

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

ANNA LETÍCIA PEREIRA DE CARVALHO

O OLHAR COMPLEXO DE JOAN FONTCUBERTA PARA DIS(SIMULAR) A VERDADE NA FOTOGRAFIA.

CAMPINAS
2020

ANNA LETÍCIA PEREIRA DE CARVALHO

O OLHAR COMPLEXO DE JOAN FONTCUBERTA PARA DIS(SIMULAR) A VERDADE NA FOTOGRAFIA.

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

ORIENTADOR: FERNANDO CURY DE TACCA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA ANNA LETÍCIA PEREIRA DE CARVALHO, E ORIENTADA PELO PROF. DR. FERNANDO CURY DE TACCA

CAMPINAS
2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C253o

Carvalho, Anna Letícia Pereira de, 1986-
O olhar complexo de Joan Fontcuberta para (dis)simular a verdade na fotografia / Anna Letícia Pereira de Carvalho. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Fernando Cury de Tacca.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Fontcuberta, Joan, 1955-. 2. Fotografia. 3. Imagens. 4. Ficção. 5. Verdade. I. Tacca, Fernando Cury de, 1954-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Joan Fontcuberta's complex view to dis(simulate) the truth in photography
Palavras-chave em inglês:
Fontcuberta, Joan, 1955-
Photography
Pictures
Fiction
Truth
Área de concentração: Artes Visuais
Titulação: Doutora em Artes Visuais
Banca examinadora:
Iara Lís Franco Schiavinatto
Dulcilia Helena Schroeder Buitoni
Wagner Souza e Silva
Gabriela Domingues Coppola
Filipe Mattos de Salles
Data de defesa: 31-01-2020
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-9814-5026
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/5235534677157969

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

ANNA LETÍCIA PEREIRA DE CARVALHO

ORIENTADOR: FERNANDO CURY DE TACCA

MEMBROS:
1. PROFA. DRA. IARA LÍS FRANCO SCHIAVINATTO
2. PROFA. DRA. DULCILIA HELENA SCHROEDER BUITONI
3. PROF. DR. WAGNER SOUZA E SILVA
4. PROF. DRA. GABRIELA DOMINGUES COPPOLA
5. PROF. DR. FILIPE MATTOS DE SALLES

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 31.01.2020

DEDICATÓRIA

Dedico essa tese a minha família, Maria Angela, Claudio Luiz, Mariana Elis, Luisa, Pedro e Gabriel por me incentivarem a ser uma mulher incrível e persistente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES, pois o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil - CAPES - Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador Prof. Dr. Fernando de Tacca que demonstrou confiança na minha pesquisa desde o início e que compartilhou comigo sua experiência enquanto docente.

Ao meu orientador no Doutorado Sanduíche, Josép M. Català, que embarcou de forma bastante solidária na empreitada de me orientar e por extensão à Profa. Dra. Dulcília Buitoni que me colocou em contato com o professor Català.

Aos professores Edson Pfutzenreuter e Fábio Gatti que trouxeram contribuições relevantes na banca de qualificação.

Aos demais professores de toda a minha formação, pois por conta deles hoje eu desejo continuar minha carreira docente.

À minha família que sempre me apoiou nas minhas empreitadas acadêmicas, nas minhas decisões e me fizeram ser persistente mesmo em tempos difíceis.

Ao Gabriel que me acolheu tão maravilhosamente bem e me instigou a crescer e pesquisar mais e mais.

Aos meus amigos, de diversas cidades, países e continentes que acompanharam de perto minhas alegrias, frustrações e agonias.

Aos meus amigos acadêmicos, especialmente Kit Menezes, Anderson Coelho e João Paulo Carvalho, com quem pude abrir diversas vezes o coração sobre as minhas angústias acadêmicas.

Aos pesquisadores de todo o Brasil, que vêm enfrentando tempos difíceis, mas que seguem acreditando no poder mobilizador e de mudança do ensino e da pesquisa no Brasil.

Às dezenas de cafeterias, restaurantes, bibliotecas e praças onde passei dias e dias lutando contra as páginas em branco.

Às mulheres que lutam para ocupar espaços antes tomados somente por homens e que, desse modo, abrem portas para outras mulheres.

RESUMO

Nesta tese refletimos sobre obras artísticas e discussões teóricas do artista catalão Joan Fontcuberta, tendo como contexto a cultura visual e o que chamamos de pós-verdade. As imagens fotográficas, livros e instalações produzidas pelo artista funcionam como exemplos de projetos que passeiam entre os limites tradicionais disciplinares e têm como ponto de partida a discussão entre o fazer documental e o fazer ficcional. Além disso, suas obras ampliam as discussões em relação à pedagogia crítica e à contra-visão, pois as obras de Fontcuberta demandam uma audiência atenta, ativa e que discutam com ele o fazer fotográfico. Desenvolve-se a partir dessas ideias um percurso que visa provocar reflexões acerca das imagens complexas, imagem e realidade, regimes de verdade e pós-fotografia, tendo como ponto de partida ensaios para as seguintes obras: *Herbarium* (1982); *Fauna* (1987); *Pin Zhuang* (2002); *Deletrix* (2013); *Securitas* (1999); *Milagros & Co.* (2002); *Googlegrames* (2005); *Desconstruindo Osama* (2002); *Sputnik* (1997); entre outras. Para efetuarmos esse percurso, no Capítulo 1 vamos começar refletindo sobre a Pós-Verdade a partir dos conceitos elaborados por Christian Dunker e, assim poderemos adentrar ao universo da Cultura Visual e da Imagem Complexa, sob os parâmetros argumentativos de Dulcília Buitoni e Josép M. Català, respectivamente. Já no Capítulo 2, utilizaremos como principal fonte teórica o pesquisador Jorge Luiz Marzo, para tratar dos regimes de verdade; e o próprio Fontcuberta, pois iniciarmos a análise de suas obras. No Capítulo 3 iniciaremos a trajetória de ensaios propostos nessa tese. A partir dele utilizamos uma gama maior de autores, como Ronaldo Entler, Fernando de Tacca, Silvia Federici, Juliana Borges e Slavoj Žižek. O mesmo ocorre no capítulo 4, onde adentramos ao microcosmo da pós-fotografia e, por isso, trazemos diferentes autores como Philippe Dubois, Julio Plaza, Arlindo Machado, Josép M. Català, Michel Poivert e Ariella Azoulay. Dessa maneira, pretende-se aprofundar o olhar em relação à potência das imagens de Fontcuberta e confirmar sua enorme contribuição para o universo fotográfico. O que traz à tona as questões de verdade, poder e autoridade e têm como principal intenção gerar olhares atentos em relação às imagens que nos cercam e também trazer à tona imagens que merecem ser vistas.

