra de arte apontam para novas possiblidades nesse campo conceitual.

2.5.2. Fotografia digital como arte contemporânea

Ao entrar no mundo da arte contemporânea, constata-se que há uma série de discussões quanto ao que vem a ser esse tipo de arte, o que a caracterizaria e quais são os seus limites; questões com as quais este texto não se envolve, exceto dentro dos limites do recorte proposto. Mas, justamente por esse recorte, cabe perguntar, quando se trata de fotografia como arte contemporânea, o que a caracteriza?

Quando se fala em arte contemporânea e, mais especificamente, fotografia como arte contemporânea, às vezes são encontrados alguns casos que, a princípio, podem provocar um estranhamento, como quando Sophie Calle[12] segue pessoas na rua e realiza fotografias delas para, depois de um

[12] Fotógrafa nascida em 1953, em Paris – França.

tempo, contratar um investigador para seguir ela própria, tornado esses registros obras de arte; ou quando Nan Goldin[13] realiza fotografias de casais tendo relações sexuais e, entre esses casais, ela própria com o seu namorado, transformando-as em projeto e trabalho artístico; ou quando Nobuyoshi Araki[14] fotografa o cotidiano de Tóquio e, ao casar, utiliza dessa paixão de realizar diários para registrar a sua própria lua de mel; ou quando Hiroshi Sugimoto[15] realiza fotos de arquitetura sem nitidez para que a imagem traga a essência do que o arquiteto quis criar; ou quando ele viaja para diversas costas para fotografar paisagens marinhas que consistem em dividir o enquadramento em metade céu e metade água e nada mais, resultando em cerca de quinhentas fotografias em preto e branco; ou quando esse mesmo fotógrafo realiza longas exposições dentro de uma sala de cinema, resultando em uma tela de projeção completamente branca; ou, ainda, quando Jeff Wall[16] brinca com a referência à verdade atribuída à fotografia para remontar algumas cenas contratando atores e realizando as fotos como se aquele fato tivesse acontecido naquele exato momento em que ele realizou a imagem. (CONTATOS, 2012)

Todos esses casos são exemplos de como a fotografia pode tomar rumos diferentes e trazer o estranhamento e questionamentos ao público, tornando razoável perguntar isso é arte? Como esses fotógrafos contemporâneos podem se diferenciar tanto dos fotógrafos do início da fotografia?

Essa variedade temática mescla-se com a complexidade da sociedade atual e com as possibilidades que a tecnologia oferece à fotografia, que tem sua existência hoje vinculada ao mundo digital. E falar de fotografia contemporânea a essa realidade transformada necessariamente implica em falar de fotografia digital. Em cena desde finais do século XX a fotografia digital ocupa cada vez mais espaço, embora ainda coexista com a fotografia analógica/fotoquímica. Embora a fotografia digital seja mais largamente utilizada atualmente, hoje, optar pela fotografia analógica/fotoquímica, inversamente ao que era realidade há poucas décadas, significa uma escolha contrária a um sistema predominante e dá quase que automaticamente o status

[13] Fotógrafa nascida em 1953, em Washington – EUA.
[14] Fotógrafo nascido em 1940, em Tóquio – Japão.
[15] Fotógrafo nascido em 1948, em Tóquio – Japão.
[16] Fotógrafo nascido em 1946, em Vancouver – Canadá.

de arte à fotografia. Fugir da fotografia digital, contudo, não a anula; ela se estabelece para além do circuito da arte e provoca alargamentos nas suas fronteiras. Além disso, não elimina o debate sobre suas potencialidades artísticas.

Dadas essas mudanças, é preciso tanto compreender os processos envolvendo fotografia digital como arte contemporânea quanto rever, a partir da sua existência, a condição da fotografia analógica/fotoquímica: “Com as tecnologias informáticas, as mídias de base fotoquímica, como a fotografia e o cinema, têm as suas singularidades redefinidas e problematizadas.” (FATORELLI, 2013, p. 18).

A diferença entre a fotografia analógica/fotoquímica e a fotografia digital, quanto aos aparatos técnicos, pode ser resumida da seguinte forma: a primeira é realizada a partir de um processo fotoquímico, onde os raios de luz sensibilizam ou “queimam” um produto que é fotossensível. No caso da fotografia em gelatina de prata, quanto mais a prata é exposta à luz, mais os grãos reagem, tornando a imagem, ou certos pontos dela, mais escuros. Já na segunda, um dispositivo eletrônico previamente programado lê a luz do ambiente e a traduz em uma matriz numérica. Esses números são posteriormente convertidos em pixels para formar – em uma tela - uma imagem correspondente à luz lida. “A cada pixel formador de uma imagem digital, não importa sua origem, são atribuídos números que identificam ou localizam o pixel, e números caracterizam a sua cor” (TRIGO, 2012). Por esse processo a fotografia digital tenta imitar a fotografia analógica e, ao mesmo tempo, afasta-se dela.

Cesar Baio (2016) utiliza o termo “emulação” de Foulcault para explicar a “digitalização” da fotografia ocorrida na década de 1990. Segundo Baio (2016, p. 51), essa transformação trouxe um “novo campo de exploração estética”, porém, implicando em um processo de emulação. O autor explica que esse processo ocorre quando um sistema imita o funcionamento de outro sistema. Ou seja: a fotografia digital, apesar de suas especificidades, possui muitas características da fotografia analógica. E, ainda, “para entender a imagem fotográfica produzida atualmente, é necessário investigar como o processo de digitalização teria modificado o estatuto da imagem fotográfica” (BAIO, 2016, p.

52), pois, segundo ele, a emulação é o conceito-chave para a compreensão da contemporaneidade na fotografia.

Fatorelli (2016) também aponta certa independência da fotografia que, a partir dos anos 1990, foi ganhando um espaço jamais ocupado: as instituições. As fotografias começam a ganhar diferentes formatos, numa espécie de hibridização, misturando-se às artes plásticas, à performance e ao cinema. “Por um lado, as fotografias se expandem, se animam, comportando configurações imprevistas, em manifesta indiferença às convenções tradicionalmente associadas ao meio” (FATORELLI, 2016, p. 33). Portanto, por mais que a fotografia digital se apoie na história da fotografia analógica, algo novo começa a surgir.

> [...] a base técnica digital eleva o grau de abstração da imagem a uma escala sem precedentes, uma vez que a quantificação da luz passa a ser segmentada e lida em lotes, de acordo com os processos de amostragem (*sampling*) e quantificação (*quantizations*). Tais processos fazem com que o resultado obtido da leitura dos raios luminosos seja um algoritmo matemático que, em si, é incapaz de responder a qualquer analogia com um objeto físico. Uma vez transformada definitivamente em equações matemáticas, a imagem se mistura a tudo o mais que pode ser digitalizado, torna-se informação em fluxo, instável, dinâmica, apenas acessível por processos de cálculo que acontecem no instante de sua atualização na tela. Por outro lado, esse grau extremo de abstração pode conduzir a outro nível de concretude, dado pela pragmática das operações inventivas possíveis sobre o aspecto computacional da imagem. (BAIO, 2016, p. 59).

A abstração deste novo *modus operandi* cria novas relações na arte. Enquanto que na modernidade há oposições excludentes, na contemporaneidade há um entrecruzamento de diversas formas, sem hierarquia. A mobilidade da fotografia digital estabelece uma dinâmica nova de percepção das obras, porém, sem haver uma ruptura completa com a história da relação entre o observador e a imagem. (FATORELLI, 2016).

Segundo Archer (2012) na arte contemporânea,

> [...] nunca foram rejeitadas as perenes preocupações com a beleza, com as qualidades modificadoras das formas e com a busca de um significado que parece se estender para muito além do presente imediato. A luta, contudo, centrou-se na maneira de encontrar os meios de abordar as preocupações que são apropriadas ao caráter da vida contemporânea. (ARCHER, 2012, p. 236 e 237).

A vida contemporânea abarca uma série de entrecruzamentos de ideias, formas de se fazer e vivências. Com o digital, o mundo está interligado. Portanto, a arte contemporânea pode ser pensada não como uma despreocupação com a beleza, mas como uma preocupação, também, com outros fatores. A partir dessa perspectiva, a fotografia como arte contemporânea pode ser pensada em meio a um contexto artístico onde se verifica uma preocupação de fotógrafos contemporâneos com tudo o que está acontecendo na contemporaneidade. E, mais especificamente, a fotografia impressa em *fine art* como arte contemporânea traz tudo isso somado a uma preocupação renovada com a materialidade do/no objeto artístico.

2.5.3. Contribuições da fotografia impressa em *fine art* para a arte contemporânea

A fotografia impressa em *fine art* é, tecnicamente falando, uma soma da fotografia digital com um processo de impressão especializado, tanto no que se refere às máquinas e programas digitais, quanto no que se refere aos papéis e às tintas. É uma combinação que propõe novas reflexões sobre as possibilidades da fotografia digital para a fotografia como arte contemporânea, desde que, concordando com Gunning (2016, p. 96), “as possibilidades e realidades das novas mídias nos convidam a repensar a história das mídias visuais”. Em meio a essa nova demanda no campo teórico, essa nova forma expressiva é, conforme defendido neste texto, um convite a novas reflexões no campo de uma semiótica dos signos icônico e indicial peircianos aplicada à fotografia artística contemporânea impressa em *fine art.* E, nessa perspectiva do campo semiótico, uma das questões que se coloca para a fotografia digital e que incide também sobre a impressa em *fine art* é a da permanência ou não da indicialidade na fotografia; ou, talvez, a de como entender a ação dos signos indiciais nessas novas fotografias.

Diante de desenvolvimentos teóricos que se referiram ao conceito peirciano de índice para defender que a fotografia digital, diferentemente da analógica/fotoquímica, já não se caracterizaria do mesmo modo, como traço do real, Gunning (2016) retoma uma discussão sobre a indexicalidade a partir de

Peirce, para tentar desconstruir essa ideia de que o digital está longe de ser um índice. Referindo à distinção entre os dois processos ele explica:

> [...] a indexicalidade da fotografia depende de uma relação física entre o objeto fotografado e a imagem criada ao final. A imagem do negativo deriva da transformação da emulsão fotossensível causada pela luz que reflete do objeto fotografado e é filtrada através das lentes e diafragmas. Em uma imagem digital, no entanto, ao invés de uma emulsão fotossensível afetada pelo objeto luminoso, a imagem é formada através de dados sobre a luz codificada em uma matriz de números. (GUNNING, 2016, p. 96).

O autor alega que instrumentos antigos que codificaram informações em números foram considerados indexicais, como o termômetro e o barômetro, entre outros, e apropriados para indicar dados da realidade. Diante disso ele pergunta por quê, então, tentar descaracterizar a fotografia digital de sua indexicalidade? Segundo Gunning (2016), a câmera digital e a analógica registram a mesma intensidade de luz. Pensando nisso, se em um determinado momento, ao serem colocadas uma câmera digital e uma câmera analógica nas mesmas condições de captura, a imagem produzida será bem parecida. A diferença é a forma como a imagem é capturada, implicando “nas possibilidades de armazenamento, transferência e manipulação dessas imagens” (GUNNING, 2016, p. 97). De qualquer forma, ele argumenta, a indexicalidade permanece.

A realidade, a partir de luz, de fato marca um filme (no caso da fotografia analógica) que, posteriormente revelado, representa inicialmente a aparência daquela realidade ou da parte daquela realidade afetada pela luz refletida. Já na fotografia digital, também ocorre uma relação de registro e indicial com a realidade, porém, já não se trata mais de a luz afetar diretamente uma película sensível, mas, de afetar um sensor, programado para ler essa mesma realidade e traduzi-la em números. Se observarmos os códigos numéricos de uma imagem, veremos sequências binárias de uma combinação de “0” e “1”. Essas sequências, uma vez transferidas da câmera para o computador, são transcodificadas em pixels, por meio de programas que convertem o código em imagens. O que os nossos olhos veem, portanto, não são marcas resultantes de conexão dinâmica entre a imagem e a realidade, um índice genuíno de

realidade, mas, ainda assim, uma imagem que é afetada por essa realidade e a referencia, um índice degenerado ou de referência. Porém, Gunning (2016) não faz essa diferenciação.

Acerca da preocupação de algumas pessoas sobre perda da indexicalidade na fotografia manipulada digitalmente, ele argumenta ainda que para se manipular algum dado ele precisa primeiro existir. “A verdade implica a possibilidade da mentira, e vice-versa” (GUNNING, 2016, p. 101). Ou seja, essa contradição já presume a sua existência e, de certa forma, a realidade está ali de um jeito ou de outro.

Portanto, por mais que a imagem fotográfica possa estar manipulada, seja na cena posta em frente à câmera (na forma de montar utilizando figurinos, personagens ou ambientes específicos), seja nos equipamentos (câmera, lente etc.), no ângulo ou no recorte escolhidos, seja numa pós-edição utilizando softwares, algo que existiu em um determinado tempo-espaço está associado à fotografia. Tudo isso colabora para concretizar o trabalho. Aceitar as possibilidades do digital para a fotografia não implica em recusar sua complexidade. No campo semiótico, tal como propõe a classificação peircina dos signos e conforme enfatizou Santaella (2015), a indexicalidade não exclui a iconicidade. O jogo entre a iconicidade e a indexicalidade é variado e pode, por exemplo, podendo colaborar para reafirmar de forma mais clara a sua indicialidade. No caso da fotografia impressa em *fine art* devem-se considerar essas possibilidades junto às especificidades das tecnologias envolvidas, dos materiais - suas tintas e papéis diversificados -, na medida em que contribuem para a produção de significado da fotografia.

3 – A fotografia impressa em *fine art*

Este capítulo aborda, inicialmente, a fotografia em *fine art* em um sentido amplo para, em seguida, focar nos aspectos técnicos da impressão fotográfica e, mais especificamente, da impressão em *fine art*, que também pode ser chamada de *inkjet printing* ou *giglée*, com a finalidade de compreender como se dá a materialização – tipos de papel, tinta, cores - desse tipo de fotografia. Aborda também questões relacionadas à expografia e que são pertinentes à fotografia artística contemporânea impressa em *fine art*. Tais questões sobre "Como é produzido e exposto esse tipo de fotografia?" subsidiam as reflexões que permitem avançar, no capítulo seguinte, na questão sobre como a materialidade da impressão em *fine art* pode mudar a semiose da fotografia artística contemporânea, considerados os casos das obras selecionadas para análise.

Para compreender aspectos técnicos e tecnológicos da fotografia impressa em *fine art* foi realizada, além de pesquisa bibliográfica, uma pesquisa de campo em um atelier de impressão[17] e em galerias de arte na cidade de São Paulo[18] e, também, em uma exposição no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul em Campo Grande[19]. Na parte da pesquisa transcorrida no ateliê de impressão realizou-se um experimento de impressão em *fine art* - a impressão de um conjunto de imagens em três papéis diferentes -, para compreender, na prática, as diferenças entre uma mídia e outra. Para o item que realiza uma introdução à relação entre fotografia e expografia abordam-se alguns tipos de montagens fotográficas que, no capítulo 4, permitem tratar da relação desses tipos com a fotografia impressa em *fine art* em diferentes exposições.

3.1 A fotografia em *fine art*

[17] Na Gicleria Atelier de Impressão foram realizadas algumas impressões em *fine art* com fotografias autorais para experimentar esse tipo de impressão com diversos papéis.
[18] No capítulo 4, o trabalho traz um estudo realizado nos seguintes lugares: Verve Galeria, para estudar as obras de Guilherme Licurgo; Galeria Lume, para estudar as obras de Julio Bittencourt; Galeria Lombardi, para estudar as obras de Penna Prearo.
[19] Onde foi exposta a série "Subúrbio" de Bruno Veiga, também estudada no capítulo 4.

A *fine art* constitui algo como um sistema de diversos componentes e processos fotográficos nobres. O que faz com que um processo seja considerado nobre é a durabilidade e a qualidade do resultado. Uma fotografia em *fine art*, considerando que o próprio termo já caracteriza uma fotografia de alta qualidade, começa antes da impressão; depende de um gerenciamento de cores bem desenvolvido e atencioso, desde a “captura” da imagem, passando pelo processo de edição, impressão e exposição. Villegas (2017) explica cada etapa:

Na primeira etapa, quando a fotografia é realizada, o fotógrafo necessita analisar diferentes fatores relacionados à luz: as fontes de luz no ambiente (algumas são mais avermelhadas, outras mais azuladas), as propriedades do objeto para refletir a luz (a cor do objeto é o espectro de luz que ele não consegue absorver, acabando por refletir), variações na percepção das cores (as pessoas não enxergam as cores da mesma forma) e a forma com que equipamento utilizado lê a luz (cada fabricante constrói seu equipamento, entre câmeras e lentes, de forma diferente, portanto, a sistemática de leitura da luz também difere). Analisando tudo isso, o fotógrafo tem mais controle sobre a produção de sua imagem, podendo tomar determinadas atitudes, dependendo do que ele quer como resultado. (VILLEGAS, 2017).

Em uma segunda etapa, quando se prepara os equipamentos e o ambiente para que a imagem seja editada, no caso de fotografias digitais, as seguintes providências devem ser tomadas: em primeiro lugar o fotógrafo precisa avaliar o monitor utilizado, desde a escolha, até o manuseio. A fotografia em *fine art* exige que o fotógrafo trabalhe com um monitor de alta qualidade, pois, quanto melhor esse equipamento, melhor será a leitura das cores das imagens. Compreender o equipamento que está sendo utilizado também auxilia na tomada de decisões; por exemplo: se eu sei que o monitor que utilizo tem algumas limitações com a cor azul, do sistema RGB, poderei tomar alguns cuidados apropriados a esse problema ao trabalhar com as imagens. Depois de escolher o monitor e entender seu funcionamento, é preciso calibrar as cores. A porcentagem de vermelho, verde e azul precisa estar correta, caso contrário, a imagem acabará ganhando tons não desejados.