Palavras-chave: *1. Fontcuberta, Joan, 1955-. 2. Fotografia. 3. Imagens. 4. Ficção. 5. Verdade.*

ABSTRACT

This work reflects on artistic pieces and theoretical discussions by Joan Fontcuberta, catalan artist. Having as context the visual culture and what we call post truth. The photographic images, books and artistic installations produced by the artist work as examples of projects that goes through the traditional disciplinaries limits and have as a starter point the debate between the documentary and fictional practices. Besides, his pieces amplify the arguments in relation to the critical pedagogy and the countervision, because Fontcuberta's pieces demand an attentive, active audience who argues with his photographic production. It develops from these ideas a path that aims to provoke thinking surrounding the complex images, image and reality, truth and post photographs, having as a starter point the following pieces: *Herbarium* (1982); *Fauna* (1987); *Pin Zhuang* (2002); *Deletrix* (2013); *Securitas* (1999); *Milagros & Co.* (2002); *Googlegrames* (2005); *Desconstruindo Osama* (2002); *Sputnik* (1997) among others. To go through this path, in Chapter one we begin to think about the post-true from the concepts elaborated by Christian Dunker so we can go into the Visual Culture and Complex Image universe according to the discussion parameters of Dulcilia Buitoni and Jose M Catala, respectively. On chapter two, we utilize as a main theoretical source Jorge Luiz Marzo, a researcher, to talk about the true's regimes; as long as Fontcuberta himself so we introduce the analysis on his pieces. On chapter three we initiate the trajectory of essays proposed in this thesis.

From it we utilize a larger amount of authors, as Ronaldo Entler, Fernando de Tacca, Silvia Federici, Juliana Borges and Slavoj Zizek. The same goes for the chapter four, on which we explore the post-photography microcosm, for this reason, we present different authors as Philippe Dubois, Julio Plaza, Arlindo Machado, Josép M. Català, Michel Poivert and Ariella Azoulay. Thus it intends to deepen the look at the power of Fontcuberta's images and reassure his huge contribution to the photographic universe. What surfaces the questions of truth, power and authority that has as main intention to produce watchful eyes over the images that surround us, also surface the images that deserve to be seen.

Keywords: *1. Fontcuberta, Joan, 1955-. 2. Photography. 3. Pictures. 4. Fiction. 5. Truth.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - uma jovem pesquisadora encontra ao mesmo tempo seu objeto de estudo, Ivan Istochnikov, e o criador e teórico Joan Fontcuberta ……... 22

Figura 2 - Cartaz da entrada da exposição "Sputnik" na Bienal de Fotografia de Bolonha em 2017 ……..……..……..... 29

Figura 3 - Fotografia da fachada da Basílica da Sagrada Família ……. 30

Figura 4 - Método de maquetes de Gaudí ……..……... 31

Figura 5 - Witzel (primeiro à esquerda) posa com homem com 'fratura fake' e sorri, em inauguração de nova emergência com atendimento especializada a fraturas no Hospital Azevedo Lima, em Niterói Foto: Divulgação / Philippe Lima e Magá Jr / Governo do Rio ……..……..……... 41

Figura 6 - Quadrinho *Poorly Draw Lines,* que reflete sobre como o fato de termos muitas informações nos leva a moldá-las para a nossa visão afetiva ……... 46

Figura 7 - Essa fotografia pertence ao acervo da Life Magazine. Nela vemos uma família ao redor de um ente agonizando numa cama. Trata-se da representação da AIDS nos anos 1990, por meio da figura do jovem David Kirby ……. 52

Figura 8 - Na publicidade, o conotativo geralmente está relacionado com a ausência do produto em si e a fotografia representa somente um conceito, que por sua vez, está agregado ao produto. Nesse caso, a denotação foi deixada de lado e a imagem fotográfica conotativa mostra algo não concreto, algo que nos causa afeto.. 53

Figura 9 - A santa na janela ……..……..…….. 55

Figura 10 - Frame do filme ensaio de Agnés Varda ……..……... 60

Figuras 11 e 12 - Exemplos do movimento corporal de coletar …….. 60

Figura 13 - Charge dos argentinos Daniel Paz e Rudy, 2019 ……..….. 68

Figura 14 - Surfista Max Hepworth-Povey é o dono do rosto usado pelo 'fake' Eduardo Martins | Foto: Max Hepworth-Povey/Instagram ……... 70

Figura 15 - Deusa da Mídia Trajada, de David Bowie, interpretada por Giliian Anderson. © 2017 Starz Entertainment, LLC ……..……... 77

Figura 16 - Passion flower, por Karl Blossfeldt ……..…….……. 87

Figura 17 - Heliotrope, por Karl Blossfeldt ……..…… 88

Figura 18 - Braohypodafrustrata, 1984 ……..…….. 90

Figura 19 - Lavandulaangustifolia, 1984 ……..……... 90

Figura 20 - Flormiguera, 1984 ……..……..…….. 91

Figura 21 - *Centaurus neandertalensis* ……..……... 97

Figura 22 - *Cercopithecus icarocornu* ……..…….. 97

Figura 23: *Solenoglypha polipodida.*……..……..……..……..……..…….. 98

Figura 24 - A exposição, a disposição da obra e as colunas. Índices da sobriedade dos museus de ciências ou da ebriedade dos espectadores.……..……..…….. 98

Figura 25 - Selo "Martin Parr" de Qualidade.……..……..……..……..…….. 117

Figura 26 - Autorretrato de Fontcuberta, denunciando o artista. Uma pista sobre a autoria das imagens que, no entanto, permanecem ocultas pela câmera. ……..…. 117

Figura 27 - R5-D4, uma criação russa e não hollywoodiana ……..……..……... 119

Figura 28 - a prova de suspeita no meio de outras provas.……..……..…….. 120

Figuras 29 e 30 - se você for o Superman, recomendo não visitar a exposição…….. 121

Figura 31 - uma amostra de "kriptonita" dentro de uma sala escura e protegida por uma redoma de vidro.……..……..……..……..……..……..…….. 121

Figura 32 - os livros dos projetos "Desconstruindo Osama" de 2007 e "Miracles et Cie" de 2005, abertos nas páginas que mostram a mesma fotografia do personagem *Mohammed Ben Youssouf,* interpretado pelo próprio Fontcuberta e estabelecendo a conexão entre os dois projetos.……..……..……..…….. 123

Figura 33 - As capas dos mesmos dois livros sobrepostos. ……..……..……... 124

Figura 34 - Espaçonaves dignas dos filmes de ficção ……..……..……..……... 129

Figura 35 - Escultura abstrata *versus* a ordenação das peças.……..……..……... 130

Figura 36: - O manual de instruções de Fontcuberta: não o siga.……..……..…... 134

Figura 37 - Erasmus #4 extraído do livro *Adagiorum chiliades* (1541) de Erasme de Rotterdam.……..……..……..……..……..……..……..……... 138

Figura 38 - Juan de Robles Corvalan. Historia del Mysterioso Aparecimiento de la Santissima Cruz de Carabaca, Madrid, 1619.……..……..……..……..…….... 139

Figura 39 - Minha mãe, Maria Angela na sua primeira comunhão.……..……..…. 141

Figura 40 - Manchete do El País do caderno Fotografia. ……..……..……..….. 147

Figura 41 - Fotografias *fake* em Bali. ……..……..……..……..……..……..... 148

Figura 42 - Paisagem nítida, neutra, pura de Ansel Adams ……..…….. 153

Figura 43 - A imaginação, no livro Paisagem Submersa. ……..……..…… 154

Figura 44 - Rothko, 1950.……..……..……..……..……..……..…….. 157

Figura 45 - Orogenesis Rothko, 2004.……..……..……..……... 157

Figura 46 - Watkins, 1856.……..……..……..……..……..……... 158

Figura 47 - Orogenesis Watkins, 2004. …….……..……..……..…….. 158

Figura 48 - Cézanne, 1900……..……..……..……..……..…… 159

Figura 49 - Orogenesis Cézanne, 2003…..……..…..…..……..…..…..……... 159

Figura 50 - Fotografia de Martin Parr, documentando as tentativas de fotografias de viagens planejadas…..……..…..…..……..…..…..……..…..…..……..…….... 164

Figura 51 - Print do Google Imagens, de fotografias comumente tiradas pelos turistas no Salar de Uyuni, Bolívia. …..……..…..…..……..…..…..……..…….... 165

Figura 52 - Painel da exposição Securitas…..……..…..…..……..…..…..…….. 171

Figura 53 - Detalhe dos sulcos da chave transformados em montanhas…..……... 172

Figura 54 - Detalhe dos sulcos da chave transformados em montanhas…..……... 172

Figura 55 - Tectônica de Segurança…..……..…..…..……..…..…..…….. 175

Figura 56 - Telão com tecnologia da MegVii monitora transeuntes em rua de Beijing…..……..…..…..……..…..…..……..…..…..……..……. 176

Figura 57 - Fotografia da série *Semiópolis* (1999)…..……..…..…..……..…….. 178

Figura 58 - Fotografia da série *Semiópolis* (1999)…..……..…..……..…..…… 179

Figura 59 - MN 15: PEGASUS (NGC 7078). AR 21h 30,0 min / D + 12º 10'…..……... 180

Figura 60 - Instalação realizada na Galeria Antoni Estrany em Barcelona, 1993. ….. 181

Figura 61 - Hemogram: S. S-P. 13-11-97, 1997…..……..…..……..…...……... 183

Figura 62 - T. G. 15-5-98, 1998 …..……..…..……..…..……..…..…..…….. 183

Figura 63 - Fotografia da exposição, na galeria Helga de Alvear, Madrid, 1998. ……. 184

Figura 64 - *The Miracle Of Loaves And Fishes* de Jacopo Tintoretto…..……... 189

Figura 65 - Cocô do Buda, uma das relíquias guardadas em Valhamönde…….... 195

Figura 66 - Retrato de Juhani Grey Pantocrator…..……..…..……..…..…….... 195

Figura 67 - O milagre da nebulização, fotografada como comprovação…..…….. 198

Figura 68 - Milagre da Termovisão, também fotografada como registro…..……. 199

Figura 69 - O espelho como espelho do real…..……..…..……..…..……... 200

Figuras 70, 71 e 72 - Frames dos arquivos audiovisuais de Valhalamonde, onde Fontcuberta atesta a realização do milagre de ligar para o um ovo de avestruz…….. 202

Figura 73 - Print da apresentação de Katie Bouman no TEDx…..……. 207

Figura 74 - Print da apresentação de Katie Bouman no TEDx…..……. 208

Figura 75 - Fotografia do Buraco Negro, obtida em 2019. ….……..…..…….. 209

Figura 76 - "Iko Iko", do projeto Afronauts, da artista Cristina de Middel, 2011…….. 215

Figura 77 - Imagem da artista Laia Abril sobre anorexia…..……..…..…….. 216

Figura 78 - fotografia do projeto *Kim Jong Il Looking at Things,* de Marco Bohr, 2012…..……..…..……..…..……..…..……..…..……..…..……. 218

Figura 79 - A *selfie* do macaco de crista-negra…..……..…..……..…..……... 229

Figura 80 - "Homenagem à Robert Topor", 1976, de Joan Fontcuberta…..……..….. 230

Figura 81 - Frame do vídeo Gastrópoda…..……..…..……..…..……... 234

Figura 82 - Frame do vídeo Gastrópoda…..……..…..……..…..……... 234

Figura 83 - Aquário com os co-autores da obra realizando uma performance…….. 235

Figura 84 - Aquário com os co-autores da obra realizando uma performance ao vivo…..……..…..……..…..……..…..……..…..……..…..…….. 235

Figura 85 - Uma das paredes principais da exposição, do lado oposto ao aquário….. 238

Figura 86 - Uma das fotografias do projeto…..……..…..……..…..……... 240

Figura 87 - Duas outras fotografias dos rastros deixados pelos caracóis…..……... 241

Figura 88 - Vista da instalação do fotograma ampliado do filme "Blow Up", na galeria Àngels em Barcelona, 2009. …..……..…..……..…..……..…..……. 247

Figura 89 - Impressão da série *Blow Up, Blow Up.* …..……..…..……... 247

Figura 90 - Frame do filme "Abeladormecida", de Marcelo Tassara. ..……..…….... 248

Figura 91 - Da esquerda para a direita "Trauma III", " Trauma IV", "Trauma VI", 2016…..……..…..……..…..……..…..……..…..……..…..……. 250

Figura 92 - "Trauma #2897", 2016. Trauma exibida em telas de Led…..…….. 250

Figura 93 - Frame do "*Miscalculated Projections*", de Alice Dalgalarrondo…..…… 252

Figura 94 - *Street with a view,* de Kingsley e Hewlett…..……..…..……... 253

Figura 95 - Fotografia do projeto "Uma série de eventos infelizes", de Michael Wolf.. 254

Figura 96 - Fotografia do projeto "New American Picture", de Doug Rickard…..……. 255

Figura 97 - Imagem do projeto *Frontal Nude,* de Joan Fontcuberta. …..……... 256

Figura 98 - O que muitos consideram ser a primeira fotografia, a vista da janela de Niépce, formada por milhares de outras imagens resultantes da busca por “foto” e “photo” no Google…..……..…..……..…..……..…..……..…..……... 259

Figura 99 - Um zoom na fotografia acima, evidenciando as imagens que correspondem aos termos de busca propostos por Fontcuberta. …..……. 260

Figura 100 - As imagens icônicas do atentado ao World Trade Center em 2001, resultante de oito mil imagens que foram encontradas pela busca das palavras-chave "God", "Yahve" e "Allah", em espanhol, francês e inglês..... 263

Figura 101 - Soldado Lynndie England humilhando um prisioneiro no centro de detenção Abu Ghraib, em Bagdá. Os nomes dos envolvidos nas torturas foram utilizados como critérios de busca de imagem, tendo como resultado um painel com dez mil imagens..... 266

Figura 102 - Talvez a primeira fotografia onde um ser humano aparece. 269

Figura 103 - Autorretrato de um homem afogado. Positivo direto de Hippolyte Bayard..... 271

Figura 104 - A Passagem de Rei Arthur, de Julia Margaret Cameron..... 277

Figura 105 - Conversa de soldados mortos, de Jeff Wall. 279

Figura 106 - Sonho de Moça, de Sophie Calle..... 281

Figura 107 - Fasqiyta Ul-Junat ou Manbaa Mokfhi ou Joan Fontcuberta..... 284

Figura 108 - Manbaa Mokfhi, fazendo propaganda para a Mecca Cola..... 285

Figura 109 - Manbaa Mokfhi em ação..... 288

Figura 110 - Manchetes de jornais com o furo jornalístico sobre o verdadeiro líder da Al Qaeda..... 289