Algumas marcas de monitor já trazem uma calibração que o próprio usuário pode realizar, porém, não é tão precisa quanto os colorímetros[20] podem fazer.

Ainda nesta etapa, depois de resolver as questões sobre o monitor, é preciso analisar as condições ambientais do manuseio desse equipamento: a escolha da luz de uma sala, considerando sua potência; eventuais interferências externas na edição das imagens, como reflexos no monitor (algumas pessoas recomendam utilizar roupas escuras para que a roupa não interfira na edição, já que cores de roupas vibrantes influenciarão a nossa percepção das cores das imagens; pintar a parede de cinza também ajuda a evitar essa mesma interferência). Pensando em como um ambiente de edição desfavorável pode interferir no resultado final, podemos dar o seguinte exemplo: se o fotógrafo edita sua imagem em uma sala escura, seus olhos lerão a imagem com muito brilho e contraste, de tal forma que o resultado final tende a ser uma imagem mais escura e com pouco contraste. (VILLEGAS, 2017).

Na terceira etapa, na edição, trabalha-se com as imagens considerando os perfis ICC[21] da mídia que será utilizada. Perfis ICC são as descrições dos *gamuts* (a paleta de cores) que os suportes têm a capacidade de atingir. Por exemplo: se eu edito uma fotografia que contém um verde muito saturado, preciso pensar se o perfil da mídia que irei imprimir possui a capacidade de atingir a cor desejada. Portanto, o fotógrafo necessita essa descrição de cores que é uma soma do tipo de impressora e das tintas utilizadas (*Inkset*) com o tipo de papel. Para simular o resultado final, alguns *softwares* possuem a possibilidade de informar o perfil que será utilizado para visualizar na própria tela do computador um resultado aproximado, que nunca é tão fiel quanto o da própria impressão. (VILLEGAS, 2017).

Já na quarta etapa, relacionada à forma física da fotografia, há também certos cuidados para que as cores tenham um desempenho compatível com aquilo que o fotografo desejou. A partir do momento em que todo o processo anterior foi realizado, o fotógrafo escolhe um local para imprimir suas fotos, pois ele dificilmente terá equipamentos apropriados. Os ateliês de impressão

[20] Colorímetros são instrumentos precisos de medição de cor para que o monitor mostre as cores da forma mais fiel à realidade possível.
[21] "Perfil ICC" é um arquivo que possui a extensão ".icc". É uma sigla para *Internacional Color Consortium* (Consórcio Internacional de Cores).

possuem tecnologia de ponta para esse tipo de trabalho e nesses locais ele conta com os serviços de uma *printer*[22], cuja técnica pode ser um fator decisivo na escolha. Considerando a impressora e os tipos de papéis com os quais o local trabalha, o fotógrafo decide em qual suporte a sua fotografia deverá chegar o mais próxima possível do resultado esperado. A impressão em *fine art*, apesar de toda a qualidade e tecnologia envolvida, tem tanto possibilidades quanto limites relacionados ao material utilizado; e a tradução de cor-luz para cor-pigmento sempre causa algumas perdas. Portanto, certas vezes o fotógrafo não consegue atingir, no final do processo, determinadas cores que virtualmente - dadas condições ideais - ele conseguiria. Ao mesmo tempo, ele pode atingir cores e texturas que podem ter um resultado surpreendente, mesmo para o próprio fotógrafo. O que é importante deixar claro é que apenas a fotografia impressa irá mostrar determinadas coisas. Até a mais perfeita simulação digital não permite acessar a impressão tal qual ela se mostra quando materializada. (VILLEGAS, 2017).

Por fim, devemos considerar que o processo da fotografia em *fine art* não termina com a impressão; é necessário pensar em como essa obra será exposta. Tudo o que faz parte da montagem e do ambiente da fotografia apresentada fará diferença na semiose quando ela for observada. O primeiro fator a ser considerado é o tipo de luz: museus e galerias são locais especializados para expor trabalhos artísticos; portanto, utilizam luzes que favorecem a forma com que aquela obra foi produzida. Porém, se a foto for exposta em outro local, como na parede de uma casa, provavelmente todas as cores da obra serão modificadas. Além da luz do ambiente, contudo, a moldura, a cor da parede e até mesmo os sons do local influenciam a semiose

3.2 Processos de impressão fotográfica

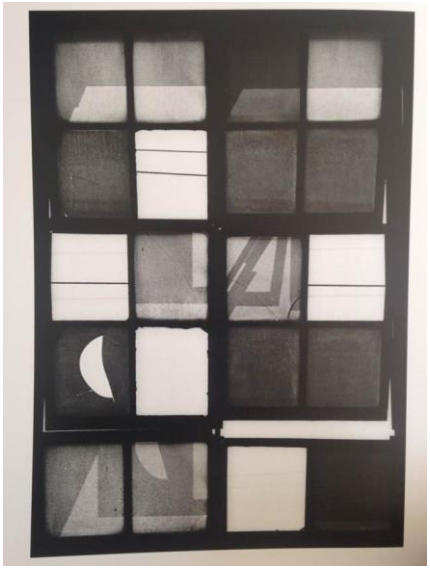
No que se refere ao processo de produção da fotografia em *fine arte*, tal como abordado no item anterior, não apenas a impressão em sentido estrito é relevante, mas muitos outros componentes associados. Neste item foca-se especificamente na etapa da impressão fotográfica. Considerou-se relevante,

[22] Profissional responsável pelo gerenciamento da impressão.

porém, apesar de este capítulo estar concentrado na impressão fotográfica em *fine art*, ou "*Giclée*", ou "*Inkjet printing*", fazer uma breve exposição sobre o campo da impressão fotográfica em geral, a fim de evidenciar que, desde antes da impressão em *fine art*, a arte fotográfica tem estado atenta às contribuições da impressão, da materialização da fotografia, para a qualidade artística das mesmas.

A **gelatina de prata** foi uma clássica alternativa para a fotografia em preto e branco; e até hoje podemos observar algumas fotos em museus utilizando essa técnica. Enquanto as impressões a jato de tinta constroem o preto com vários outros pigmentos e, dependendo da luz, o preto não fica preto, mas ganha outros tons, a prata faz com que o preto seja absoluto. Isso explica porque quem trabalha com filme em Preto e Branco geralmente prefere ampliar a partir do filme em gelatina de prata. A duração média de uma fotografia em gelatina de prata é de 60 anos para mais. (VILLEGAS, 2017). Um famoso fotógrafo a utilizar essa técnica foi German Lorca e podemos ver um de seus trabalhos na fotografia a seguir (Fig. 9):

Fig. 9: "Mondrian", c. 1960.
Impressão em gelatina e prata/ silver gelatina print, 35,4 x 28 cm
German Lorca (São Paulo, SP, 1922).



Fonte: Captura da página 28 do livro "Percursos e afetos" – Fotografias 1928-2011, Coleção Rubens Fernandes Junior.

O ***carbon printing*** é outra opção extremamente estável. Tem tom marrom, tornando a foto um pouco mais "quente". Uma de suas limitações é

que o negativo desse tipo de fotografia necessita ser do tamanho da impressão, pois ela não permite ampliar uma imagem. A sua duração média é de 100 anos para mais. (VILLEGAS, 2017).

A **platinotipia** (*Platinum* e *Palladium printing*) foi um dos primeiros processos de impressão, inventado por Wiliam Willis em 1873. Segundo Ang (2015, p. 111), “Sua gama extensa de meios-tons, altas luzes suprimidas e ricas sombras, aliada a uma superfície fosca, a tornou muito apreciada pelos pictorialistas.” Ainda conforme relatos de Ang (2015), a platina começou a ser substituída por paládio, pois seu custo aumentou conforme foi sendo utilizada na fabricação de carros e, com o tempo, o paládio também começou a ficar muito caro. O *platinum* e o *palladium* são sensíveis à luz ultravioleta, podendo ser expostos à luz do dia sem problemas. Essa fotografia é famosa por sua durabilidade, podendo durar mais de 100 anos com fidelidade de cores. Hoje em dia a platinotipia pode ser utilizada em processos híbridos, como: realizar uma fotografia digital, imprimir em uma chapa transparente e “revelar” na emulsão de *platinum* e *palladium*. Um fotógrafo famoso que utilizou essa técnica foi Sebastião Salgado. Em sua série “Gênesis” ele optou por três tipos de impressão: em offset, que é muito barata; em jato de tinta e em platina, esta última trazendo mais qualidade e agregando mais valor às fotos. (VILLEGAS, 2017).

Dye transfer é um processo utilizado para fazer fotografias coloridas utilizando três matrizes de cor e que ficou conhecido no mundo da fotografia por elevar a qualidade das fotografias coloridas a um nível jamais visto antes. (VILLEGAS, 2017).

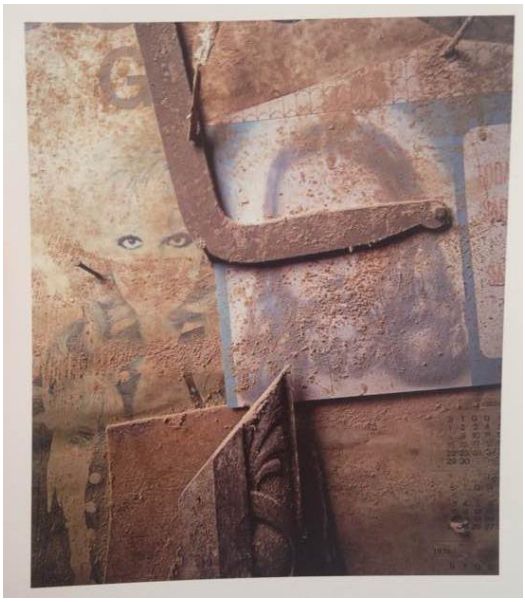
A fotografia em ***cibachrome*****, ou *infochrome*** é conhecida pelo seu aspecto físico um tanto metalizado e vitrificado, o que pode ser observado na Fig. 10, a seguir. As impressões a jato de tinta não são tão boas quando esse tipo de fotografia quando se fala em saturação da cor, pois, ao saturar demais a fotografia a jato de tinta acaba perdendo muitos detalhes, o que não acontece com a impressão em *cibachrome*. (VILLEGAS, 2017).

Fig. 10: “Ferramenta amarela”, 1997. Reimpresso em Ciba print, 46 x 57,8 cm.
Arnaldo Pappalardo (São Paulo, SP, 1954).

Fonte: Captura da página 80 do livro “Percursos e afetos” – Fotografias 1928-2011, Coleção Rubens Fernandes Junior.

A **impressão cromogênica, C-print, ou papel impresso por RA4**, (Fig. 11) representou algo novo na fotografia: o fotógrafo conseguiu sair da ampliação óptica, a partir de negativos, para a ampliação digital. Isso também possibilitou à fotografia trabalhar com uma variedade nova de papéis. Neste tipo de fotografia, a impressão de uma foto digital é realizada em um laboratório fotográfico em três etapas, e, em cada uma delas, utilizam-se três camadas de gelatina com as cores primárias (vermelho, verde e azul). Portanto, na C-print encontra-se uma mistura de processos analógicos com digitais. Podemos encontrar nesse tipo de impressão papéis do tipo: brilhante texturizado (por vezes chamado de fosco, mas ainda contém brilho), brilhante, metálico, transparente, translúcido. Com um papel transparente, por exemplo, cria-se a possibilidade de colocar luz atrás da obra, para que ela emita mais luz do que aquela que recebe e reflete. A durabilidade desse papel, contudo, ainda é limitada, embora o material utilizado para fazer o papel do C-print tenha base de plástico e receba antifúngico, o que permite uma durabilidade de cerca de 40 anos, maior do que alguns outros papéis, portanto. (VILLEGAS, 2017).

Fig. 11: “Marcenaria”, década de 1990. C41 – cromogênico, 40,1 x 50 cm.
Antonio Saggese (São Paulo, SP, 1950).



Fonte: Captura da página 83 do livro “Percursos e afetos” – Fotografias 1928-2011, Coleção Rubens Fernandes Junior.

O que se julga relevante considerar é que cada uma dessas técnicas de impressão agrega características à imagem que são próprias do modo como a fotografia é materializada. O fotógrafo pode optar por uma impressão ou outra, conforme o objeto fotografado ou conforme suas intenções com a natureza da imagem em si. Todos esses tipos de impressões de um “retrato” da realidade, em um determinado tempo-espaço, têm suas especificidades que influenciam na qualidade[23] do produto final da obra de arte. Portanto, o material utilizado para produzir uma fotografia artística é tão relevante quanto a própria imagem em si ou o aspecto da realidade ali representado.

Ao introduzir algumas técnicas de materialização da fotografia anteriores à impressão em *fine art*, espera-se compreender melhor as especificidades da impressão nas quais o trabalho se aprofunda e entender eventuais motivações que levaram os artistas-fotógrafos aqui estudados a utilizam a impressão em *fine art* ao invés de outro tipo de impressão.

3.2.1 Inkjet printing ou Giclée

A *inkjet printing* ou *Gicleé* surge, na esteira da C-print, já dentro do contexto da fotografia digital, utilizando máquinas de impressão a jato de tinta,

[23] Aqui a palavra “qualidade” é utilizada com um viés peirciano, e não como julgamento de valores. Ou seja: “qualidade”, aqui, se refere ao aspecto físico final.

de modo que a impressora deposita minúsculas gotículas de pigmento na superfície do papel. Esse tipo de trabalho é versátil tanto pela variedade de opções cromáticas que vão sendo desenvolvidas, quanto porque pode ser aplicado em praticamente qualquer tipo de papel (espelhado, com textura, brilhante, fosco etc.). Dada essa versatilidade, podem ser trabalhadas em *fine art* as diversas qualidades de impressão já conhecidas por meio dos processos de impressão anteriormente descritos. E, embora em alguns casos a mesma qualidade do original não possa ser atingida ainda, é possível chegar bem próximo no resultado. Além disso, deve-se considerar que, com o passar do tempo, a fotografia digital está aumentando a qualidade a partir da pesquisa tecnológica desenvolvida em várias partes do mundo. Em seus primórdios, era considerada bem inferior à fotografia analógica, porém, os novos desenvolvimentos fazem com que a sua qualidade seja equiparada à analógica, abrindo, também, novas possibilidades ainda não conhecidas.

Justamente devido às possibilidades de controle de dados do digital, esse tipo de impressão aceita intervenções sobre a fotografia que, diferentemente daquelas feitas na fotografia analógica, podem ser controladas ponto a ponto, o que aumenta as potencialidades de criação para o fotógrafo. Por exemplo: ele pode imprimir um trabalho em preto e branco e colorir algumas partes com tinta colorida ou ouro (com inspiração em Gustav Klimt).

C-print e *inkjet* permitiram aos fotógrafos a impressão em grandes formatos. A maior boca de impressora é de 1,5m, porém, a partir daí podem ser impressas diversas tiras do arquivo da fotografia para juntá-las posteriormente por meio de adesivação. Essa adesivação por vezes pode diminuir a durabilidade da fotografia, porém, esse processo amplia as possibilidades para o fotógrafo. Por exemplo: se ele quer imprimir sua foto com 10m ele consegue, o que antes não era possível.

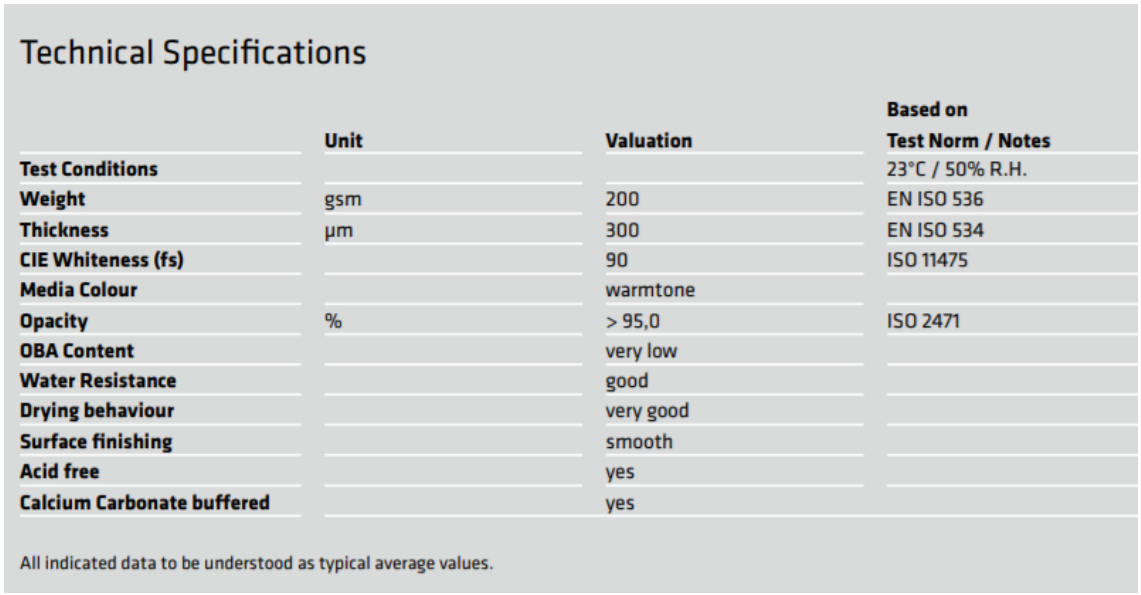
3.2.1.1 - O papel da inkjet

Quando se utiliza o papel de gelatina, não se fala em peso do papel por metro quadrado, mas em “peso simples” e “peso duplo”. A partir das técnicas de impressão começou-se a utilizar o termo gramatura (já utilizado anteriormente em gráficas) para fazer referência às diversas densidades (e flexibilidades) do papel. Os papéis utilizados podem chegar ao peso de 500

g/m2. Quanto maior o tamanho da área de impressão, maior deve ser a gramatura, pois, ao montar uma exposição a foto não deverá escorregar no *paspatour* e criar “barriga”.

É importante observar a ficha técnica do papel (ver exemplo na Fig. 12), pois ela contém informações que irão revelar características que poderão modificar o trabalho final do fotógrafo. “*Whiteness*” equivale à quantidade de luz que ele reflete; “*Opacity*” é a quantidade de luz que pode atravessar o papel.

Fig. 12: Ficha técnica do papel da Hahnemühle “Photo Matt Fibre 200”



Technical Specifications

	Unit	Valuation	Based on Test Norm / Notes
Test Conditions			23°C / 50% R.H.
Weight	gsm	200	EN ISO 536
Thickness	µm	300	EN ISO 534
CIE Whiteness (fs)		90	ISO 11475
Media Colour		warmtone	
Opacity	%	> 95,0	ISO 2471
OBA Content		very low	
Water Resistance		good	
Drying behaviour		very good	
Surface finishing		smooth	
Acid free		yes	
Calcium Carbonate buffered		yes	

All indicated data to be understood as typical average values.

Fonte: Site oficial da Hahnemühle.

A **quantidade de branco** que o papel pode atingir influencia nas altas luzes da fotografia, devendo-se considerar que na impressão a jato de tinta o branco da imagem é o papel sem tinta. Numa foto em preto e branco, por exemplo, isso transforma o seu contraste: se o papel é amarelado, o fotógrafo não conseguirá um branco tão alto para contrastar com seu preto e tons de cinza. Dada a importância do branco na fotografia, além da brancura própria de cada papel, existem técnicas para deixá-lo ainda mais branco, como baritar o papel ou utilizar um branqueador ótico; porém, o último não tem uma qualidade tão alta e pode diminuir a vida útil da obra.

Outra informação importante encontrada na ficha técnica é o **pH**. Papéis com pH sete são neutros, menores que esse número são ácidos e maiores são alcalinos, sendo que a acidez faz com que o papel estrague mais rápido. O sulfite, por exemplo, é extremamente ácido e, por esse fator, tem curta

durabilidade. Além do pH do papel, o pH do ambiente também é importante; assim, um dos cuidados ao armazenar a fotografia é utilizar um envelope feito de papel que também não é ácido, para não estragar a fotografia.

A ficha técnica também traz uma informação sobre a **resistência à água** do papel: a tinta da Inkjet tem base de água, por isso é importante que o papel tenha certa resistência a esse elemento. O "COBB" indica quanto o papel absorve de água. Isso irá indicar o "*Ink limit*" (limite de tinta), ou seja: o quanto de carga de tinta o papel pode receber sem borrar a imagem. Esse índice vai de 0% até 350%. A quantidade de tinta recebida, por sua vez, influencia o quanto de contraste/saturação a imagem poderá atingir. Por exemplo: em uma fotografia em preto e branco, quanto mais tinta preta o papel puder receber, aliado à quantidade de branco do papel, maior o tom de preto e o contraste que o fotógrafo irá conseguir. Na fotografia colorida, isso influenciará na saturação da foto: se o fotógrafo quer uma imagem extremamente vermelha e saturada, precisará utilizar um papel que aguenta uma grande carga de tinta.

A luz incidida em ângulo sobre o **papel com textura** traz à imagem pequenas sombras, que podem ser observadas visualmente. Dado esse aspecto do papel, o fotógrafo deverá pensar se sua imagem combina com a textura que o papel traz, ou escolher uma textura que produza os efeitos desejados. Uma textura muito pronunciada pode acabar com os detalhes mais finos da imagem, ocorrendo o que é chamado de "protagonismo do papel", já que a característica do papel chamará mais atenção do que a imagem. Porém, em alguns casos, uma textura forte pode trazer benefícios: se o fotógrafo tem uma imagem da superfície de uma pedra, utilizar o papel "William Turner", por exemplo, pode trazer uma tridimensionalidade à imagem, pois este tem uma textura muito acentuada, que pode fazer com que a imagem "salte", além de ter alta resistência à água, permitindo que receba uma grande quantidade de tinta.

Fig. 13: Obra "Sabonetes" de José Resende. 2004. Bronze com várias pátinas, vidro e aço cromado. Coleção Instituto José Resende.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt. Arquivo pessoal. Exposição “Ready Made in Brasil”, no Centro Cultural FIESP. Outubro de 2017.

Se pensarmos na questão das sombras a partir de outras obras de arte que não fotográficas, vemos que elas alteram a nossa relação com a obra. A obra “Sabonetes”, da figura 13, contém elementos tridimensionais que projetam sombras de forma exacerbada; além das sombras da própria imagem, a maneira com que foi exposta, com a luz incidida sobre ela, faz ver três projeções do objeto: ele próprio, a sombra de cima e a sombra de baixo. Quando se fala em papel na fotografia, a textura produzindo sombras também modifica a nossa relação com a obra, porém em menor proporção do que nas obras tridimensionais.

Portanto, ao trabalhar com *Inkjet* o fotógrafo precisa tomar, ao menos, as seguintes decisões ao escolher o papel: escolher se o papel deve ser brilhante ou fosco; escolher a quantidade de branco (se é alvo ou marfim); pensar se os pretos de sua imagem precisam ser densos ou leves; pensar na saturação; e, por fim, pensar na textura do papel: se será lisa ou pronunciada.

3.2.1.2 A tinta da Inkjet

Existem colorantes de tinta do tipo “corante” e do tipo “pigmento”. Geralmente as impressões em *Inkjet* são realizadas a partir de tintas que possuem pigmento mineral. Isso faz com que a fotografia tenha durabilidade maior. Essas gotículas com pigmento mineral são depositadas sobre o papel. Podemos perceber esses minúsculos pontos coloridos observando uma foto a partir de uma lupa. Até mesmo as fotografias em preto e branco são realizadas pela soma de pigmentos coloridos que dão a impressão de estarmos vendo o preto, embora se possa utilizar a impressora que trabalha unicamente com preto e branco. Nos casos em que a impressora colorida é utilizada para a

imagem em preto e branco, a habilidade do *printer* deverá fazer com que fotos com um degradê sutil tenham uma boa qualidade. Caso contrário, o observador acaba vendo um pouco do colorido.

3.2.2 A impressão em fine art na prática

Para a compreensão da impressão da fotografia em *fine art*, na prática, foi realizada uma visita a um ateliê de impressão para o estudo do processo. O local visitado foi o "Gicleria – Atelier de impressão", localizado em São Paulo – SP, Zona Norte.

Fig. 14: Turma do curso de fotografia em *fine art* do Instituto Internacional de Fotografia na visita ao ateliê de impressão, dia 09/12/2017.

Fonte: Fotografia de Adriana Vichi.

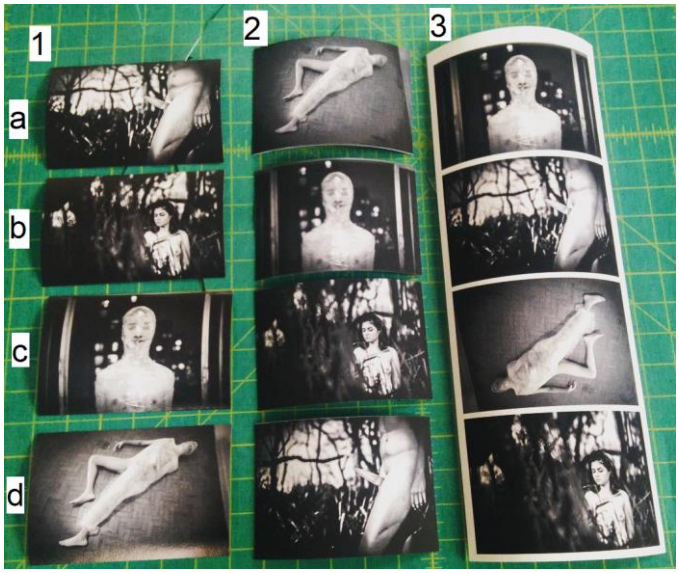
A realização de um estudo prático sobre a impressão em *fine art* permitiu a compreensão dos processos realizados para a produção de uma imagem de alta qualidade de impressão. As primeiras observações foram em relação à alta tecnologia dos equipamentos e ao controle da luz no ambiente onde são realizadas as impressões. Os computadores são da Apple de última geração[24], as impressoras são uma Epson e uma Canon[25]. O custo desses equipamentos é alto, o que inviabiliza o uso doméstico para a grande maioria dos fotógrafos;

[24] O computador utilizado é o MacBook Pro, com processador 2,5 GHz Intel Core i7.
[25] Na época da visita (em 2017), a Gicleria utilizava a Epson e a Canon. Porém, em 04/01/2019, o sócio Fábio Furlan informou que trocou as impressoras pela HP Designjet Z3200 Photo, pois dá menos manutenção e a qualidade é equivalente ou, até mesmo, melhor.

e esta é uma das razões pelas quais esse tipo de fotografia exige trabalho com ateliês de impressão. A Epson, segundo o *printer* Raphael P. S., custava na época, em média, 40 mil reais (U$ 10.000). Cada cartucho de uma Epson custa em torno de 500 reais (U$ 125); já os da Canon, que tem capacidade maior, cerca de 1.500 reais (U$ 375). A primeira possui doze cores, além do cartucho de verniz que é passado sobre a impressão quando ela é finalizada. O ambiente de manipulação da imagem é controlado: dois monitores calibrados que trabalham simultaneamente, com proteção ao redor para que não haja incidência de luz atrapalhando a visualização das fotografias. O ambiente de manipulação dos *prints* já prontos também é propício: uma janela permite analisar as fotos sob a luz natural e, em caso de ausência da luz do Sol, à noite ou em dias nublados, luzes especiais são acionadas para esse tipo de visualização.

Após conhecer o ambiente, vivenciou-se a realização, na prática, de algumas impressões. O processo consistiu no seguinte: foram levados arquivos digitais das fotografias que se decidiu testar em diversos papéis, o *printer* avaliou os arquivos, apontando erros (como sujeira na imagem ou aberrações cromáticas) e outros fatores que poderiam complicar a transferência de informações para o papel. Por exemplo: uma imagem muito saturada poderia perder uma boa quantidade da gama de cores ao ser transferida para a impressão. O que poderia minimizar essa perda seria a escolha de um papel que permitisse maior carga de tinta, porém, haveria perda ainda assim.

Fig. 15: Testes de mídias



Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Para aprender a prever melhor como as características do papel agem sobre a imagem, realizaram-se algumas provas com tipos distintos de papel. Na figura 9 podem-se ver 4 fotos impressas em 3 tipos de papel. Escolheram-se as fotografias a partir dos seguintes critérios: na imagem 1a testou-se a textura da pele, que na edição trabalhou-se para que se assemelhasse ao metal da faca. Na imagem 1b testou-se a textura do matagal que possuía diversos tons de cinza. Na imagem 1c o desafio era dar um aspecto de vidro ao plástico envolto no modelo. Já imagem 1d, além de testar o aspecto do plástico, também se testara os tons e a textura do chão.

O resultado permitiu distinguir nitidamente as diferenças na qualidade plástica entre um papel e outro. Para realizar esses testes de mídia utilizaram-se os seguintes papéis: Hahnemühle Baryta (coluna 1 da fig. 15), Hahnemühle Photo Rag Ultra Smooth (coluna 2 da fig. 15) e Hahnemühle William Turner (coluna 3 da fig. 15). O primeiro é um papel fosco, de textura bem leve. O segundo é um papel fosco, de textura extremamente acentuada e o terceiro é um brilhoso sem textura. O mesmo arquivo, sem modificação, trouxe aspectos variados impressos nesses diferentes papéis.

Antes da realização dos testes, imaginou-se que o papel William Turner seria melhor apropriado às impressões selecionadas, já que a intenção era que tivessem uma textura forte. Porém, a textura desse papel contrastou com a textura das imagens e não contribuiu para reforçar o caráter indicial que essas texturas carregavam em relação ao objeto fotografado (fig. 16 e fig. 17). Ao

analisar essas imagens, também deve ser considerado que as cópias de teste têm 1/48 do tamanho pretendido para a cópia final (A3), isso significa que a proporção entre a imagem e a textura do papel nessa escala reduzida é muito diferente do que seria na impressão em A3, o que dificulta a avaliação do resultado final. Por exemplo: um detalhe do rosto impresso num papel William Turner A3 não seria tão descaracterizado quanto o mesmo rosto impresso no mesmo papel em formato 10cm x 15cm. Outra opção seria imprimir um detalhe de imagem, contudo, na escala correta; mas, também assim haveria prejuízo na avaliação, já que outras partes da imagem poderiam se comportar de modo distinto na relação com o mesmo papel. Apesar disso, em um esforço para resolver abstratamente o problema, entendeu-se que esse papel não traria o resultado plástico esperado. Também se deve considerar a importância dos tons de preto e de cinza na imagem: neste mesmo papel, a imagem ficou "lavada", ou seja, o preto não ficou tão preto e os cinzas ficaram muito claros.

Fig. 16: "Sem título", série "Alógeno", novembro de 2017, impressa no papel William Turner.

Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 17: "Sem título", série "Alógeno", novembro de 2017, impressa no papel William Turner.

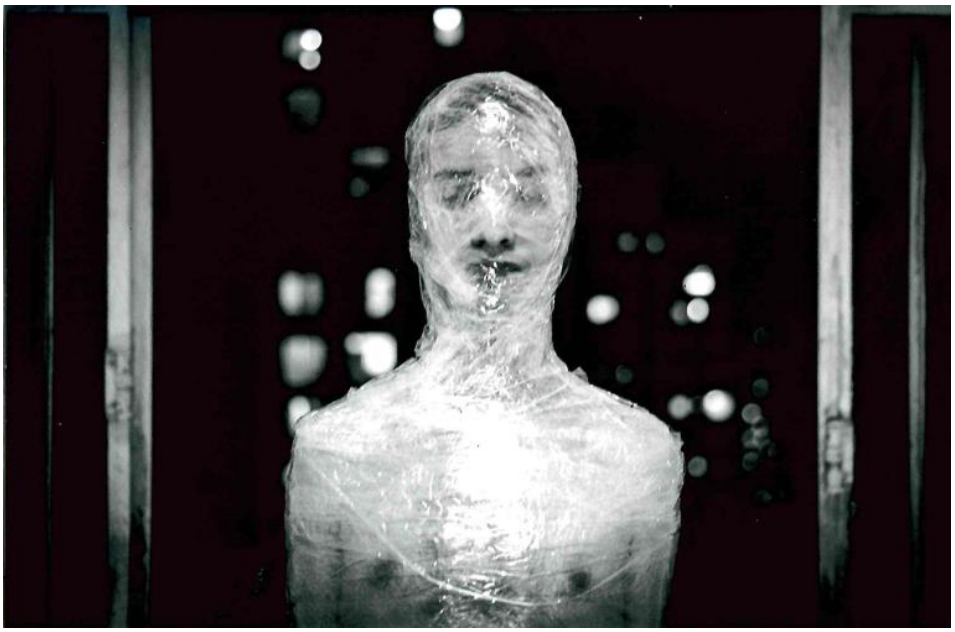
Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

No papel Photo Rag Ultra Smooth (fig. 18 e fig 19) as imagens atingiram uma variação melhor de cinzas e a textura, não física, mas visual da imagem ficou mais satisfatória que no papel William Turner. Porém, as qualidades ainda não se mostraram satisfatórias para a intenção em dar dramaticidade às imagens, o que fez com que se procurasse outro papel, que pudesse atingir uma melhor definição do preto e, talvez, contribuir melhor com a textura da imagem.

Fig. 18: “Sem título”, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth.

Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 19: “Sem título”, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth.



Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Por indicação do *printer,* utilizou-se o Baryta (fig. 20 e fig. 21), que é um papel com brilho. A partir do resultado dessa impressão conseguiu-se aliar boa parte da textura visual com a quantidade de preto nas imagens. Neste papel, segundo a expressão dos *printers*, o preto “fechou”, ou seja, ficou realmente preto. Isso permitiu que os tons de cinza atingissem uma maior intensidade

também. Com isso, a imagem impressa apresentou a dramaticidade intencionada. Porém, vale registrar que, ainda assim, houve perdas cromáticas no processo de impressão, então a imagem impressa final ficou diferente da imagem digital nesse sentido. Esse distanciamento, contudo, envolveu também alguns ganhos imprevistos, agregando à imagem características não obtidas em outros materiais ou, em outros termos, próprias dos materiais selecionados, permitindo constatar na prática que cada mídia tem características únicas e que influenciam na expressão artística da fotografia.

Fig. 20: “Sem título”, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Baryta.

Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 21: “Sem título”, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Baryta

Fonte: Digitalização de fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

3.3 A fotografia e a expografia

Este tópico do trabalho tem o propósito de abordar minimamente a expografia, para compreender melhor a experiência ao pesquisar, em ambientes expositivos, as obras dos artistas estudados. Durante a pesquisa percebeu-se que a interpretação da fotografia também envolve a forma com que ela é montada e exposta, portanto, entendeu-se como necessário adentrar um pouco neste campo de estudo. E a fotografia artística contemporânea impressa em *fine art* usualmente recebe cuidados para ser exposta, portanto, faz-se necessário dar atenção aos aspectos de montagem e expografia.