Figura 111 - Manbaa Mokfhi, fazendo estripulias com arma em punho..... 293

Figura 112 - Uma das exposições da Bienal de Fotografia e o contraste entre o velho e o novo..... 300

Figura 113 - A Primeira fotografia da exposição é o retrato de Ivan, vulgo Fontcuberta..... 302

Figura 114 - Fotografias de "autoria" de Ivan. 303

Figura 115 - Ivan antes e depois de ser apagado da fotografia. Fontcuberta depois e antes de se colocar na fotografia. 304

Figura 116 - Da primeira sala passamos à segunda, que está emoldurada por essa torre referenciando o Partido Comunista Soviético. Ao fundo vemos um pedaço da Soyuz 2 abaixo do teto com pinturas quase renascentistas do prédio onde a exposição ocorreu. 306

Figura 117 - Terceiro quadro da exposição com, finalmente, uma menção ao nome de Fontcuberta..... 307

Figura 118 - As mesas da exposição possuem esse formato disco-voador e dentro delas existem vários objetos, documentos e fotografias jogados uns por cima dos outros, mostrando e escondendo ao mesmo tempo. 307

Figura 119 - Ivan criança já com o desejo de voar e Ivan jovem uniformizado..... 308

Figura 120 - Ivan como expoente cosmonauta obtendo reconhecimento da população. ….. 309

Figura 121 - Desenhos do jovem Ivan sonhando com o espaço. ….. 310

Figura 122 - Desenhos do Ivan já adulto rascunhando o que seria a roupa espacial do cachorro que o acompanharia na missão Soyuz 2. ….. 311

Figura 123 - Os esboços para a roupa espacial do cachorro deram resultados, como podemos ver na fotografia documental do lado esquerdo. ….. 311

Figura 124 - Frame de início do arquivo audiovisual das missões Soyuz 3 e 2……... 312

Figura 125 - Frame mostrando a decolagem da nave do cosmonauta Ivan Istochnikov…..…….. 313

Figura 126 - Frame de vídeo mostrando um asteroide…..…….. 313

Figura 127: Uma mensagem ou um pedido de ajuda viajando no vácuo dentro de uma garrafa de Vodka. ……... 314

Figura 128 - Cachorro com roupa espacial provando que os estudos de Ivan deram certo…..…….. 314

Figura 129 - Aos céticos as batatas…..…….. 316

Figura 130 - Fotografia da turma de física de Ivan na Universidade Akademgorodok, em que Irina, a esposa de Ivan, está ao centro na quinta fila com Ivan logo atrás (de barba)…..…….. 317

Figura 131 - Turma de Ivan do ensino Fundamental em Leningrado (1948-1949). Irina está na primeira fileira com a testa inclinada…..…….. 318

Figura 132 - O casamento de Irina com Ivan. ….. 319

Figura 133 - Casa da família Istochnikov na periferia de Kaluga e fotos da vida rural da família…..…….. 319

Figura 134 - Ivan contando a famosa piada russa sobre chifres…..…….. 320

Figura 135 - "Ivan escuta um comentário sobre sua sombra". ….. 321

Figura 136 - Uniforme de piloto, uniforme de astronauta em treinamento, uniforme militar. ….. 322

Figura 137 - Livro técnico de estudo de Ivan…..…….. 323

Figura 138 - Estudos do Meteorito…..…….. 323

Figura 139 - Minha assinatura e agradecimentos no caderno de visitas da exposição…..…….. 325

Figura 140 - Imagem icónica de Abraham Lincoln, resultado de uma composição com a imagem do senador norte-americano John Calhoun (1860)…..…… 331

Figura 141 - León Trotsky foi o homem eliminado nesta imagem de Lênin. A cisão entre ambos teve lugar em 1923. Trotsky foi retirado de várias outras fotografias….. 331

Figura 142 - Por muitas vezes Stálin retirou outras pessoas indesejadas das suas imagens. Neste caso, quem foi apagado foi um comissário com quem o comunista soviético se desentendeu (1930)…..……..…..……..…..……..…..…….... 332

Figura 143 - Joseph Goebbels, o responsável pela propaganda nazista foi apagado dessa fotografia com Adolf Hitler. (1937)…..……..…..……..…..…….... 332

SUMÁRIO

Introdução 21

Capítulo 1 - "¿I qué és la veritat?" 30

1.1 E qual é a pós-verdade? 36

1.2 Cultura Visual 47

1.3 Cultura Visual e Imagem Complexa 57

1.4 Imagens complexas exigem olhares complexos 63

Capítulo 2 - Mirar hacia otro lado 69

2. 1. Imagem e Realidade 78

2.1.1 A manipulação da genética fotográfica em *Herbarium* 86

2.1.2 *Fauna* mais estranha que a ficção 94

2.2. Regimes de Verdades 108

2.2.1 Imagens Dis(simuladas) 114

2.2.2. Questões de Ordenação em Pin Zhuang (2002) 127

2.2.3 Deletrix do inglês *delet* e do latim *deletus* 135

Capítulo 3 - Toda ficção é uma mentira que se apresenta como verdadeira 141

3.1. Paisagens sem memória: fotografia como evidência 150

3.2. Securitas: paisagens de segurança 166

3.3. Religião, uma arma apontada para o futuro 186

3.3.1. A narrativa do Miracles & Co 190

Capítulo 4 - A pós-fotografia explicada às pessoas 204

4.1. O que podemos chamar de Pós-Fotografia? 210

4.2. O Fotógrafo Acumulador 230

4.3. O Fotógrafo Garimpador 251

4.3.1 A Ecologia Visual abundante de *Googlegrames* ……..…….. 258

4.4. O fotógrafo em Cena e a Encenação Fotográfica ……..……..……. 268

4.4.1. Desconstruindo Osama: O fake do fake ……..……..……. 283

4.4.2. Sputnik: o personagem fotógrafo ……..……..……. 295

4.4.3. A Odisséia de Soyuz: ensaio sobre uma visitação ……..……. 300

Conclusões ……..……..……..……..……..……..……. 333

Referências Bibliográficas ……..……..……..……..……. 336

Anexos ……..……..……..……..……..……..……..... 342

La Subversion Photographique de La Réalité ……..……..……..……. 342

"Com a chegada da primavera, os habitantes das cidades, às centenas de milhares, saem aos domingos levando o estojo a tiracolo. E se fotografam. Voltam satisfeitos como caçadores com o embornal repleto, passam os dias esperando com doce ansiedade para ver as fotos reveladas (ansiedade a que alguns acrescentam o prazer sutil das manipulações alquímicas na câmara escura, vedada às instruções dos familiares, exalando um cheiro acre dos ácidos), e somente quando põem os olhos nas fotos parecem tomar posse tangível do dia passado, somente então aquele riacho alpino, aquele jeito do menino com o baldinho, aquele reflexo de sol nas pernas da mulher adquirem a irrevogabilidade daquilo que já ocorreu e não pode mais ser posto em dúvida. O resto pode se afogar na sombra incerta da lembrança."

CALVINO, Ítalo. A Aventura de um Fotógrafo, 1953.

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com os projetos de Joan Fontcuberta ocorreu no ano de 2007, por meio da disciplina de História da Fotografia, ministrada pelo Prof. Dr. Fernando de Tacca, no curso de Midialogia na Unicamp. O nome do artista permaneceu na minha mente até que o reencontrei no meu primeiro semestre do mestrado em Comunicação, que cursei na Faculdade Cásper Líbero, sob orientação da Profa. Dra. Dulcília Buitoni, com bolsa FAPESP.

Enquanto estudava fotojornalismo na internet no período do mestrado, Fontcuberta sempre esteve presente nas minhas pesquisas e discussões, fazendo com que eu chegasse a apresentar inúmeros artigos em seminários e congressos unindo os temas de Fontcuberta e o fotojornalismo. Justamente por conta da curiosidade em relação a potência de suas imagens, discussões e processos pedagógicos, que escolhi suas obras como base fundamental para o desenvolvimento de uma pesquisa maior, que se transformou nesta tese doutoral.

Antes de iniciar o doutorado, eu dava aula em uma faculdade há alguns anos e, no curso de Produção Audiovisual, percebi a qualidade pedagógica dos assuntos abordados por Fontcuberta. Realizei algumas pequenas palestras em classe para testar se a minha abordagem sobre o tema seria acessível às pessoas que desconheciam o artista. Falar de Joan Fontcuberta, suas obras e suas teorias em sala de aula me fizeram perceber que eu poderia me aprofundar em suas temáticas.

Assim, decidi mergulhar mais fundo em suas produções para perceber a importância estrutural e teórica que suas imagens possuem na atualidade. Joan Fontcuberta sempre esteve alinhado com o contexto atual de produção imagética e é surpreendente como, na maioria das vezes, ele está um passo à frente das discussões[1]. Exatamente por isso é uma honra poder falar sobre suas obras em relação às diversas imagens que nos cercam, desde esse lugar de mulher e jovem pesquisadora

1 No capítulo *Justificación* do livro *La furia de las imágenes* (2016), Fontcuberta conta que em meados dos anos 90, foi convidado por uma empresa para refletir sobre a possibilidade dos telefones móveis incorporarem minúsculas câmeras. Ele diz que nunca se esquecerá da sua resposta "me parecía, dije, una solemne estupidez a la que no le auguraba ninguno éxito" (FONTCUBERTA, 2016, pg. 12). Às vezes é realmente difícil prever o futuro.

Figura 1: uma jovem pesquisadora encontra, ao mesmo, tempo seu objeto de estudo, Ivan Istochnikov, e o criador e teórico Joan Fontcuberta.



Fonte: Acervo Pessoal.

No princípio eu havia me limitado a discorrer somente sobre Fontcuberta e a potência de suas imagens. No entanto, desde o início do meu doutorado - em agosto de 2015 - até o momento de escrita da tese, muitos elementos sociais e culturais acabaram culminando em outro tipo de abordagem. Afinal, seria impossível produzir uma tese doutoral, no campo das Artes Visuais, sem a influência dos acontecimentos nesses anos de grandes mudanças estruturais e políticas que ocorreram no Brasil, os quais não somente influenciaram diretamente a escrita dessa tese, como a vida desta pesquisadora.

Sinto que as obras e as discussões teóricas de Fontcuberta e dos diversos autores que compõem essa tese nunca estiveram tão bem representadas pelos anos que se seguiram desde o *boom* do que hoje chamamos de pós-verdade.

Portanto, essa tese doutoral trata de uma reflexão pessoal sobre as imagens atuais, tendo como base as obras artísticas do catalão Joan Fontcuberta. Desse modo, não hesitei em trazer outras propostas artísticas alinhadas com as ideias do catalão, assim como eventos e fatos sociais. Refletiremos sobre os principais elementos que

compõem suas obras tendo como pano de fundo a era da pós-verdade e a cultura visual.

Identificamos como pós-verdade, o momento pós anos 1970 em que se intensifica o que muitos autores chamam de pós-modernidade e, logo, hipermodernidade, como assinalado pelo próprio artista. Teremos como perspectiva a questão de que a verdade e a realidade são conceitos instáveis no contexto das imagens e da atualidade. Como assinala Christian Dunker, a pós-verdade não é "um aprofundamento do programa cultural e político do pós-modernismo, é uma espécie de reação negativa a esta. A pós-verdade é o falso contrário necessário do pós-modernismo" (2017, pos. 33).

Tomamos como definição de Cultura Visual a que nos é apresentada por Josép M. Català (2005), como um termo mais abrangente do que Cultura da Imagem[2], uma vez que para Català (2005), a imagem na era da cultura visual habita uma espécie de ecologia, permitindo vários significados e conexões, o que nos possibilita pensar as imagens de maneira interdisciplinar.

As fotografias e imagens produzidas por Joan Fontcuberta são o perfeito exemplo daquilo que passeia entre os limites tradicionais disciplinares tendo como partida a discussão entre o documental e a ficção, a verdade e a mentira, a vidência e a evidência. Essas reflexões me permitiram ampliar e discutir, discursivamente, os caminhos das imagens fotográficas, seus espaços, seus usos e suas circulações.

Joan Fontcuberta (Barcelona, Espanha, 1955) é fotógrafo, escritor, crítico, curador e professor convidado de instituições, entre elas Harvard. Além da docência, atua nas áreas de Jornalismo e Publicidade. É considerado um importante pensador da fotografia e possui livros especializados em arte, imagem e comunicação. Sua obra imagética é reconhecida internacionalmente e faz parte de acervos de museus e instituições importantes, como o Museu de Arte Moderna de Paris e o Metropolitan Museum of Art (MoMA), de Nova Iorque. É um dos nomes mais originais da fotografia contemporânea e tem exercido uma atividade multidisciplinar no mundo da investigação

2 Cultura da Imagem foi cunhado pelo teórico francês Guy Debord, que também desenvolveu o conceito de Sociedade do Espetáculo. Para Debord (2003, p. 14), o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens". As imagens, portanto, contribuem para o espetáculo e para o fascínio da sociedade de consumo.

das imagens: como criador, como crítico, como docente, como editor e como curador de exposições. Além de ter recebido diversos prêmios - como o Prêmio Hasselblad de 2013 - é também cavaleiro da Ordem, das Artes e das Letras pelo Ministério de Cultura Francesa.

Dentre sua produção literária destacamos os livros *O Beijo de Judas: fotografia e verdade* (2010), onde ele analisa o declínio das fotografias analógicas e prevê as mudanças que a fotografia digital iria causar na produção e circulação de imagens. Esse livro é dedicado à memória de Vilém Flusser e, nele, podemos encontrar alguns comentários sobre o filósofo checo, no que se refere às intenções filosóficas que existem por trás do projeto *Herbarium* (1982) de Fontcuberta, para qual Flusser escreveu a introdução.

No livro, o catalão questiona a natureza e a função da fotografia, tema que volta a aparecer em *A Câmera de Pandora* (2014). Nele, Fontcuberta nos esclarece acerca da natureza da fotografia digital e as revoluções críticas e poéticas que advém da prática, considerando que a câmera de Pandora atual não se limita a retratar a realidade, mas de representar a memória, a vida e os sentimentos artísticos. Sua intenção é revelar a característica construtiva e escorregadia da fotografia, uma vez que sua história está marcada por momentos opostos onde existe uma vontade de produzir o real e as dificuldades em fazê-lo, o que resulta num passeio entre a verdade e a memória. Portanto, a fotografia não oferece verdades sobre o mundo, uma vez que "toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera" e [...] "la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa" Fontcuberta 1997, p. 15).