A história de como se constroem as exposições está relacionada à história da produção artística. Se num passado, quando a arte era produzida para agradar a burguesia, a exposição era tida como um lugar de colecionismo e as contra-exposições como uma ação de resistência contra o sistema (CASTILLO, 2014), ao pensar na arte contemporânea compreende-se que o museu não carrega mais o peso do colecionismo apenas e certa atitude contestatória é própria dessa arte. A curadoria hoje não é mais uma ação apenas para guardar coleções, mas organiza produções para que elas próprias se tornem ações.

Na contemporaneidade o espaço curatorial se torna diferente do moderno construído principalmente a partir da lógica pictórica. Ao pensar nas obras de Joseph Beuys[26], como na ação artística “Eu gosto da América e a América gosta de mim”, em que ele interage com um coiote, ou quando ele realiza a performance “Como explicar imagens a uma lebre morta”, compreende-se que esse tipo de obra ressignifica o espaço da arte. E nesta nova perspectiva o curador também tem a sua influência, quando da concepção das exposições, expressa na expografia:

> Um intento cultural ou poético conceitua a curadoria como arte de expor. Desenvolvida mediante junção de fragmentos históricos e/ou estéticos, seu discurso implica e se expressa na expografia, dialogicamente à tensão entre obra, lugar e conceito. (CASTILLO, 2014, p. 21).

Na arte contemporânea o público também é protagonista das obras e isso deve ser entendido pela curadoria.

> Partindo do princípio de que a poética expositiva é veículo articulador e/ou propagador de objetos, lugares, conceitos e/ou sujeitos, importa-nos saber que mecanismos ou operações são determinantes ao cumprimento do papel fundamental das exposições: permitir ao seu habitante provisório exercer experiência estética, conferindo, assim, significado às obras. (CASTILLO, 2014, p. 33)

Desta forma, no mundo da arte a partir de 1960, especialmente, a expografia ganha novas formas, como é o caso do MAM do Rio de Janeiro e de Inhotim em Minas Gerais (CASTILLO, 2014). Também podem ser encontradas hoje obras em lugares antes inusitados, como nos metrôs de São Paulo, isso porque a década de 1960 desencadeia também a questão arte/espaço urbano, que começa a articular uma nova abordagem curatorial.

O campo da expografia é muito amplo, o que levou a fazer-se, para os fins deste estudo, um recorte na montagem das obras, focado em alguns tipos de montagem fotográfica, os quais são descritos a seguir. Como se poderá observar, a escolha da montagem poderá alterar tanto a qualidade quanto a durabilidade da fotografia, além de acrescentar elementos que se somam aos da própria imagem para efeitos da semiose.

[26] Artista alemão contemporâneo que realiza performances, esculturas, instalações, vídeos, entre outras expressões artísticas.

No tipo de montagem chamado de ***Dry mounting***, cola-se a foto num suporte rígido com uma prensa no *foam board*. Esse material tem o coeficiente de dilatação parecido com o do papel e isso permite que a fotografia não degrade tão rapidamente, mas, geralmente a imagem acaba degradando por cisalhamento, ou seja, quando a cola desgasta. Além do *foam board*, pode ser utilizado o PS[27], que é um tipo de acrílico resistente, ou o *aluco bond,* que é um plástico revestido de alumínio nos dois lados. No *dry mounting*, apesar da durabilidade própria do papel fotográfico, que pode ser bastante longa, no caso de alguns usados nas impressões em *fine art*, os processos de degradação dos outros materiais utilizados acabam por reduzir a durabilidade do conjunto para cerca de 10 a 15 anos. Outra característica dessa montagem é que é preciso utilizar papéis de alta gramatura. Essa montagem é do tipo não reversível, ou seja: se o *foam board* degradar e um restaurador quiser recuperar a fotografia, ele dificilmente conseguirá. No *dry mounting* não há a necessidade de moldura, ao contrário da montagem clássica.

A **montagem clássica** geralmente é realizada para preservar muito bem a fotografia e é considerada reversível. Nela são utilizados materiais *acid free* para não degradar a fotografia, o que, no caso de algumas impressas em *fine art* e com o pH neutro é um fator relevante. Na parte de trás da fotografia é colocada uma base, que pode ser um papel cartão ou um *foam board*; logo depois vem a fotografia e, à frente dela, um *passe-partout*, que pode ser também de papel cartão neutro. O corte na linha divisória com a imagem é realizado a 45º para não gerar sombra. O *passe-partout* evita que a foto tenha contato com o vidro, o que é mais um cuidado para que ela não estrague. Para fixar a foto no lugar podem ser utilizadas cantoneiras ou fita, ambas de materiais também neutros. Se a fotografia for muito grande, a cantoneira acaba fazendo com que a fotografia deslize e crie “barriga” no meio dela; por isso a necessidade de colar a foto com fita dupla face neutra por trás.

Ao montar a moldura, coloca-se uma fita de alumínio no emolduramento para que a madeira não estrague a fotografia caso mofe ou ocorra algum tipo de degradação. A montagem clássica permite que o artista escolha assinar a obra na parte da frente ou atrás. Caso escolha a parte de trás, realiza-se um

[27] “PS” é a abreviação de Polystyrene (poliestireno) – resina termoplástica.

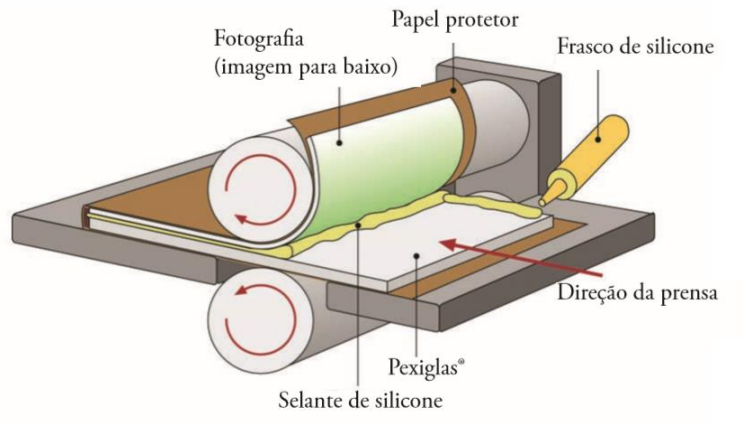
orifício na base traseira e coloca-se um pedaço de acetato para proteger o papel. Caso o artista escolha fazer na parte da frente, surge a necessidade de deixar uma margem maior para a escrita. Quando o *passe-partout* é cortado maior que a imagem, para a realização da assinatura, fala-se que ele foi "sangrado".

Muitas vezes os artistas escolhem vidro que contém reflexo, pelo custo/benefício. Um vidro antirreflexo de qualidade é um vidro sem textura, geralmente mais caro. Esta opção pelo vidro comum, além de somar à imagem reflexos do ambiente, interfere na visualização das texturas dos papéis, o que no caso da *fine art* pode ser ainda mais relevante.

Na montagem em **Metacrilato** - ou *face mounting* – a fotografia vai atrás de uma placa de acrílico. O nome vem do material polimetilmetacrilato ou PMMA. Esse material "é fabricado por meio da polimerização do metilmetacrilato. É extremamente transparente e transmite aproximadamente 92% da luz visível." (PÉNICHON, 2011, p. 40). Esse processo possui diversas formas de produção, uma delas é quando a fotografia passa por uma prensa, fixada no acrílico com um selante de silicone, sendo protegida por um tipo de papel. (a fig. 22 mostra a técnica de produção de uma marca específica – a Pexiglas).

Assim como o *dry mounting*, não precisa de moldura. O metacrilato pode ser uma boa opção, pois é resistente e pode ser cortado em qualquer tipo de formato. Para a realização dessa montagem é necessário que o papel seja muito liso. Um metacrilato comum pode sair de 1500 a 2000 reais (U$ 375 a U$ 500) o metro quadrado. Existe um metacrilato mais resistente, que tem alumínio e é chamado Diasec; este pode ficar entre 2500 a 3000 reais (U$ 625 a U$ 750) o metro quadrado.

Fig. 22: Ilustração da produção da técnica do metacrilato da marca Pexiglas.



Fonte: Pénichon (2011).

Como pode ser observado a partir desses exemplos, os materiais utilizados para a montagem devem ser muito bem estudados e há cuidados especiais quando se trata de fotografia em *fine art*, já que os cuidados com a impressão, as tintas e os papéis têm como objetivo uma qualidade e uma durabilidade muito altos; e se ela não for manuseada e montada com cuidados apropriados a sua vida diminuirá consideravelmente.

Para o armazenamento de fotos que não estão sendo expostas também há esse cuidado. Podem ser construídas caixas de papelão para o armazenamento, porém, com papelão neutro, que pode chegar de 3 a 4 vezes o valor do papelão comum. Se existem várias fotos que irão ser armazenadas juntas, coloca-se um papel entre elas para que não degradem, o qual também deve ser neutro. Um desses papéis pode ser o Glassine. Outra alternativa é embalar as fotos com *Photobag,* que é feito de *Mylar*[28].

Uma das características da fotografia em *fine art* é que muitos fotógrafos gostam de realizar um certificado de autenticidade. Esse certificado é vendido pela própria empresa de papel para os *printers* que cobram, atualmente, pouco mais de 25 reais para colar um selo no certificado e um selo no verso da fotografia. Portanto, são dois selos: o fotografo pode emitir um certificado de autenticidade assinado por ele com um selo igual ao que vai atrás da fotografia. Se, por exemplo, a obra fosse roubada, seria mais difícil de revende-la, pois o

[28] *Mylar* é fabricado em polipropileno. Esse tipo de envelope feito de *Mylar* é utilizado por pessoas que querem conservar algumas fotos, mapas antigos ou documentos históricos, pois é livre de ácido e não denigre o papel.

certificado com o outro selo não estaria junto. Outro fator a ser considerado na montagem é permitir o acesso visual a esse selo.

Ao realizar esse levantamento sobre a fotografia impressa em *fine art* e suas especificidades, além de sua expografia, espera-se criar condições para a compreensão das decisões artísticas tomadas pelos artistas analisados no próximo capítulo, que retoma as questões aqui abordadas – algumas de forma mais aprofundadas - a partir da análise de obras de suas obras.

4 - A materialidade da fotografia impressa em *fine art* como ponto de inflexão acerca do caráter aurático da fotografia como arte contemporânea

No início da pesquisa pensou-se em trabalhar com fotógrafos latino-americanos além de brasileiros, porém, a quantidade e a qualidade dos trabalhos de fotógrafos brasileiros, associadas ao tempo disponível para esta pesquisa e à proximidade com as produções desses artistas definiu o recorte para artistas brasileiros que trabalham com fotografia artística contemporânea impressa em *fine art* e que estão inseridos no circuito artístico nacional por meio de exposição desses trabalhos.

No capítulo anterior (3- A fotografia impressa em *fine art*) pôde-se constatar que uma fotografia impressa em *fine art* é resultado de um conjunto de variantes e, assim como ela só pode ser considerada finalizada quando impressa, também só pode ser percebida em sua materialidade e qualidade artísticas quando estamos diante das obras. Isso orientou a necessidade de delimitar para este terceiro capítulo fotógrafos e trabalhos aos quais teríamos acesso durante a pesquisa, vendo presencialmente suas obras em exposições.

Outro critério de escolha foi a proximidade entre as poéticas desses fotógrafos; ainda que cada um deles seja único, eles têm em comum o trabalho com o caráter conceitual das fotografias, aliado à opção pela fotografia em fine art. Foram localizados outros fotógrafos em relação aos quais se teria acesso

às obras, porém, com poéticas muito distintas. Além disso, verificou-se que alguns se dizem fotógrafos *fine art*, mas não utilizam a impressão em *fine art*; outros utilizam a impressão em *fine art* para suas fotografias, mas as concebem como objeto de decoração e não como obra de arte, o que os afasta dos museus, galerias e outros espaços expositivos próprio da arte.

A partir dessas delimitações, escolheu-se trabalhar com obras dos seguintes fotógrafos: Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt e Penna Prearo. A seguir faz-se uma breve apresentação e cada um deles e das obras que se pôde observar, ao mesmo tempo em que se analisam essas obras com o objetivo de compreender como os signos comportam-se, especialmente o icônico e o indicial, influenciando a semiose.

4.1. Bruno Veiga

Bruno Veiga nasceu no Rio de Janeiro, começando a fotografar nos anos 1980. A partir de 2005 foi associado ao Estúdio da Gávea no Rio de Janeiro. Tem 16 exposições individuais, 18 coletivas, 9 livros publicados, participa de 4 coleções no Brasil e na França. É artista premiado no Prêmio Brasil Fotografia Ensaios, São Paulo, Brasil em 2013. Possui 9 séries de fotografias contemporâneas, entre elas, a chamada “Subúrbio”.

A série Subúrbio, cujas obras são impressas em *fine art,* foi exposta em julho de 2016 no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul (MARCO/MS). Foi essa exposição que incentivou a realização deste estudo, devido à percepção de que as impressões estariam provocando uma nova relação com a realidade retratada.

Fig. 23. Fotografia da “S/ título”, de Bruno Veiga, da série “Subúrbio”.

Fonte: Bruno Veiga Fotografia

Utilizou-se uma obra dessa série para a análise – a obra S/título (Fig. 23) -, devido à diferença entre a experiência de estar diante da representação digital (como no caso da imagem apresentada neste texto e disponibilizada no site do artista) e a experiência quando diante da impressão em *fine art* (aquela materializada na exposição). O papel, dentro dessa técnica, como um signo diferente do digital, juntamente com o pigmento mineral, trouxeram para a imagem um efeito de que a realidade fotografada havia se concretizado de algum modo na imagem, dando a impressão de que tocar na obra equivaleria a tocar nos azulejos e na grade representados. É uma imagem bidimensional que trouxe um "quê" de tridimensionalidade, devido ao modo como os materiais utilizados na impressão fotográfica potencializam os efeitos de profundidade, já presentes em razão do processo fotográfico de captação a imagem, fazendo ver como se os azulejos estivessem não apenas no primeiro plano, mas muito próximos, logo depois a grade e, num terceiro plano, o fundo.

Percebe-se também que o tratamento das cores faz lembrar uma pintura, o que leva a comparar essa fotografia, da maneira como foi apresentada na exposição, a uma pintura hiperrealista. Isso porque os pigmentos minerais envolvidos na impressão – que a constituem materialmente - produzem uma qualidade na imagem que se assemelha – iconicamente – à qualidade pictórica da pintura (hiper-realista), cuja materialidade é outro pigmento, aquele de que é constituído a tinta do pintor. Não se trata, portanto, apenas de um efeito óptico; de fato, a materialidade da fotografia e da pintura tornam-se mais próximas.

Comparando essa obra nos formatos digital e impresso, é nítido que não se percebe os signos do mesmo modo. Apesar de a imagem ser impressionante por si só, mesmo observada digitalmente, quando se observa impressa em *fine art* o efeito se intensifica, quase convidando a tocar a obra (reagir dinamicamente a ela); e compreende-se a importância do material para a produção fotográfica. Esse tipo de impressão, tal como apresentado nessa obra, "aponta para" os aspectos qualitativos (quali-signos) da própria materialidade que, por sua vez, amplificam o poder dos sin-signos da imagem para ligá-la à (indicializar a) realidade. Ao mesmo tempo, essa mesma materialidade aproxima a imagem, por semelhança (icônica), à pintura, contribuindo para um significado mais idealizado do que documentado da

realidade. Entende-se que é desse modo, com essa tensão entre quali-signos icônicos e sin-signos indiciais que se pode considerar que a semiose se constitui de modo único na impressão.

4.2 - Guilherme Licurgo

Guilherme Licurgo (1983 -) é um fotógrafo contemporâneo carioca, que vive em São Paulo e trabalha com impressão em *fine art*. Foi premiado pelo Ministério das Relações Exteriores como um dos melhores artistas contemporâneos do Brasil no II Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea. A obra escolhida para este estudo compõe a sua série "*Desert Flower*", projeto de livro e exposição realizados em parceria com a companhia de dança mundialmente conhecida "*Martha Graham Dance Company*".

Nesta série o fotógrafo traz imagens de corpos de dançarinos interagindo com tecidos ou apenas dos próprios contornos desses corpos. Na obra "The seed" (Fig. 24), selecionada para análise neste estudo, aborda-se o tratamento das cores e outras decisões na forma com que a obra é impressa e exposta, consideradas importantes para a geração de significados.

Fig. 24. Obra "The Seed" (A Semente) da série "Desert Flower" de Guilherme Licurgo.

Fonte: Guilherme Licurgo Fotografia

Essa obra compôs a exposição *Ecce Homo*, da Verve Galeria, em São Paulo (04 a 24/6/2017), com curadoria de Ian Duarte Lucas, da qual participaram 13 artistas. Os trabalhos tinham como temática o masculino e envolveram diversas técnicas: escultura, pintura, desenho e colagem.

De todas as fotografias da série, é a mais “limpa” em termos de composição e uma das únicas quase monocromática, sendo as demais trabalhadas em cor, como na obra “Desert Rose” (fig. 25), outra fotografia da série.

Fig. 25 – Obra “Desert Rose” (Rosa do Deserto). Captura da tela do site de Guilherme Licurgo, da série “Desert Flower”

Fonte: Guilherme Licurgo Fotografia

Segundo o galerista Alan Seabra, em entrevista oral concedida a esta autora no dia 10 de Outubro de 2017, na Verve Galeria em São Paulo/SP, Licurgo geralmente faz uma tiragem de cinco a dez fotografias, o que faz com que o seu trabalho seja bem valorizado e, talvez, até difícil de ser encontrado. Desta série, encontramos apenas uma fotografia no Brasil. As demais estão expostas em Miami e em Wuhan, na China. O artista coloca atrás de suas fotografias a sua assinatura, a tiragem e o ano em que foi realizada. Alan também informou que o fotógrafo utiliza a impressão jato de tinta com pigmento mineral (*Inkjet*), sobre papel de algodão.