E m *A Câmera de Pandora,* Fontcuberta também acompanha o momento de proliferação das imagens digitais, apesar do avanço de outras mídias, de forma que mais e mais pessoas estão fotografando, mesmo com a percepção de que a fotografia não é mais um documento da realidade. As fotografias digitais possuem características históricas muito específicas. Especialmente por conta do surgimento de outras funções, disseminadas pelo uso constante de aparelhos híbridos que fotografam, o que resulta num ato de fotografar cotidiano e repetitivo.

Ao perceber essas funções, Fontcuberta publicou o livro *Através do Espelho (*

2010) que trata das fotografias produzidas por celulares e que circulam pela internet e pelas redes sociais, como as *selfies*. Para ele, os adolescentes não estão mais interessados nas fotografias como documentação histórica e produção artística, mas sim como troféus de onde estiveram e o que fizeram. Esse livro também está diretamente conectado com as propostas de Fontcuberta em relação à pós-fotografia, conceito que será abordado nesta tese e que também percorre diversos de seus projetos artísticos.

A pós-fotografia também é tema para o livro publicado em 2016, chamado *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*, onde ele discute o que considera uma "segunda revolução digital", caracterizada pela internet, redes sociais e celulares. Além disso, o artista analisa os usos e a circulação das imagens digitais em uma sociedade hipermoderna que utiliza em excesso as imagens fotográficas, resultando num nível de asfixia, abundância e, em suas palavras, "diarréia visual"[3]. Para o autor, a pós-fotografia é justamente o momento em que há um embate entre uma gestão social e política em uma realidade com uma abundância de imagens e, portanto, feita de imagens. Sendo, assim, as muitas imagens que percorrem em grande velocidade no mundo atual, deixaram de ter passividade e, agora que percorrem vários lugares, se tornam furiosas.

O embate entre a fotografia e o mundo atual é sempre tema dos trabalhos artísticos de Joan Fontcuberta, uma vez que ele se utiliza das tecnologias de produção, manipulação e circulação de imagens como base para seus trabalhos. Em *Fauna* (1985), ele forja fotografias históricas, brinca com a manipulação fotográfica documental e científica; em *Milagros & Co.* (2000) ele produz montagens que simulam eventos milagrosos e sobrenaturais registrados fotograficamente; em *Googlegrames* (2005) ele realiza mosaicos imagéticos, com imagens retiradas da internet. Esses exemplos servem também como base para o pesquisador discutir a mudança de paradigma tecnológico que não vêm só demonstrando o confronto entre a nova e a velha fotografia, mas também definindo novos caminhos e funções para as imagens. Somos, portanto, testemunhas de uma transição ou ruptura que não atinge somente o modo como utilizamos o aparelho, mas também os usos que fazemos enquanto instrumento

3 Joan Fontcuberta fala de "diarréia visual" em algumas palestras disponíveis no Youtube.

de transformação cultural e social.

Além disso, Joan Fontcuberta é conhecido por suas fotografias enganosas, pois ele persegue o que considera pedagogia crítica, contra-visão e pós-fotografia[4] para conscientizar e alarmar as pessoas a respeito dos usos manipuladores da imagem fotográfica. Para o pesquisador, a fotografia deve ser estudada nas Artes Visuais, não só da perspectiva estética, mas também no contexto crítico, filosófico e comunicacional. Já que os movimentos artísticos não podem ser separados entre aqueles que produzem - os artistas - e os que analisam - os críticos e curadores. Justamente por isso, essa tese foi desenvolvida dentro da linha de pesquisa Fundamentos Teóricos da Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Unicamp, que agora é abrangida pela linha História, Teoria e Crítica.

Portanto, minha intenção é criar relações para discutirmos a fotografia na cultura visual atual, tendo como base esses três termos desenvolvidos artisticamente por Joan Fontcuberta, na tentativa de entender como o discurso fotográfico se coloca dentro do contexto de cultura visual e de pós-verdade. Essas reflexões foram provenientes de diferentes características, tais como: a composição das imagens; a enunciação do autor; a proposta dos projetos fotográficos; a articulação desses projetos com outras imagens e as críticas que eles trazem; os modos de exposição; os espaços expositivos; entre outros. Farei todas as análises por meio de ensaios que discutem os conceitos teóricos aqui apresentados, juntamente com as obras artísticas e teóricas de Fontcuberta; seguindo mais ou menos a didática de discussão que ocorre nos livros O *Beijo de Judas(*2010) e *A Câmera de Pandora* (2014). Optei por esse formato, pois foi impossível enxergar a tese como algo externo a minha vida. Até porque, durante a sua escrita passei por diversas mudanças pessoais e profissionais.

Escolhi o modelo ensaio, pois acredito que o tipo de reflexão que faço nesta tese não poderia ser sistemática e metódica, mas sim preocupada em olhar e acompanhar os fenômenos. Ou seja, não pretendo deduzir e criar conclusões, uma vez que parte da proposta é expandir conhecimentos, até porque "não é possível saber tudo sobre tudo" (CATALÀ, 2005, pg 25). E "El ensayo tiene mala prensa entre los partidarios de la exactitud matematizada, pero es la única forma de abordar problemas de una cierta

4 Exploraremos melhor esses termos no decorrer da tese.

entidad" (CATALÁ, 2005, pg. 22).

No primeiro capítulo realizo uma delimitação teórica de forma a discutir os conceitos de pós-verdade e cultura visual, com a intenção de preparar o terreno para a reflexão sobre as obras artísticas. Os eventos sócio-culturais que ocorreram durante a realização dessa tese só ajudaram a comprovar, mais uma vez, a importância da discussão imagética que trago aqui. Como parto da questão da cultura visual e da ecologia da imagem, os referenciais teóricos serão provenientes de diferentes disciplinas, mas que serão explorados a partir dos campos da comunicação e da artes visuais. Christian Dunker e o próprio Joan Fontcuberta serão alguns dos pensadores utilizados para desvendar o conceito de pós-verdade e o porquê ele é importante para discutir as obras artísticas de Fontcuberta. Deixei a cargo de Josep M. Català e Dulcília Buitoni a definição da cultura visual, uma vez que se trata de uma extensa pesquisa de ambos e de extrema importância para entender as constelações imagéticas. Além disso, serão apresentados alguns conceitos utilizados por Català, tais como *imagem complexa***,** que podem ser facilmente aplicáveis às discussões aqui apresentadas, como veremos mais adiante.

No segundo capítulo adentro ao universo do falso, na intenção de discutir as possibilidade de discurso e os regimes de verdades das imagens fotográficas. O âmbito da comunicação nos projetos de Fontcuberta possui um papel muito importante, uma vez que ele não consegue produzir um trabalho que não seja dirigido a uma determinada audiência. A obra precisa ser vista e passada ao espectador e é por isso que ele investe em brincadeiras retóricas e interativas. O artista catalão quer o espectador participativo fazendo parte do jogo estabelecido por ele, já que seu intuito é tocar o espírito de quem contempla o seu trabalho. Nesse sentido, o segundo capítulo está dedicado ao campo da comunicação e é por isso que nele também vamos pensar o falso não somente nas obras de Fontcuberta, mas como suas obras funcionam como métodos pedagógicos para lidarmos e aprendermos com todos os *fakes* que nos rodeiam. Inclusive, aqueles que impulsionaram mudanças estruturais e políticas durante a escrita dessa tese.