Observou-se pessoalmente essa fotografia, na galeria Verve, em São Paulo – SP, nesse mesmo dia 10 de outubro de 2017, portanto, depois do encerramento da exposição. Nessa ocasião, estava exposta em um corredor de uma escada com pouca luz. Considera-se que nos dias da exposição “Ecce Homo”, possivelmente, as condições ambientais eram mais favoráveis. Encontrou-se na exposição da obra “The Seed” as seguintes condições ambientais, além da música instrumental erudita: luz amarela e iluminação fraca, moldura em madeira clara, protegida por um vidro comum, cujo brilho refletia formas geométricas das linhas da escada e da porta (Fig. 26), além do reflexo de outras obras expostas no ambiente (Fig. 27). Conforme já discutido no item sobre expografia, as condições do ambiente influenciam a semiose da obra, o que é relevante no caso das fotografias impressas. Também se considerou aqui que observar a fotografia fisicamente deve propiciar uma experiência perceptiva mais complexa, na medida em que se pode ter acesso a certas qualidades da obra que uma imagem digital (por exemplo) não revela. Todavia, constatou-se a partir da experiência aqui relatada que, dadas as condições expositivas encontradas a experiência presencial com a obra desviou a atenção da obra em si para o ambiente. E para compensar, para ter acesso a detalhes da imagem, foi necessário observar novamente a fotografia no formato digital, a partir do que outras impressões foram possíveis.

Fig. 26 – Detalhe da obra “The Seed” (A Semente), exposta na Verve Galeria em São Paulo – SP, Brasil.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 27 – Outro detalhe da obra “the seed”, vista em outro ângulo.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Observando a obra nessas condições em que a obra estava sendo exposta na galeria, teve-se a seguinte percepção: à primeira vista, a fotografia assume uma tonalidade amarelada, semelhante à da moldura. No ambiente expositivo, apenas a região da obra em que a luz do sol aparece incidindo mais diretamente está um pouco mais esbranquiçada, criando um leve degradê. Esse amarelidão reforça a ideia de deserto e de calor.

Observou-se, também, que a areia mais próxima à câmera, no momento em que a fotografia foi realizada, está menos nítida do que a areia próxima ao corpo do modelo. Provavelmente, o fotógrafo realizou isso com uma profundidade de campo média (f 5.6 ou f 8) ou alterou o foco na pós-produção. A impressão *inkjet*, por trabalhar com pequenas gotículas de pigmento depositadas sobre o papel, reforça essa textura visual de areia que é da própria imagem; isso independente de o papel conter ou não uma textura. Essa gotículas, como se fossem grãos de areia, enfatizam a relação indicial e documental da obra com o que é fotografado, ou, em outros termos, a "transparência" da fotografia.

A posição da moldura superior em relação à figura (corpo) faz lembrar uma linha do horizonte, que não está registrada na obra. Sem a linha do horizonte, o enquadramento da própria imagem valoriza menos a ideia de paisagem e mais o corpo do modelo. Ao ver a obra pessoalmente, tem-se uma impressão de que se pode até tocar o corpo que está, ilusoriamente, à frente; por outro lado, a descaracterização do corpo como tal, em nome de um algo

amorfo, acaba dando a impressão de que aquilo não é um corpo, mas outra coisa, minimizando a indicialidade e enfatizando a iconicidade. O corpo é visto como uma massa: um “algo” que surgiu no deserto vazio ou um algo que ainda está por vir, como uma semente (como sugere o nome da obra).

4.3 - Julio Bittencourt

Julio Bittencourt (1980 -) cresceu nas cidades de São Paulo e Nova York. Recebeu uma série de prêmios, alguns deles são: Marc Ferrez de Fotografia, Porto Seguro de Fotografia, Fundação Conrado Wessel, entre outros. Além disso, participa do acervo de algumas coleções importantes no Brasil e no mundo. Registra mais de vinte exposições solo, cerca de cinquenta exposições em grupo e mais de vinte participações em feiras importantes de arte. É autor de dois livros.

A arte deste fotógrafo traz uma importante característica da fotografia contemporânea: o questionamento. Na arte conceitual, esse elemento é encontrado como forma de reflexão acerca do mundo que nos rodeia, da condição humana. A forma que utiliza para expor sua produção auxilia no fortalecimento de suas intenções.

Visitou-se uma exposição de Julio Bittencourt denominada Plethora, na Galeria Lume em São Paulo – SP. A exposição teve abertura em 22 de agosto e permaneceu aberta até o dia 15 de outubro de 2017. Na série exposta, cada obra era uma montagem de várias fotografias que, juntas, davam a impressão de ser uma só. Segundo o fotógrafo, em entrevista concedida a esta autora em 01/11/2017, após o término da exposição, por telefone, ele faz uma tiragem de cinco fotografias de cada obra, todas impressas com a tecnologia *inkjet.*

O fotógrafo não utiliza vidros para montar suas obras. Segundo o próprio artista, ainda nessa mesma entrevista, ele utiliza os quadros sem vidro para que o mesmo não interfira na relação entre a obra e quem está observando. Caso alguém queira comprar a obra e colocar vidro, na moldura há suporte para isso, porém, ele preferiria que suas fotografias continuassem sem.

A série foi construída durante cinco anos e cada “peça” representa uma fase do artista. Por isso, ele desejou construir as obras de maneiras distintas, já

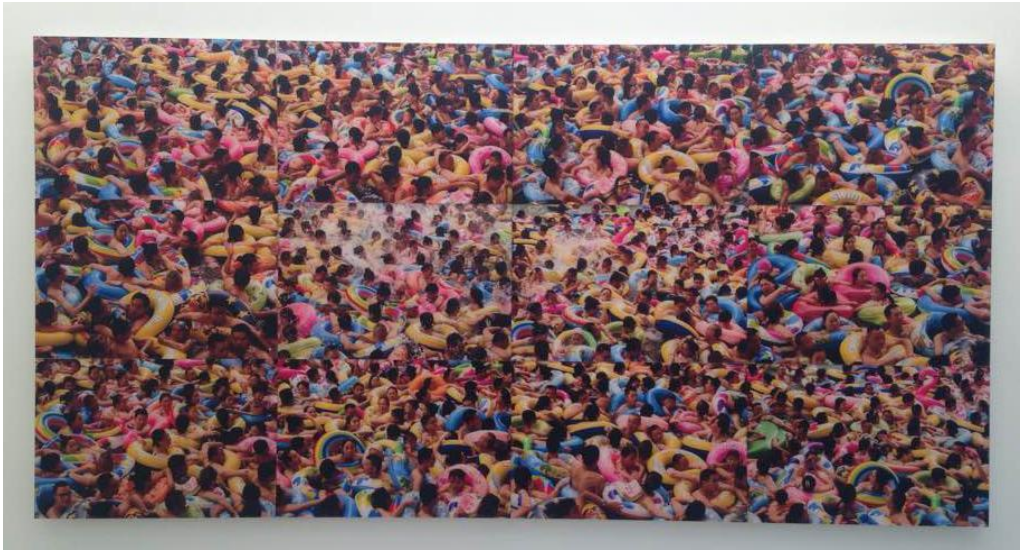
que cada conjunto é uma pequena história, dentro de uma história maior, cada uma com sua personalidade.

Uma das obras da exposição era uma projeção chamada “Carros”, que remetia à quantidade de tempo que se gasta dentro de um carro durante uma semana (45h), porém, como se visitou a exposição durante o dia, não se pôde observar essa obra que só era projetada à noite. Cabe observar que se se tivesse visitado a exposição à noite, também, possivelmente poder-se-ia ter outra impressão em relação às outras obras que são citadas neste texto.

No corredor da galeria, durante a visita realizada para esta pesquisa, havia luz natural que vinha de um teto de vidro, e ali estavam expostas três obras: uma com imagens de uma piscina, uma com imagens de uma prisão e outra com imagens de cubículos onde possivelmente pessoas moram.

A obra da piscina, “Dead Sea” (Fig. 28), era muito colorida, devido ao aglomerado de boias, às roupas de banho. Um colorido dos objetos que cobria quase toda a piscina. A imagem de uma piscina, que é usualmente vista como um local de lazer, superlotada a ponto de não haver espaço entre uma pessoa e outra que permita nadar ou deslizar na água, gera uma impressão de confinamento. Observa-se também que, na imagem, não existem muitas pessoas demonstrando felicidade, pelo contrário: algumas parecem estar sufocadas. A obra não é, na verdade, a imagem de uma piscina cheia de pessoas, mas, uma fotomontagem de 1 metro e 20 centímetros por 2 metros e 40 centímetros, composta de doze fotografias que, juntas, parecem ser uma foto só; e uma só piscina com muita gente.

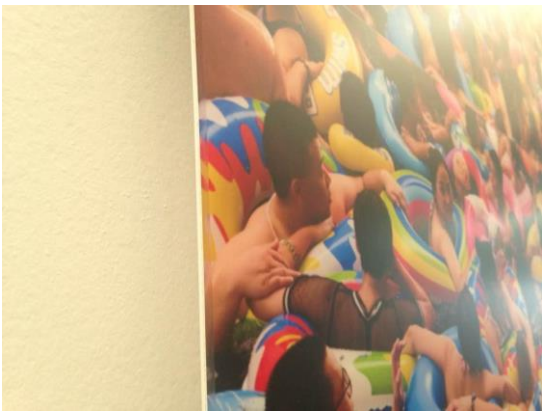
Fig. 28: Obra “Dead Sea” (Mar Morto) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, 1,20m x 2,40m, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

A obra foi impressa em jato de tinta, em papel Hahnemüle Matte Fibre, 200g, e montada com metacrilato. No detalhe da obra (Fig. 29) podemos ver o efeito que o metacrilato dá à obra: tem-se a impressão de que o plástico em frente à foto projeta a imagem para frente. No registro realizado de um detalhe lateral da obra (Fig. 24) esse efeito pode ser percebido.

Fig. 29: Detalhe da obra “Dead Sea” de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Nas fotografias da cadeia, obra “Locked up” (Fig. 30), que juntas formam uma imagem só (Fig. 31), também há a ideia de confinamento, porém, de modo mais explícito e organizado do que na fotografia da piscina. As fotografias foram impressas em jato de tinta com o papel Hahnemüle Photo Rag 308g,

porém, diferente da anterior, não foi montada em metacrilato. A ausência do vidro em frente à fotografia permite mais proximidade do público com as imagens e, em certo sentido, com os presos.

A luz é um componente importante dessa obra sob vários aspectos. As fotografias dessa obra são muito mais escuras do que as das outras obras. Quase totalmente pretas, transmitem a ideia da solidão e escuridão das cadeias. Em contraste com a área escura das fotografias, essa obra foi exposta em um corredor da galeria, ao lado de uma parede de vidro por onde entra uma luz natural intensa. Sendo a obra por si só bastante escura, pode-se considerar que colocá-la em um espaço escuro ou pouco iluminado talvez enfatizasse a escuridão pela pouca luz do ambiente. Já a luz natural, presente no local da exposição, faz isso de outro modo. Enfatiza pelo contraste com o escuro da fotografia, na medida em que se opõe a ele e, ao mesmo tempo, às ideias de solidão e confinamento.

Outro fator percebido é que, nessas mesmas fotografias, com exceção do ambiente da cela, que é escuro e que ocupa a área maior da imagem, as pessoas e objetos são iluminados por uma forte luz, que cria um alto contraste entre o ambiente (escuro) e as pessoas (fortemente iluminadas) dentro das celas, assim como com os objetos, a Bíblia sagrada (Fig. 32), a algema (Fig. 33), entre outros. Esse contraste entre claro e escuro, assim como a composição em ambiente fechado, amplificam a dramaticidade da cena e remetem a obras da pintura que fazem uso desse tipo de recurso. Isso confere à fotografia uma característica pictórica, embora de modo distinto ao que foi observado na obra da série “Subúrbio”, de Bruno Veiga. Na obra Locked up é tal como se se tratasse de uma interpretação contemporânea da estética de Caravaggio. E, dada a relação entre essa luz da fotografia e a luz natural do espaço em que essa obra foi exposta, é como se a própria luz do ambiente expositivo estivesse iluminando, de fato, a cena. O que gera um efeito de que o momento da contemplação equivale à experiência de estar naquele lugar, diante das celas.

Fig. 30: Obra “Locked up” (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 31: Obra “Locked up” (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 32: Detalhe da obra “Locked up” (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 33: Detalhe da obra “Locked up” (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Em meio a essas duas obras, encontrava-se exposta outra obra composta de uma série de fotografias, a obra “201” (Fig. 34), do mesmo artista. Estas foram impressas em jato de tinta no papel Hahnemüle Photo Rag 308g. Trata-se de um conjunto de fotografias de várias pessoas ocupando, em diferentes períodos de tempo, um cubículo que se percebe ser sempre o mesmo (Fig. 34). Podemos observar que é o mesmo lugar devido ao número de identificação do ambiente, o “201”, que dá título à obra e que se repete em todas as fotografias que integram a fotocomposição.

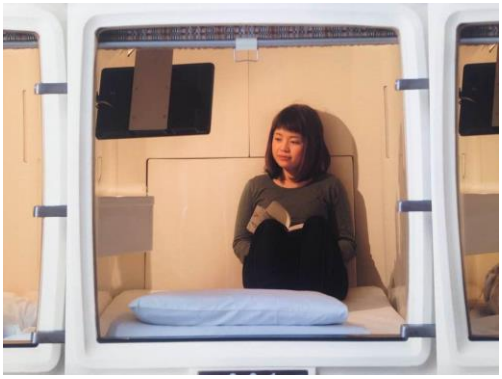
Estar diante da obra faz supor que seja alguma espécie de quarto alugado em algum lugar superpopuloso. Observa-se que é um local para viver, ou viver temporariamente, já que as pessoas das fotos estão realizando diversas atividades cotidianas como secar o cabelo, vestir roupa, pintar as

unhas, tomar café, dormir etc. (Fig. 35). O que mais impressiona na cena é a relação entre o tamanho dessas pessoas e o tamanho do espaço que estão ocupando. A partir da análise feia pela autora, a montagem remete por similaridade a gaiolas de criação de pássaros e isso pode produzir simbolicamente o efeito de que as pessoas estão engaioladas.

Fig. 34: Obra “201” de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Fig. 35: Detalhe da obra “201” de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.



Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Diferentemente da fotocomposição *Locked up*, em que tanto as fotografias individualmente quanto a fotocomposição (montagem de 3

fotografias na vertical por 4 na horizontal) têm o formato paisagem, em “201” cada fotografia e também a fotocomposição (cinco por cinco fotografias) têm o formato quadrado. Porém, em ambos os casos as obras trazem um amontoado de pessoas confinadas em formas de quatro lados (quadrados ou retângulos), fazendo isso, remetem iconicamente à realidade e condições em que elas vivem: no primeiro caso a superlotação do sistema carcerário e, no segundo caso, aos ambientes cada vez menores em que vivem muitas pessoas na sociedade atual. Isso também pode ser visto na obra da piscina e na obra abordada a seguir, ‘denominada *“Tokyo’s Subway”*.

Já em outro espaço expositivo, em uma sala um pouco mais escura, iluminada por luzes artificiais pontuais, havia mais três obras, todas fotocomposições trabalhadas com repetição de um mesmo tema: uma com pessoas dentro de cabines de metrô, outra de janelas de um prédio e outra de uma lavanderia.

A obra *“Tokyo’s Subway”* (Fig. 36), que mostra várias pessoas dentro de uma cabine de metrô, é composta por quarenta e quatro fotografias dispostas da seguinte maneira: quatro fileiras horizontais, cada uma com onze fotos. No conjunto assume um formato paisagem mais alongado na horizontal, que pode ser associado ao formato dos vagões de trem reforçando, assim, a sua iconicidade. Essa obra foi impressa com jato de tinta, no Hahnemüle Matte Fibre, 200g, com metacrilato.

Fig. 36: Obra “Tokyo’s Subway” (Metrô de Tóquio).

Fonte: Julio Bittencourt Fotografia

Como nas obras anteriores, "*Tokyo's Subway*" também traz esse aspecto icônico remetendo à superlotação populacional. Dá a impressão de que as pessoas realmente estão ali, bem apertadas, quase caindo sobre nós. Devido aos detalhes das portas do fundo das fotografias, podemos observar que não é a mesma cabine retratada, talvez em algumas fotografias haja cabines repetidas, mas não são todas iguais. É possível que muitas pessoas ali retratadas observem o fotógrafo, assim como observam a parte de fora do trem, fazendo com que esse olhar reforce um dos caminhos da indicialidade da imagem, indicando que o fotógrafo estava ali. Na fotografia exposta na galeria, as pessoas que observaram o fotógrafo na hora da foto agora parecem observar o visitante da exposição, estimulando, desta forma, um interpretante dinâmico ligado à sensação física de estar sendo observado ao observar. A forma com que a fotografia é observada (com o visitante andando da esquerda para a direita ou da direita para a esquerda – já que a montagem é grande) também reforça esse interpretante, pois lembra o movimento em uma plataforma de metrô. Tudo isso é reforçado pela alta qualidade de impressão da imagem, que produz o efeito de se estar diante de.

Na obra que mostra um prédio pelo lado de fora, *From nine to five* (Fig. 37), o fotógrafo escolheu expor a fotocomposição em *backlight* protegida por um material chamado Duratrans (Fig. 40) que, segundo o fotógrafo, em entrevista concedida a esta autora, tem a função de dar a sensação de que estamos olhando o prédio do lado de fora.