No terceiro capítulo apresento alguns trabalhos artísticos de Fontcuberta, que conversam com suas obras teóricas. Nesse momento, estive mergulhada no campo das

artes visuais, e pude refletir sobre os termos apresentados anteriormente: pedagogia crítica, e pós-fotografia. Esse capítulo é totalmente dedicado ao meu pensamento construído em torno de diversos referenciais teóricos e apresenta determinadas obras de Fontcuberta, que considero primorosas para entendermos a potência do seu fazer artístico.

No quarto e último capítulo focamos no universo do fotográfico em si, a partir das questões tratadas nos capítulos anteriores. Refletimos sobre o papel do fotógrafo e artista e sua atuação na área da fotografia que ultrapassa limites em busca de uma atitude estética. Além disso, me debrucei sobre as diferentes conceituações acerca da pós-fotografia, chamando atenção para o termo cunhado pelo próprio artista, mesmo que ele ainda o considere impróprio e em fase de desenvolvimento. A pós-fotografia diz respeito à produção massiva de imagens na contemporaneidade e como elas transitam entre diferentes realidades sem pedir licença. Também trato de questões relacionadas à fotografia contemporânea e que são muito exploradas nas obras de Fontcuberta, tais como: a arqueologia de imagens ou o garimpo de imagens; a adoção de imagens existentes; a fotografia sem autoria e as imagens pós-verdadeiras; imagens encenadas e o fotógrafo como protagonista atuante nas imagens. Nesse sentido, utilizaremos também o conceito de imagem fotográfica encenada de Michel Poivert (2016) para refletir sobre o artifício e a construção de imagens, tendo como protagonista o próprio fotógrafo - que é o caso de muitas obras de Fontcuberta.

Portanto, essa tese é fruto da minha pretensão, enquanto pesquisadora, de não delimitar os meus campos de trabalho e sim observar os fenômenos aos quais tive contato enquanto refletia sobre a imensa contribuição de Joan Fontcuberta ao universo das imagens. Como pesquisadora do campo da comunicação e das artes já alerto que tentei, em grande parte desta tese ensaística, preservar o meu olhar sobre conexões imagéticas e, desse modo, estabelecer um tipo de investigação que relaciona as obras do artista aos fenômenos da cultura visual atual. Até porque, a produção de Fontcuberta é tão vasta, singular e atual, que cheguei à conclusão que seria impossível refletir sobre toda essa potência em sua completude. Logo, procurei me ater aos projetos que mais me cativaram enquanto experiência estética e comunicacional e também, é claro, aqueles que tive o privilégio de ter contato em formato de livro ou

exposição.

Figura 2: Cartaz da entrada da exposição "Sputnik" na Bienal de Fotografia de Bolonha em 2017.



Fonte: Acervo Pessoal.

Capítulo 1 - "¿I qué és la veritat?"

Figura 3: Fotografia da fachada da Basílica da Sagrada Família.



Fonte: Acervo Pessoal.

Cheguei em Barcelona para o meu doutorado sanduíche numa segunda-feira. Na terça, um amigo que estava na cidade, me convidou para visitar um dos pontos turísticos mais famosos da cidade: a Basílica da Sagrada Família. Foi um impacto muito grande. Porém, tive o privilégio de, duas semanas depois, ir morar cerca de quatro quadras da igreja e passava por ela todos os dias para ir ao Pilates.

No subsolo da Sagrada Família é possível visitar um museu que resgata toda a importância das obras extraordinárias de Antoni Gaudí (1852-1926, Barcelona). Nele é possível vermos como, literalmente, o artista criava subvertendo o olhar sobre algo. Ao

trabalhar com maquetes, Gaudí conseguiu fazer curvas com a movimentação de linhas paralelas e todos os elementos de sua arquitetura existiam por um motivo, fossem eles de ordem simbólica ou estrutural.

O olhar de Gaudí fazia com que ele desenvolvesse métodos inovadores em suas maquetes, como redes de cordas com pequenos pesos pendurados, que seriam proporcionais às cargas que as construções deveriam suportar. Gaudí, sem dúvida, desenvolveu um novo modo de ver as coisas.

Figura 4: Método de maquetes de Gaudí.



Fonte: http://vivaviaje.com.br/a-barcelona-de-gaudi/

O modo de ver e pensar de Gaudí é revolucionário por causa de seu apurado método arquitetônico. O artista faleceu muito antes de ver a Sagrada Família concluída, o que fez com que diversas novas mãos tomassem conta do projeto e continuassem o desenvolvimento do mesmo, que pretende ser finalizado em 2026. A grandiosidade e a genialidade da obra arquitetônica pensada por Antoni Gaudí é indiscutível e é

justamente por isso que, todos os dias, sendo na parte da manhã, à noite, nos feriados ou em plena segunda-feira, a Sagrada Família é cercada de turistas com suas câmeras fotográficas.

No início, quando passava por lá, tentava desviar de todos os planos de fundo das fotografias, até o momento que encarei o fato de ser impossível desviar de tantos turistas e, por isso, devo ter deixado meu rastro de luz em dezenas de fotografias turísticas por aí. Deve ser impossível mensurar a quantidade de fotografias da Basílica que circulam pelo mundo em um único mês de existência dela. Afinal, todo mundo quer um pedaço da genialidade de Gaudí para guardar como registro, como memória e como atestado de presença. Eu mesma, quando estava dentro da igreja, fiz uma porção de imagens como essa acima da Coluna da Flagelação[5], com os dizeres "I qué és la veritat?" em destaque no segundo plano.

"E qual é a verdade?" na imagem representa simbolicamente, ao menos para mim, o quanto meu olhar já estava calibrado sobre as questões de verdade que viriam a se desenvolver com mais ênfase nos meses seguintes do doutorado sanduíche e que, consequentemente, teriam grande influência no desenvolvimento final desta tese.

À parte de toda questão filosófica e cultural que essa frase carrega - inclusive por estar na porta de uma igreja neogótica moderna e conceitual -, podemos dizer que a verdade, seja ela qual for também está jogando o jogo. Ou seja, assim como a questão de sujeito, de representação ou de consciência, a verdade pode ser contestada e joga sem privilégios.

> Depois da morte do autor, delineada por Barthes nos anos 60, tínhamos nos anos 80 a morte do sujeito, como crítica das filosofias da consciência, da soberania ou da representação, que nos apresentavam, em nome deste falso universal, variações particulares de subjetividades específicas: branca, ocidental, masculina, acadêmica, economicamente privilegiada. (DUNKER,

5 A Coluna da Flagelação foi desenvolvida pelo artista catalão Josep Maria Subirachs, que trabalhou por vinte anos no projeto. A Flagelação é um dos eventos que ocorria antes da condenação pela crucificação, sob o direito romano.