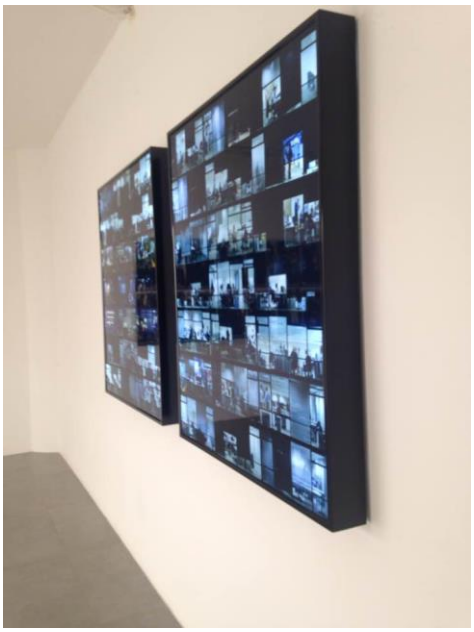
> O Duratrans-grade film é uma mídia de emulsificação a laser de poliéster exposto a 4000 dpi, a mais alta resolução disponível na indústria de mídia de impressão de grande formato, e desenvolvido fotoquimicamente usando o processo de haleto de prata de última geração para oferecer um amplo e rico espectro de cores não alcançável com tintas e uma opacidade em preto (Dmax) sem comparação a nenhuma outra mídia de impressão translúcida. (DURATRANS..., tradução nossa, 2018).

De fato, esse vidro, que remete – iconicamente, por semelhança – aos vidros de edifícios em geral, faz perceber a imagem como se o prédio realmente estivesse ali, numa noite escura e sendo iluminado por dentro pelas luzes das lâmpadas do ambiente das salas de trabalho representadas na fotografia. O nome da obra, "From nine to five", é uma expressão em inglês que

significa o intervalo de tempo em que as pessoas trabalham (das nove da manhã às cinco horas da tarde).

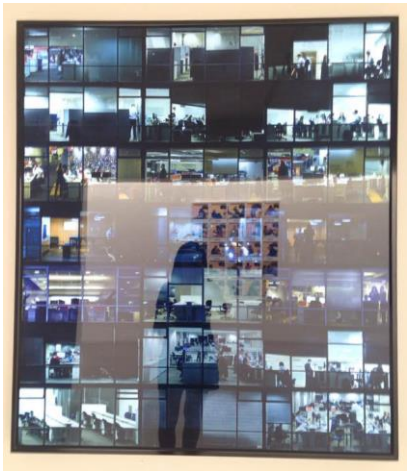
Diferentemente das outras obras, nesta podemos observar um reflexo do ambiente da sala na obra (Fig. 38 e fig. 39), já que o Duratrans reflete a luz. A superfície da obra, refletindo a sala de exposição e a luz vindo de dentro da obra, com o *backlight*, reforçam a iconicidade, já que os prédios refletem o exterior em seus vidros e iluminam o seu interior com as luzes artificiais. O formato retangular da obra e a forma com que as duas peças foram dispostas (uma paralela à outra) também reforça essa iconicidade, pois faz lembrar, de fato, dois prédios com esses formatos e disposições.

Fig. 37: Obra “From nine to five” (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



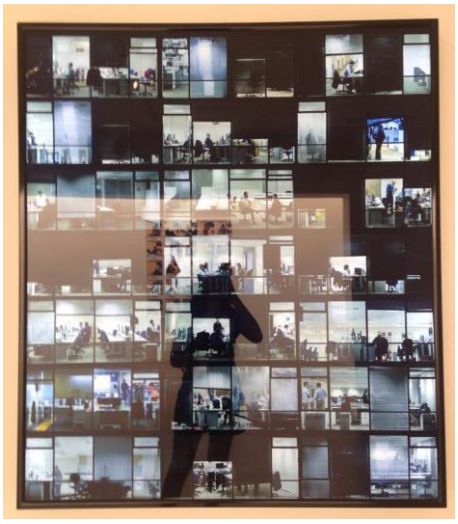
Fonte: Fotografia, Mariana arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 38: Parte da obra “From nine to five” (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



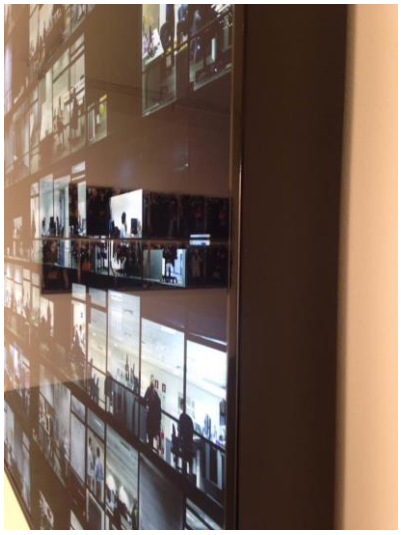
Fonte: Fotografia, Mariana arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 39: Parte da obra “From nine to five” (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



Fonte: Fotografia, Mariana arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 40: Detalhe da obra “From nine to five” (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.



Fonte: Fotografia, Mariana arndt, 2017. Arquivo pessoal.

A última obra, *“Laundromat”* (Fig. 41), é uma série de fotografias de uma lavanderia. Essas fotografias foram impressas em jato de tinta e o papel utilizado foi o Hahnemüle Matte Fibre 200g com metacrilato. Observa-se que, apesar de ser um local por onde, supostamente, muitas pessoas passam, na série há apenas uma interação humana (Fig. 42): um homem que interage com o entregador de pizza. Nem as pessoas que parecem ser próximas estão se relacionando. Talvez por isso o fotógrafo tenha escolhido apresentar esta fotocomposição de forma que cada fotografia ficasse separada das outras, dando um espaço em que se pode ver a parede atrás da obra. Ou seja: de forma simbólica, as pessoas estariam separadas na vida, assim como na obra. Nessa obra pode ser feita uma relação com as anteriores: por mais próximo que as pessoas retratadas estivessem, elas estão apáticas e sem interação social.

Fig. 41: Obra “Laundromat” (Lavanderia) de Julio Bittencourt.

Fonte: Fotografia, Mariana arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 42: Uma parte da obra “Laundromat” (Lavanderia)

Fonte: Julio Bittencourt Fotografia

Em todas as obras de Julio Bittencourt, o modo como a fotomontagem foi construída e exposta gera o significado de que o exato momento e o exato local em que foram realizadas as fotografias foram transportados para aquelas paredes da galeria. A impressão em *fine art* utilizada trouxe a sensação de que se pode tocar nas pessoas ali retratadas. Esse sentimento é trazido principalmente nas obras em que não há vidro entre os observadores e as fotografias. Porém, nas obras dos prédios, o vidro traz um sentimento de que se poderia tocar nos vidros dos prédios a partir do vidro da obra ali presente, aumentando essa iconicidade e intensificando, também, a experiência da visitação.

A forma com que foi montada a exposição e a forma com que a realidade ali foi representada traz um paradoxo: ao mesmo tempo em que o visitante da exposição se sente próximo àquelas realidades, a partir de diversos artifícios materiais que aumentam a iconicidade e a indicialidade, também percebe o distanciamento entre as pessoas naquela sociedade específica, o que, supostamente, implica também em um distanciamento do próprio visitante para com outras pessoas do seu meio social. Assim, se o visitante observa nas obras as pessoas que não interagem, talvez perceba que, ao sair daquele espaço expositivo, também ele não interage. Portanto, ao mesmo tempo em que os visitantes se aproximam das pessoas ali retratadas, sentem uma forte presença daqueles desconhecidos por meio dos signos da fotografia impressa em fine art, a obra age como um espelho metafórico do distanciamento entre as pessoas na sociedades em geral, possivelmente a deles próprios também, mesmo que a sociedade retratada nas fotografia esteja bem distante fisicamente e culturalmente desses visitantes.

4.4. Penna Prearo

Penna Prearo (1949 -) nasceu em Maylasky, no estado de São Paulo. Desde a década de 1970 está expondo em diversas exposições importantes no Brasil e no mundo, como o 1º Colóquio Latino-Americano de Fotografia (México) e a 1ª Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP). Participou de diversas mostras coletivas, como a “Coleção Pirelli” no MASP em 2001; “A subversão dos Meios” no Itaú Cultural, em São Paulo, em 2003; “Ordenação e Vertigem”, no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, em 2003; “Coletivo Fotográfico” no MIS/SP, em 2005; e em outros países como Alemanha, Bélgica, Espanha, Estados Unidos, México e Chile. (PREARO, 2018)

Segundo Farias (2014 apud PREARA..., 2018), Penna Prearo utiliza-se de narrativas para ser diretor de cenas com personagens improváveis, aproveita de seu repertório cultural para a realização de suas produções aludindo, entre suas referências, a diretores de filmes famosos. Segundo Junior (1999 apud PREARA..., 2018), Prearo cria alegorias que, num conjunto,

produzem uma estranheza de forma enigmática, sendo necessária atenta observação às suas obras para compreender a narrativa.

Apesar dessa relação causal entre a fotografia e a realidade, mesmo na fotografia analógica, os artistas sempre pensaram além das coisas fotografadas, agindo por meio de fotomontagens ou de manipulações na revelação. Dada a sua base numérica, o que o digital faz é ampliar as possibilidades de isso acontecer. Dadas essas possibilidades da fotografia analógica para a manipulação no filme ou na revelação, e da fotografia digital para as manipulações na matriz numérica, a fotografia sempre pôde ser vista como algo além de um atestado de realidade, podendo transcender o que existe e produzir coisas novas. E a partir do digital o artista fotógrafo acaba tendo certa permissão para ousar mais e utilizar o que já existe para ressignificar o mundo. É nessa perspectiva que se analisa a obra de Penna Prearo.

Penna sempre fotografou com câmeras robustas, primeiramente analógicas e, depois, trabalhou com o digital. Com a passar do tempo, e em decorrência de alguns problemas de saúde que começaram a limitar o movimento dos braços, ele começou a fotografar com o aparelho celular, e com o próprio aparelho, também, passou a editar suas fotografias. Ele não realiza fotomontagens, trabalha sempre com apenas um “frame”, porém, produz a partir da realidade fotografada um novo mundo.

Visitou-se uma exposição do artista intitulada “Fotografias: Pequenos formatos, grandes formatos” (Fig. 43), na Galeria Lombardi, em Pinheiros, São Paulo – SP, dia 04 de dezembro de 2017. As obras expostas nessa exposição são de uma série em que Penna realizou várias fotografias de uma cabeça de uma escultura do Apolo, em lugares inusitados, criando sempre uma nova leitura para a escultura e para os lugares. Ele manipula primeiramente os lugares, ao tratá-los como cenários para esse objeto que vai sendo deslocado e altera seus significados, para depois fazer a manipulação digital da fotografia em si (Fig. 44 e 45).

Fig. 43: Série “Jornada do Alumbramento de Apollo” exposta na Galeria Lombardi

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Fig. 44: “S/ título”, da série “Jornada do Alumbramento de Apollo” exposta na Galeria Lombardi.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Fig. 45: “S/ título”, da série “Jornada do Alumbramento de Apollo” exposta na Galeria Lombardi.

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal.

Enquanto nas obras da séria com a cabeça de Apolo (figuras 44 e 45) a transformação da realidade se dá pela inserção de um elemento estranho ao ambiente fotografado e sem grandes manipulações na imagem, nas imagens da série Tribunal das pequenas alterações (figuras 46 e 47), exposta na mesma exposição, há uma maior manipulação digital do registro da realidade.

Fig. 46: Obra “S/ título” da série “Tribunal das pequenas alterações” de Penna Prearo

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Fig. 47: Detalhe da obra “S/ título” da série “Tribunal das pequenas alterações” de Penna Prearo

Fonte: Fotografia, Mariana Arndt, 2017. Arquivo pessoal

Nessa última obra (Fig. 47) pode-se ver que a distorção da realidade decorre, em parte, de serem fotos realizadas com aparelho celular e impressas em grande formato, o que produz uma textura visual própria da visibilidade dos limites entre um pixel e outro da imagem. O que do ponto de vista técnico é um defeito da imagem, que não tem resolução apropriada para a escala da impressão, é proposto pelo artista como uma qualidade artística da imagem. A utilização desse artifício reforça alguns aspectos icônicos da fotografia em relação à cidade: esse esfumaçado no céu causado pelos pixels e a textura do papel utilizado (*Hahnemühle Photo Rag Baryta*) remetem às nuvens ou, até mesmo, à poluição da cidade. Além do tamanho dos pixels, o contraste da imagem foi reafirmado com o papel utilizado, já que o Baryta proporciona atingir cores mais escuras e bem esfumaçadas, o que reforça a iconicidade entre a imagem de uma cidade e sua poluição.

Na exposição havia uma criança de cerca de quatro anos que perguntou ao fotógrafo “Porque você fotografou a minha cidade?”. Isso leva a pensar que, embora se produza nessas imagens um afastamento da indicialidade fotográfica, gerando uma iconicidade abstrata, que desvia do objeto particular fotografado, nem o índice é totalmente alterado (pois se preserva parte dos códigos iniciais), nem as alterações nos aspectos qualitativo-icônicos da imagem (cores, texturas...) deixam de referenciar essa mesma realidade.

4.5 A materialidade na fotografia

Como pode ser pensada a materialidade da fotografia impressa em *fine art* com base nos conceitos de ícone e de índice da semiótica peirciana? Como essa materialidade propõe uma relação semiótica com imagem impressa que modifica a semiose da fotografia? Como essa semiose altera a condição da fotografia como arte? Essas são questões que acompanharam esta pesquisa.

Quando se observa uma pintura de um artista como Monet, em um livro didático, tem-se claro que a relação com a obra será diferente ao visitá-la em um museu e vê-la fisicamente. No museu percebe-se a obra com todas as suas cores e texturas; e são essas características que dificilmente serão fiéis em uma reprodução. Outro detalhe é o tamanho da obra: se o quadro possui

2m x 2m, por exemplo, o livro apresenta apenas uma miniatura, o que impossibilita ter uma percepção adequada da escala da obra e apreciar todos os seus detalhes. E, mesmo diante de uma impressão da obra em tamanho real, de alta qualidade e com as cores o mais fiéis possível, ainda assim, não se está percebendo a totalidade da materialidade do quadro. Não se apreende a textura, já que na impressão a textura tátil é convertida em visual; não se apreende a individualidade dos materiais utilizados: se a tinta é fosca ou brilhosa, se é possível ver a marca das cerdas do pincel ou um pedacinho da tela aparecendo. Por outro lado, em imagens digitais, às vezes, especialmente em casos de alta resolução da imagem ou com o recurso da ampliação de escala, podemos ter acesso a detalhes que talvez não víssemos a olho nu. Portanto, a forma com que o signo em si é apresentado é importante para gerar determinados efeitos na mente do intérprete (interpretante dinâmico).

A materialidade e as qualidades coexistem em uma obra de arte, relacionando signos indiciais e icônicos de certo modo, sendo a mudança dessa correlação importante para a semiose. No relato de Ana Avelar, curadora da exposição “Quando as formas se tornam relatos”, da Casa da Cultura da América Latina/CAL da UnB, em Brasília (em palestra no dia 26 de setembro de 2017), sobre uma obra colocada em frente ao museu, tem-se um exemplo disso: materialmente a obra constituiu-se em uma pilha de britas, com a primeira camada de pedrinhas, visível aos olhos, pintada de dourado, imitando o ouro; as camadas inferiores, permaneceram na cor da pedra. Após a abertura da exposição, as pessoas ficaram admiradas com a cor e o brilho da primeira camada de britas que brilhava sob o Sol. Tanto que algumas se apoderaram dessas pedrinhas. Com o passar do tempo, sobraram apenas as camadas posteriores, da cor da pedra. A relação das pessoas com a obra mudou: da admiração passou-se à indignação com a pilha de pedras deixada no meio do caminho. E o que era prestigiado passou a ser menosprezado, até que, com o tempo, as pessoas começaram a degradar a obra, jogando, inclusive, chiclete mascado sobre ela. A tinta colocava ênfase na sua própria qualidade cromática que, iconicamente, levava a associações com outras coisas que são douradas. Isso gerou um processo de significação em que a aparência (ícone) é dissociada da materialidade (índice) ou priorizada em relação a ela: apesar de as pedras não serem ouro, as pessoas tomaram as pedras que estavam

pintadas (e que foram levadas) como se o fossem. Já a ausência da cor dourada produziu um processo de significação que colocou a aparência e materialidade da obra referindo-se à mesma coisa: brita. E isso modificou a sua relação com as pessoas que passaram e ver ali apenas matéria de construção.

Essa correlação entre as qualidades visuais e os materiais em uma obra também influencia a semiose dentro da fotografia. A fotografia pode ser considerada uma imagem de alta indicialidade, já que é produzida a partir de algo existente e de espectros de luz que a câmera escura registra em um suporte sensível, sob a forma de uma imagem. A parte imagem, por sua vez, se constitui por meio de qualidades visuais (cromáticas, de luz e sombra etc.), que estimulam nossa relação icônica com o mundo. Mas a relação com a fotografia, materializando de algum modo as qualidades visuais registradas pelo suporte sensível ou sensor do aparelho fotográfico, depende da forma com que essa imagem é apresentada: se digitalmente, revelada ou impressa, por exemplo. No caso das fotografias em papel, o tamanho, os tipos de papel e de substância da cor, como se pôde registrar neste estudo a partir de pesquisa teórico-prática, contém muitas possibilidades para as fotografias. As escolhas deverão influenciar na semiose à medida que colaboram ou não com os aspectos indiciais, icônicos ou simbólicos da imagem.

Segundo Flusser, “Imagens são mediações entre o homem e o mundo.” (FLUSSER, 2009, p. 8). Portanto, podemos pensar que com as imagens, e também com a fotografia, podemos acessar a realidade. Esta, porém, pode ser apresentada de forma “transparente” ou um pouco mais “opaca”, a partir de como a imagem se apresenta; e nisso está implicada a sua materialidade. Opacidade e transparência devem ser entendidas como num vidro: da janela podemos ver o mundo, porém, se ela estiver muito suja ou pintada acabaremos prestando atenção no próprio vidro e nas suas características materiais e qualitativas.

Quando se trata de fotografia impressa acontece o equivalente ao que ocorre na pintura ou na metáfora da janela. A forma com que ela é apresentada modifica nossa relação sígnica com a obra ela mesma e com o mundo. Isso deve ser considerado pelo fotógrafo em todo o processo envolvendo a fotografia, até quando ele resolve imprimir sua obra: ele deve escolher todas as características que ela deverá conter: tipo de impressão, tipo de papel (e qual é

a sua textura), tamanho, qualidades dos materiais, se irá emoldurar e em qual moldura (formato, cor, tamanho etc.), como irá expor a imagem: se pendurada em uma parede, deitada no chão, suspensa no ar etc. Todas essas escolhas partem do fotógrafo e não são aleatórias. Tudo parte do processo criativo do artista e de como ele pretende que a obra chegue até o observador.

O processo criativo do artista depende de toda a experiência de vida que ele traz consigo. Segundo Ostrower (2014, p. 10) “Intuitivos, esses processos se tornam conscientes na medida em que são expressos, isto é, na medida em que lhes damos forma.” Esses processos se dão a partir de um ser consciente-sensível-cultural.

Já quando se fala da interpretação da obra, a forma com que a informação é apresentada é importante para a geração de significado. Segundo Salles “É importante ressaltar que o próprio processo, por vezes, carrega marcas da futura presença do receptor como, por exemplo, escolhas que sejam convincentes (a alguém), preocupação com clareza e desejo de sedução.” (SALLES, 2013, p. 54). A maneira com que se processa a semiose depende também da maneira com que os signos chegam à mente, de como se percebe esse signo. E a maneira com que eles chegam à mente está relacionada às experiências de vida, à natureza do signo, entre outras coisas. Portanto, o signo e o intérprete são instâncias complexas que influenciam a atualização de um interpretante. Losada (2010), citando Iser e Gombrich, fala sobre o artista, as obras e seu público:

> Quanto às estratégias, Iser afirma que – envolto por suas próprias referências contextuais – o artista produz sua obra dirigindo-se a um receptor imaginário que ele denomina como ‘leitor implícito’. O que interessa para Iser é o fato de que, enquanto objeto físico, a obra constitui apenas uma ‘estratégia’, isto é, um conjunto de ‘instruções’ formuladas pelo artista para provocar certos efeitos no receptor. Para se tornar efetivamente um ‘objeto estético’, a obra precisa então ser ‘realizada’, ser complementada em suas ambigüidades, por meio da ‘participação do observador’; aspecto esse que Gombrich também destaca em sua teoria. (LOSADA, 2010, p. 243).

Ostrower utiliza o termo “materialidade” não somente relacionado a alguma substância, mas ligado ao que é formado e transformado pelo homem. E é a partir dessa materialidade que o homem se comunica. “As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material” (OSTROWER, 2014, p. 35). O artista, a partir das possibilidades materiais, ordena, então, algumas possibilidades visuais, concretizando algo

daquilo que foi imaginado. Em relação à fotografia, o imaginado necessita encontrar equivalência na realidade, ou a realidade pode ser a inspiração para a sua produção, já que a fotografia precisa da realidade para existir. Segundo a autora, a criatividade é inerente à condição humana e, para que esse potencial criador seja concretizado, a materialidade é essencial.

Quando se fala em fotografia impressa em *fine art*, as materialidades disponíveis possibilitam diversas potencialidades criativas ao fotógrafo, além daquelas que ele já tem com o uso da câmera. O processo criativo envolvido no "clique" e somado àquele envolvido na qualidade e diversidade material acaba por elevar o potencial estético e significante da obra. Podemos considerar que "O artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega o futuro diálogo entre o artista e o receptor" (SALLES, 2013, p. 54). Ou seja, tanto o artista e o signo, quanto o observador têm o seu papel dentro da semiose.

Este estudo aborda a *fine art* como tipo de impressão fotográfica de alta qualidade, com foco nas técnicas e tecnologias de impressão e nos tipos de papel, mas, também nas suas expressões artísticas. Segundo Bittencourt,

> [...] o termo fine art também categoriza um estilo de fotografia, que não apenas se preocupa com a estética na criação da obra, ou seja, não leva em consideração somente a forma com que a imagem é apresentada, mas valoriza principalmente seu caráter artístico (BITTENCOURT, 2015, p. 21 e 22).

Duas características principais da impressão em *fine art* são a qualidade e a durabilidade. Dentro dessa produção, percebe-se a importância dada ao tipo de material utilizado: pigmentos minerais, papéis de algodão e de alta qualidade, com PH neutro, o que faz com que a impressão dure até 250 anos. Até mesmo a habilidade do impressor (*fine art printer*) é considerada ao se produzir uma obra.

Pensando nesse processo de impressão, Nickelson explica que "O ofício de fazer uma impressão em fine art é o desenvolvimento e a implementação das habilidades necessárias para criar impressões sem falhas visíveis e que aproveitem as propriedades inerentes dos materiais." (NICKELSON, 2017, p. 13). Ainda segundo o autor, é imprescindível que o próprio fotógrafo tenha o

controle de todo o processo da fotografia: desde a produção e edição, até a impressão das obras. Ele ainda explica,

> A arte em fazer uma impressão em fine art é incorporada nas decisões estéticas inerentes para criar a própria imagem e a impressão resultante para promover a intenção real do artista. A arte está envolvida na tomada de decisões de como mudar a aparência da imagem e imprimir para melhorar sua capacidade de transmitir sua intenção artística. (NICKELSON, 2017, p. 13)

O autor explica que para uma impressão em *fine art* atingir seu maior grau de expressão, tudo depende do próprio fotógrafo, com suas decisões a partir de suas intenções. O autor ainda fala que, nessa produção, as decisões devem partir do artista e não apenas do impressor, já que, em muitos casos, não é o próprio fotógrafo que imprime o seu trabalho.

Tratando do aparelho fotográfico Flusser analisa que “As fotografias são realizações de algumas potencialidades inscritas no aparelho” (FLUSSER, 2009, p. 23) e, ainda, “A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando.” (FLUSSER, 2009, p. 23). Pode-se considerar que, conforme mudam os aparelhos, renovam-se essas potencialidades.

E o mesmo é válido para os aparelhos de impressão; a impressão, assim como a máquina fotográfica, tem potencialidades que vão se realizando na medida em que são exploradas em cada decisão de impressão. Imprimir um trabalho, portanto, guarda essa importante distinção em relação à sua vida digital. Isso está associado à tradição de criar um objeto artístico. Cria-se um objeto no sentido comum da palavra, com valor artístico e que pode ser exibido, compartilhado ou vendido. Cada impressão pode ser única, criando-se a exclusividade de obra de arte única ou pode-se fazer como na gravura, limitando o número de impressões de uma determinada imagem. Para o mundo das galerias de arte, impressões físicas ainda são uma necessidade. Para muitos, uma fotografia não é uma obra de arte completa até que ela tome corpo em uma impressão. Se para algumas finalidades o arquivo digital parece ganhar valor porque não está sujeito ao tempo como os objetos físicos, para outras ele não tem o mesmo valor de um objeto físico e este, também, não está

sujeito à perda de arquivos, não exige preocupações com backup, formatos de arquivos e migração para novas mídias. (NICKELSON, 2017, p. 37).

4.6 Um novo caminho para a defesa da “aura” na fotografia?

Benjamin explica que “a obra de arte sempre foi suscetível de reprodução.” (BEIJAMIN, 2012, p. 12). Porém, “Com a xilogravura, pela primeira vez foi possível reproduzir tecnicamente desenhos, e levou um tempo até que a escrita também pudesse ser reproduzida por meio da imprensa.” (BEIJAMIN, 2012, p. 12). Na Idade Média, a gravura em metal e a litografia são técnicas de reprodução que permitem um aprimoramento qualitativo e maior número de cópias por matriz. A fotografia e o filme representam um auge da reprodutibilidade técnica da imagem que põe em cheque o que era considerado arte, conforme discute Dubois (1993).

Walter Benjamin, em sua obra “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, associa a reprodutibilidade técnica da imagem com o modo como o capitalismo intensifica a exploração do proletariado. Compreende-se, nas entrelinhas do seu texto, que as máquinas, tanto fotográfica, quanto filmográfica, devem ser consideradas nesse contexto; em meio as outras máquinas que mudam a relação das pessoas com aquilo que é produzido. Segundo o autor, “O público avalia o filme, mas o faz de forma distraída.” (BENJAMIN, 2012, p. 34), como se este tipo de arte não contribuísse para a reflexão e apreciação do público. Como um fenômeno de uma massa não-pensante.

Ainda a partir do pensamento do autor, entende-se que a máquina contém novas formas de observação do mundo e, com elas, novas formas de reflexão. Benjamin explica que o cinema amplia o mundo que conhecemos, e “Por meio da ampliação, temos acesso não apenas a uma visão mais nítida daquilo que normalmente vemos, mas também aparecem novas configurações estruturais da matéria” (BENJAMIN, 2012, p. 29 e 30), pois, o que fazemos inconscientemente, a câmera pode trazer à tona por meio de enquadramentos. Segundo o autor,

> [...] pela primeira vez na história mundial, a reprodutibilidade técnica da obra de arte a emancipa da existência parasitária como parte do

> ritual. A obra de arte reproduzida torna-se cada vez mais a reprodução de uma obra de arte elaborada para ser produzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite grande número de cópias, e não faz sentido indagar a respeito da autenticidade de cópias. Mas, a partir do momento em que o critério da autenticidade não mais se aplica à reprodução artística, também a função social da arte terá sido objeto de uma transformação radical. Em vez de se basear no ritual, ela terá agora outra práxis como seu fundamento: a política. (BEIJAMIN, 2012, p. 18).

Entende-se, portanto, que a máquina modifica a relação do homem para com o mundo das imagens e, em meio a isso, tanto poderá levar a uma relação massificadora com a imagem, quanto poderá incentivar uma reflexão de mundo, sendo uma consequência disso a práxis do engajamento político da arte. Ainda segundo o autor, "No passado, gastou-se muito raciocínio discutindo-se inutilmente se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse previamente a questão de que sua descoberta poderia vir a modificar a própria natureza da arte." (BENJAMIN, 2012, p. 20).

Benjamin constata que a fotografia seria algo que conseguiu reproduzir muito mais as imagens que a gravura. O autor explica que a obra de arte pode oscilar entre o valor de culto e o valor de exposição; sendo que "Na fotografia, o valor de exposição começa a expulsar do primeiro plano, em toda a extensão, o valor de culto." (BENJAMIN, 2012, p. 19) Segundo o autor, esse valor de exposição começou a se sobrepor ao valor de culto quando o humano começou a sumir das fotografias. Ele considera, também, um valor político oculto. Em ambos os casos, perde-se com a reprodução, de certa forma, a tradição.

Essa perda de tradição, segundo o teórico, é causada pela reprodução em massa que abala a "aura" da obra, já que a partir dessa reprodução, a obra também perderia a "qualidade" e a "unicidade".

> A "aura" é um conceito central da obra benjaminiana, definida um tanto enigmaticamente como "uma trama muito particular de espaço e tempo" em que ocorre "a irrepetível aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja"; metaforicamente, seria a irradiação manifestada pelos objetos quando vistos através da contraluz. Mas é evidente que o conceito foi tomado da esfera religiosa, para designar toda representação do transcendente e do sublime, vale dizer, da divindade: esse algo longínquo seria, portanto, o outro daquilo que está materializado na sua representação, a sua "alma". Pois bem: segundo Benjamin, a modernidade se caracteriza precisamente pela destruição da "aura", e a fotografia cumpre bem o papel de aríete dessa função desmistificadora. (MACHADO, 2015, p. 168).

A falta de “unicidade” e de “qualidade” na fotografia faria com que ela perdesse esse algo “sublime” que caracteriza as obras de arte, não sendo considerada “nobre”. Machado ainda explica que: “ele quer dizer que a materialidade pura e simples da foto não permite produzir algo que a ultrapassa e que consiste no investimento nobre, na elevação dignificadora, na “aura” enfim.” (MACHADO, 2015, p. 168). Ainda segundo este autor, Benjamin fala sobre o impacto da fotografia na pintura, mas, não trata sobre as migrações de recursos entre esses dois meios.

Historicamente, a fotografia manifesta uma tentativa de recompor essa “aura” dita perdida por Benjamin. Cita-se o caso dos pictorialistas, entre outros, como, por exemplo, a “Camera Work”:

> Camera Work descobriu a saída para repor a “aura” nas reproduções fotográficas e demonstrou, à sua maneira estetizante e afetada, que a reprodutibilidade pura e simples não é critério suficiente para marcar o rompimento com a condição elevada da tradição pictórica. Tanto não é que foi essa mesma revista que deu origem a uma linha de evolução fotográfica destinada a elevar a fotografia à categoria das belas artes e abrir as portas dos museus, galerias e publicações especializadas em estética aos seus produtos dignificados. (MACHADO, 2015, p. 172).

Machado (2015) conta o caso do artista alemão Kurt Schwitters, pintor e poeta dadaísta, que fez colagens, ao invés de realizar pinturas tradicionais, para compor obras. Segundo o autor, nesse caso, as fotografias utilizadas pelo artista ajudaram a recompor a “aura” da obra. O autor ainda explica que existem outras situações em que essa “aura” aristocrática é recuperada a partir da fotografia. Um exemplo disso seria a fotografia publicitária, pois há um enobrecimento a partir de diversos recursos técnicos que possibilitam uma imagem vista como elevada ou transcendente.

Também há esse acontecimento na prática fotográfica em outros locais, como em museus: uma paisagem, a princípio, vista como vulgar, acaba ganhando beleza. Uma lata enferrujada, uma parede descascada e carcomida, ganham uma nova roupagem numa composição escolhida pelo enunciador. (MACHADO, 2015).

Depois de ter-se estudado toda a complexibilidade da fotografia impressa em *fine art,* considerando que o fotógrafo precisa ter controle de todo

o processo (desde a produção, até a edição e impressa), analisando-se também que é um tipo de fotografia de alta qualidade e de poucas tiragens – podendo ser de uma única tiragem -, considerando-se as características pictóricas de algumas das obras analisadas, o modo como dialogam com o espaço expositivo, conclui-se que não apenas ela tem pré-requisitos que Benjamin defende como necessários à “aura” da obra de arte como, de um modo próprio, ela modifica, parafraseando Benjamin, a própria natureza da arte fotográfica. O que se observa é que é em meio a essas técnicas, tecnologias e materiais a “mão” do artista continua criando. Ele cria a partir das muitas potencialidades envolvidas em um processo artístico e não de modo submisso aos direcionamentos de máquinas e tecnologias envolvidas.

CONCLUSÕES

Após um percurso estudando um tema completamente desconhecido no que tange à impressão digital e muito amplo que concerne à semiótica, sem se deixar acompanhar, durante toda a escrita do trabalho, de questionamentos sobre a relevância da pesquisa e a sua contribuição para a ciência, finaliza-se o texto retomando o que foi estudado e fazendo alguns apontamentos do que podem ser questões em aberto para pesquisas futuras.

O primeiro capítulo (“A Semiótica: a perspectiva peirciana e os conceitos de análise”) realizou uma introdução à Fenomenologia e à Semiótica peirciana, desenvolvendo exemplos sobre sua aplicação aos signos da fotografia. Entendendo que os signos indiciais e icônicos de Peirce poderiam contribuir para as análises das obras de fotógrafos contemporâneos brasileiros, criou-se a necessidade de explicar esses signos para aplicá-los, posteriormente, nos aprofundamentos semióticos em relação às obras desses fotógrafos.

A partir do primeiro capítulo percebeu-se a necessidade de mais estudos aplicados com bases na semiótica peirciana. Peirce não realizou estudos aplicados, porém criou um repertório teórico que pode contribuir para diversos campos de pesquisa, ainda em desenvolvimento. Ter mais pesquisadores especializados em diversas linguagens, principalmente artísticas, trabalhando

com a semiótica peirciana aplicada faria com que os estudos peircianos avançassem cada vez mais.

O segundo capítulo (“A fotografia sob a óptica de diferentes funcionamentos semióticos”) abordou o processo de mudança de paradigma que fez com que a fotografia, antes considerada apenas documento, começasse a ser considerada também obra de arte. Referenciou-se Dubois (1993) a partir do seu estudo sobre as diferentes teorias da fotografia, relacionando as três fases - fotografia como espelho do real, fotografia como transformação do real e fotografia como traço do real – com os signos icônico, simbólico e indicial, respectivamente (tal como definidos por Peirce). Dessa forma, buscou-se compreender em que momento histórico a fotografia pôde ser compreendida como ícone e índice, principalmente, trazendo aparatos, também, para o entendimento da fotografia como obra de arte. Em parte do segundo capítulo, buscou-se compreender a fotografia digital contemporânea como obra de arte. Logo depois, buscou-se entender as contribuições da fotografia impressa em *fine art* para a arte contemporânea, a partir do jogo entre iconicidade e indicialidade.

Durante a pesquisa para o segundo capítulo, deparou-se com a escassez de estudos específicos envolvendo os signos peircianos e a fotografia digital contemporânea. Apesar disso, entende-se que a semiótica peirciana pode agregar muitas reflexões para a arte contemporânea e, mais especificamente, para a fotografia digital contemporânea e a sua materialidade. Nesse sentido este trabalho dá uma contribuição, dentro dos limites estabelecidos para a pesquisa.

No terceiro capítulo (“A fotografia impressa em *fine art*), realizou-se um estudo mais aprofundado da fotografia impressa em *fine art* a partir de uma pesquisa bibliográfica e uma pesquisa de campo. Em primeiro lugar, estudaram-se alguns processos históricos de impressão para compreender o estado da arte da fotografia impressa em *fine art*. Ao adentrar nesse tipo de impressão, buscou-se compreender as suas especificidades, termos e técnicas. Para isso, pesquisaram-se acerca das tintas, papéis e outras características tecnológicas. Foi realizada uma visita ao Gicleria Atelier de Impressão, na cidade de São Paulo/SP, para a realização de uma impressão

em *fine art* na prática, o que possibilitou compreender melhor as qualidades das tintas e dos diferentes papéis utilizados, bem como a rigorosidade profissional ao realizar essa materialização artística de uma fotografia digital. A partir do momento em que se compreendeu que a forma com que esse tipo de fotografia é exposta também influencia na semiose gerada, realizou-se um estudo sobre a expografia que pode ser realizada com fotografias impressas em *fine art*.

Com o terceiro capítulo, compreendeu-se a necessidade de serem realizados mais estudos acadêmicos sobre a fotografia impressa em *fine art*, especialmente com abordagens no campo das linguagens ou da arte, visto que é uma mídia recente e com poucos trabalhos escritos, sendo parte deles com uma visão técnica do processo. Também foi observada a escassez de informações sobre as obras de fotógrafos que trabalham com a impressão em *fine art*. Além da ausência de catálogos ou outros levantamentos específicos sobre essas obras e artistas, as próprias exposições trazem informações insuficientes. Em nenhum dos casos estudados as exposições traziam a ficha técnica da obra completa, o que dificultou o acesso ao tipo de papel ou impressora utilizada, por exemplo. Nos sites oficiais e redes sociais dos artistas também não se encontram tais informações. Um dos artistas questionados sobre esse tipo de dado em suas obras não soube informar por não se lembrar. Do ponto de vista deste estudo, um maior rigor no controle dessas informações tem relevância tanto para pesquisas acadêmicas, quanto para o próprio registro do legado dos artistas. Talvez isso ocorra com o tempo, com a consolidação dessas novas mídias em uso pela fotografia, encontrando seus espaços e formas de desenvolvimento. Sobre esse aspecto, esta pesquisa contribui para a valorização das escolhas envolvidas no processo de impressão em *fine art*, para além do técnico e do tecnológico.

Já no quarto e último capítulo (“A materialidade da fotografia impressa em fine art como ponto de inflexão acerca do caráter aurático da fotografia como arte contemporânea”), foram analisadas as obras de Bruno Veiga, Guilherme Licurgo, Julio Bittencourt e Penna Prearo. Posto que a forma com que as fotografias foram apresentadas nas exposições de que participaram era o objeto de estudo do trabalho, compreendeu-se a necessidade de as observar

pessoalmente. Como é mais difícil encontrar esse tipo de material no estado de Mato Grosso do Sul, foi realizada uma viagem à São Paulo/SP para observar a maioria das obras, salvo o caso de Bruno Veiga que esteve presente no MARCO/MS.

A observação das obras e as pesquisas associadas foram cruciais para a compreensão da fotografia impressa em *fine art*. Também foi fundamental para compreender alguns aspectos da arte contemporânea que podem ser encontrados na fotografia digital. São eles: os caráteres conceitual e político, de crítica e de reflexão. Tais características constituíam todas as obras estudadas. Destaco, em especial, o trabalho de Julio Bittencourt, que dialoga muito sobre a condição humana e o papel de cada um na sociedade. Ao ver alguns outros trabalhos do artista, não citados aqui, observa-se que a crítica social é um ponto fundamental para ele.

Com o estudo desses artistas, compreendeu-se que a materialidade – impressão em *fine art* somada à expografia – é relevante para a semiose, levando a refletir sobre as intenções dos fotógrafos com os trabalhos. O modo com que a fotografia digital é posta ali, ainteração entre os signos indiciais e icônicos - acaba concretizando de forma mais expressiva a obra. Se Julio Bittencourt, por exemplo, quer representar a liquidez de uma sociedade, imprimir em determinados materiais e dispor as obras em determinadas posições são decisões artísticas que colaboram para que o visitante perceba o vazio existencial no olhar das pessoas retratadas.

Ao terminar o capítulo quatro com a questão “Um novo caminho para a defesa da ‘aura’ na fotografia?”, estudando Beijamin (2012) e pensando sobre as discussões de lidar com a fotografia como obra de arte, buscou-se não apenas finalizar o trabalho, mas realizar um questionamento que fica em parte desenvolvido a partir deste estudo e, em parte, em aberto.

Alguns fotógrafos, de maneira geral (não os aqui estudados), apoiam a ideia de que somente a fotografia analógica pode ser considerada uma obra de arte. O termo “emulação” – cunhado por Foulcalt e citado por Baio (2016) para se referir a um sistema que imita o funcionamento de outro sistema –, que foi utilizado no capítulo dois para explicar que a fotografia digital ocorrida na

década de 1990 imita o sistema da fotografia analógica, acaba fazendo com que a ideia de que apenas a última pode ser considerada obra de arte caia por terra. Se a forma com que a fotografia digital é realizada se assemelha com a fotografia analógica e se a forma com que ela é materializada, na forma de impressão, assemelha-se à impressão analógica em termos de qualidade técnica, por que uma pode ser considerada obra de arte e a outra não?

Quando pensamos na fala de Beijamin (2012) de que a reprodutibilidade técnica da imagem no capitalismo intensifica a exploração do proletariado, pensamos também nos preços para se produzir uma impressão em *fine art* e, ainda, nos preços que as fotografias de artistas famosos podem atingir (Andreas Gursky é um exemplo disso), e questionamos: em que momento o proletariado terá acesso a esse nível de qualidade de impressão? Ou, ainda: será que a limitação de tiragem da *fine art* é tanto uma forma de valorizar a obra, como uma forma de limitar o público e selecionar os privilegiados que poderão pendurar uma obra na parede de sua mansão?

Questões semelhantes também têm perseguido este estudo, voltando-se para aquilo que se chama relevância da pesquisa. Será que um trabalho acadêmico que fala sobre um tipo de arte que, por vezes, pode ser considerada excludente está contribuindo para aumentar as desigualdades? Será que as pessoas terão acesso a esse trabalho, fazendo com que a fotografia em *fine art* torne-se um pouco mais democrática, assim entrando num sistema para muda-lo? Ou será que este trabalho ficará nos limites da academia, aumentando, ainda mais, a exclusão?

Após um período indagando sobre estar contribuindo, a partir desse trabalho, com algo excludente, considerando o seu preço, e que em sua própria natureza acadêmica, muitas vezes, é também excludente, repenso se esse trabalho não é uma forma de tornar algo mais acessível, visto a dificuldade em encontrar conteúdos confiáveis sobre a impressão em *fine art*, visto, também, a dificuldade de encontrar uma definição do que viria a ser considerado "*fine art*". De qualquer forma, é provável que essa dissertação não siga o exemplo de George Bailey (do filme "A felicidade não se compra") que descobriu a forma como impactou a vida daqueles que o cercavam. Afinal de contas, o percurso da ciência é assim: passam anos, séculos, vários teóricos, vários estudos, até

que algo mude de fato a realidade. De qualquer forma, espera-se que um dia a fotografia impressa em *fine art* e os outros tipos de arte, de uma forma geral, sejam mais democráticos.

Deixando de lado as reflexões sobre a contribuição deste trabalho para a ciência e pensando mais em como impactou a minha vida, esta dissertação me fez crescer muito como pesquisadora. A princípio, a inexperiência e falta de noção do que é fazer pesquisa e fazer um curso de mestrado, fez com que eu sofresse um pouco e me perdesse várias vezes no processo. Porém, cada etapa somou à carreira acadêmica e profissional e fez com que eu aprendesse bastante sobre o conteúdo teórico em si e em como pesquisar.

Referências

ANG, Tom. **Fotografia – O guia visual definitivo do século XIX à era digital**. São Paulo: Publifolha, 2015.

ARNDT, Mariana. **"S/ título"**, da série "Jornada do Alumbramento de Apollo" de Penna Prearo, exposta na Galeria Lombardi, 2017.

ARNDT, Mariana. **"S/ título"**, da série "Jornada do Alumbramento de Apollo" de Penna Prearo, exposta na Galeria Lombardi, 2017.

ARNDT, Mariana. **"S/ título"**, da série "Tribunal das pequenas alterações" de Penna Prearo, exposta na Galeria Lombardi, 2017.

ARNDT, Mariana. **"Sem título"**, série "Alógeno", novembro de 2017, impressa no papel William Turner Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **“Sem título”**, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel William Turner Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **“Sem título”**, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth. Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **“Sem título”**, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Photo Rag Ultra Smooth. Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **“Sem título”**, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Baryta. Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **“Sem título”**, série “Alógeno”, novembro de 2017, impressa no papel Baryta. Digitalização de fotografia, 2017.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “201”** de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “Dead Sea”** de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “From nine to five”** (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “Locked up”** (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “Locked up”** (Trancado) de Julio Bittencourt, da série “Plethora”.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra “S/ título”**, da série “Tribunal das pequenas alterações” de Penna Prearo, exposta na Galeria Lombardi, 2017.

ARNDT, Mariana. **Detalhe da obra "The Seed"** (A Semente), exposta na Verve Galeria em São Paulo – SP, Brasil. 2017.

ARNDT, Mariana. **Obra "201"** de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Obra "Dead Sea"** (Mar Morto) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", 1,20m x 2,40m, exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Obra "From nine to five"** (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Obra "Laundromat"** (Lavanderia) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Obra "Locked up"** (Trancado) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana**. Obra "Locked up"** (Trancado) de Julio Bittencourt, da série "Plethora".

ARNDT, Mariana. **Outro detalhe da obra "the seed"**, vista em outro ângulo. exposta na Verve Galeria em São Paulo – SP, Brasil. 2017.

ARNDT, Mariana. **Parte da obra "From nine to five"** (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Parte da obra "From nine to five"** (Das nove às cinco) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Série "Jornada do Alumbramento de Apollo"**, de Penna Prearo, exposta na Galeria Lombardi, 2017.

ARNDT, Mariana. **Testes de mídias**. 2017.

ARNDT, Mariana. **Uma parte da obra "Laundromat"** (Lavanderia) de Julio Bittencourt, da série "Plethora", exposta na Galeria Lume em Outubro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Compilado de capas da Vogue/Brasil, do ano de 2018, demonstrando padrão do físico magro das modelos**. Fonte: Site da Vogue/Brasil. Disponível em <https://vogue.globo.com/> Acesso em: 06 jan. de 2019, às 20h 34min.

ARNDT, Mariana. **Fotografia de arquivo pessoal "Parada",** Hoboken, Nova Jersey, 1955. Fotografia de Robert Frank na exposição "Robert Frank: Os Americanos + os livros e filmes" no Instituto Moreira Salles em São Paulo/SP, novembro de 2017.

ARNDT, Mariana. **Fotografia de arquivo pessoal d**a Obra "Sabonetes", de José Resende. 2004. Bronze com várias pátinas, vidro e aço cromado. Coleção Instituto José Resende. Exposição "Ready Made in Brasil", no Centro Cultural FIESP. Outubro de 2017.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual – Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2017.

BARTHES, Roland. **A Câmera Clara: nota sobre a fotografia.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter [et al]. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Estética e sociologia da arte.** Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

BITTENCOURT, Dany. **Fotografia Fine Art.** Santa Catarina: iPhoto Editora, 2015.

BITTENCOURT, Julio. **Site oficial do fotógrafo**. Disponível em <https://www.juliobittencourt.com/> Acesso em 20 jun. 2018, às 20h 15min.

BONI, Paulo César (org.). **A Fotografia na Academia: de formadora de imaginários coletivos a fonte de pesquisas.** Londrina: Midiograf, 2015.

CONTATOS, Instituto Moreira Salles**. A renovação da fotografia contemporânea**. Direção: Sophie Calle; Nan Goldin; et. Al. São Paulo: IMS. 2002.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

DURATRANS.com. Site oficial da empresa Duratrans. Disponível em: http://duratrans.com/. Acesso em: 03 de jan. de 2019, às 19h 35min.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia Contemporânea – Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias.** Rio de Janeiro: SENAC, 2013.

FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de; PIMENTEL, Leandro (orgs.). **Fotografia Contemporânea: desafios e tendências.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta.** Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

FRASER, Tom; BANKS, Adam. **O guia completo da cor**. São Paulo: Editora SENAC, 2007.

HAHNEMÜEHLE, Empresa. Ficha técnica do papel da Hahnemühle “Photo Matt Fibre 2001. **Ficha técnica do papel da Hahnemühle “Photo Matt Fibre 200”.**

<https://www.hahnemuehle.com/fileadmin/user_upload/pdf/dfa/Datenblaetter-Oktober2015ff/Hahnemuehle_Photo/Datenblatt-PhotoMattFibre.pdf> Acesso em: 18 dez. 2018, às 14h22min.

HEDGECOE, John. **O novo manual de fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2013.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Paulus, 2015.

LICURGO, Guilherme. **Site oficial do fotógrafo**. Disponível em <https://guilhermelicurgo.com/> Acesso em 10 dez 2017, às 10h 25min.

LISSOVKSY, Mauricio. **Pausas do Destino: teoria, arte e história da fotografia**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular – Uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.

MAU, Dani. **Fotografia manipulada de Annie Leibovitz**
Matéria “Lucky Blue and Pyper America Smith Are Nordic Vampire Twins for Moncler” do Fashionista. Disponível em: < https://fashionista.com/2015/07/moncler-fall-2015-campaign> Acesso em: 08 jan de 2019, às 20h 50min.

MOMA, site. **One and Three Chairs,** 1965, Joseph KosuthDisponível em: <https://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965/> . Acesso em 05 de jan. 2019, às 20h 15min.

MOMA, site. **“Columns of the Museum of the Revolution**”, 1926, Aleksandr Rodchenko. Disponível em <https://www.moma.org/collection/works/56397?artist_id=4975&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist> Acesso em: 05 jan. 2019, às 20h 26min.

MORELL, Abelardo. **Camera obscura**: view of the Brooklyn bridge in bedroom, 2009. Captura da tela do site oficial de Abelardo Morell. Disponível em: <https://www.abelardomorell.net/> Acesso em: 02 abr. 2018, às 14h35min.

MORELL, Abelardo. **Site oficial do fotógrafo**. Disponível em <https://www.abelardomorell.net/> Acesso em: 10/10/2017.

NICKELSON, ***Fine Art Inkjet Printing – The Craft and Art of the Fine Digital Print***. San Rafael, CA - USA: Rocky Nook Inc. 2017.

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lucia. **Introdução à Semiótica: passo a passo para compreender os signos e a significação**. São Paulo: Paulus, 2017.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 30 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

PÉNICHON, Sylvie; JÜRGENS, Martin; MURRAY, Alisson. **Práticas de montagem de fotografias contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2011.

PEIRCE, Charles Sanders. **Ilustrações da Lógica da Ciência.** São Paulo: Idéias Letras, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**, trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PREARO, Penna. **Site oficial do fotógrafo**. Disponível em <http://www.pennaprearo.com.br/?fbclid=IwAR1ZGINlkYy58rP_ikgb5lQH6FAGQtDLlPepODNyq36jmM1Z4NAdLhNHtfE> Acesso em: 05 jan. 2019, às 20h50min.

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

SALKELD, Richard. **Como ler uma fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado – processo de criação artística.** São Paulo: intermeios, 2013.

SANTAELLA, Lucia. **A Teoria Geral dos Signos – Como as linguagens significam as coisas**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias**. São Paulo: Editora Experimento, 1996.

SANTAELLA, Lucia. **O Método Anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada.** São Paulo: Cengage Learning, 2016.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem – Cognição, semiótica, mídia.** 1ª edição, São Paulo: Iluminuras, 1997. 9ª reimpressão, 2015.

SMITHSON, Robert. **Spiral Jetty**, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, April, 1970. Site do artista. Disponível em <https://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm> Acesso em: 05 jan. 2019, às 20h 19min.

SUGIMOTO, Hiroshi. **"Seascapes Ligurian Sea"**, Saviore, 1982, da série "Seascapes" de Hiroshi Sugimoto. Site oficial do artista. Disponível em: < https://www.sugimotohiroshi.com/seascapes-1/> Acesso em: 08 jan. de 2019, às 20h 54min.

TRIGO, Tales. **Equipamento fotográfico – teoria e prática**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

VASQUEZ, Pedro Afonso. **Fotografia Escrita – Nove ensaios sobre a produção fotográfica no Brasil.** Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2012.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia – Reflexos e Reflexões.** Porto Alegre: L&PM, 1986.

VEIGA, Bruno. **Trabalhos do artista.** Disponível em: <http://www.brunoveigafotografia.com.br/> Acesso em: 31/07/2017, às 16h.

VICHI, Adriana. **Turma do curso de fotografia em *fine art*** do Instituto Internacional de Fotografia na visita ao ateliê de impressão, 2017.

VILLEGAS, Alex. **Curso: Fine Art: Pós-produção e mercado.** São Paulo: Instituto Internacional de Fotografia, 2017.

VOIGT, Friedrich-w. **Pequena Enciclopédia de Fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S.A., 1985.