2017, pos. 28)[6]

A frase de Christian Dunker acima mostra uma condição implícita de qualquer verdade que nos cerca: o privilégio. O acesso às informações é ditado pelas autoridades, ou seja, sempre esteve atrelado ao poder. A humanidade reconheceu no conhecimento um mecanismo importante de liberdade e, por isso, existem até hoje tentativas de tentar suprimi-lo.

> No Brasil, tais teorias [teorias feministas; estudos de gênero; teoria queer; estudos culturais, teoria pós-colonial; pós-marxismo; pós-estruturalismo e psicanálise] estavam sub-representadas, com seus pioneiros ainda com pequena visibilidade e a maior parte dos autores de referência pouco traduzidos. Contudo, em dez anos as coisas se alteraram substancialmente e de uma forma inusitada. Hoje não há escola que se preze em São Paulo que não conte com um coletivo feminista. Os movimentos LGBTTs, as organizações baseadas em identidade de gênero, de etnia ou de raça tornaram-se uma espécie de substituto da antiga vinculação sindical, que privilegiava a identidade de classe. (DUNKER, 2017, pos. 74)

Quando estudamos história, percebemos que no decorrer da existência humana, o poder sobre acessar ou não conhecimentos ocorre há tempos. Podemos pensar em Galileu Galilei diante do processo inquisidor sendo condenado por heresia ao defender o heliocentrismo. Ou no *Index Librorum Prohibitorum*, que era basicamente uma lista de livros proibidos pela Igreja Católica e tinha como objetivo inicial impedir o avanço do protestantismo, mas acabou sendo utilizado durante a Inquisição e o Santo Ofício, de modo a esconder qualquer literatura que se opusesse às doutrinas da Igreja Católica.

Temos também diversos exemplos de mulheres às quais o conhecimento foi negado e tiveram que lutar para acessá-los. É o caso de Juana Inés de Asbaje (1651-

6 Essa citação, assim como várias outras no decorrer da tese, foram extraídas de um e-book e, portanto, não apontam número de página e sim a posição da página, por isso a abreviação "pos.".

1695), uma feminista barroca que serviu à corte da nova Espanha no México e depois se tornou freira. Juana Inés era poeta e ganhou as graças da vice-rainha Leonor, conhecida como Marquesa de Mancera. No entanto, apesar de ter apoio da corte, Juana Inés desafiava as autoridades, uma vez que não era bem quisto que mulheres estudassem e escrevessem. Mesmo no convento, Juana Inés lutou para que tivesse o direito de estudar, ler e escrever e conseguiu publicar textos teológicos, uma afronta para a Igreja e, consequentemente, para os costumes da época.

Nem precisamos ir tão longe para relembrar outros tipos de agressões históricas e negação de acesso à informações. No Brasil temos casos famosos como o cometido em 1890 por Rui Barbosa, que mandou queimar os documentos referentes à escravidão no Brasil, na tentativa de impedir que ex-senhores de escravos pedissem indenizações e que hoje culminou com um abismo histórico sobre a vida de milhares de africanos que foram trazidos ao Brasil e escravizados. Vale recordar também o trabalho da Comissão da Verdade da Universidade de São Paulo, que conseguiu recuperar milhares de cópias de documentos do arquivo do Departamento de Ordem Pública e Social (Dops), que foram queimados em 1982. Esses tipos de "limpezas" do passado, a partir da destruição de documentos, compromete parte importante da memória de qualquer país.

Esses são apenas alguns exemplos num mar de conhecimentos restritos às autoridades, universidades, a homens brancos e economicamente privilegiados. Ou seja, o segmento que, por muito tempo, foi considerado universal e hegemônico[7]. Porém, é num contexto de perda da universalidade que percebemos o quanto as análises por muito tempo não deram conta da gama de parcelas identitárias que, atualmente, clamam por acesso ao que lhes sempre foi negado. Só é irônico pensar que ao mesmo tempo em que temos um *boom* de organizações informativas em prol das diferentes identidades, também somos testemunhas da tentativa de retorno e privilégio ao ser universal.

Para tanto, a profissão e o estudo, as formas de amar e desejar,

7 É claro que entendo a contradição aqui, uma vez que estou há anos estudando obras de um artista que se encaixa nesse padrão, utilizando, inclusive, referenciais teóricos que compartilham do mesmo privilégio. Mas é de se reconhecer a importância da crítica desses autores justamente contra tudo isso.

> as modalidades de governo e de família, sobretudo, o corpo e a cultura, devem ser pensados como determinados por opções construídas e não naturais. Nelas não há nada de essencial, compulsório ou coercitivo. (DUNKER, 2017, pos. 89).

Podemos então denominar algo como verdadeiro, tendo em mente que existem construções sociais e autoritárias na definição da verdade? E se não podemos descobrir realmente a verdade, por que insistir na existência dela na representações imagéticas? Essa tese não se apresenta como uma obra sobre a verdade, mas sim sobre os regimes de verdades que podem ser acessados através de modos diferentes de submeter o olhar. Assim como Gaudí, que subvertia seu olhar sobre a natureza e, principalmente, trazia modos diferentes de olhar as coisas; aqui temos em mente que é impossível acessar todas as verdades. No entanto, treinar o olhar para a mentira, o falso, a ficção e a subjetividade nos torna seres mais conscientes de todos os estatutos e regimes autoritários que nos cercam. É preciso pensar sobre as imagens, especialmente sobre as imagens fotográficas, para que, além de olhá-las, possamos seguir precavidos sobre todas as representações que acessamos e que chegam até nós.

1.1 E qual é a pós-verdade?

Para Christian Dunker (2017), podemos datar a inauguração da pós-verdade no ano de 2011, quando o governo dos Estados Unidos determinou a existência de armas químicas, que por fim culminaram no ataque ao Iraque. Não foi preciso muito tempo para que o mundo percebesse que se tratava de uma ficção. No entanto, estava inaugurado também o cinismo diante do discurso político em prol da justificativa para ações que interferem diretamente nos espaços públicos e na convivência entre povos. Foi a partir de aberturas discursivas como essa, provenientes de locais com responsabilidades globais, que assistimos hoje, embasbacados, a ascensão de falsos filósofos, do negacionismo do aquecimento global, do movimento anti-vacinas e do chamado "terraplanismo".

É como se, atualmente, todos nós estivessemos amarrados ao flagelo de crenças estranhas e regressivas que pautam o espaço público, encontram adeptos disseminados nas redes sociais e que possuem o poder de, inclusive, forjar fatos com o intuito de eleger presidentes de nações.

> Para os antigos, a verdade tinha três conotações. Ela era tanto a revelação grega (alethéia) de uma lembrança esquecida quanto a precisão latina do testemunho (veritas) e ainda a confiança judaico-cristã da promessa (emunah). Por isso a verdade tem três opostos diferentes: a ilusão, a falsidade e a mentira. A pós-verdade é algo distinto do mero relativismo, e sua dispersão de pontos de vista, todos igualmente válidos, ou do pragmatismo, com sua regra maior de que a eficácia e a eficiência impõem-se às nossas melhores representações do mundo. Ela também não é apenas a consagração do cinismo no poder, com sua moral provisória, capaz de gerenciar o pessimismo, no atacado da tragédia humana, em proveito de vantagens obtidas no varejo narcísico. A pós-verdade depende, mas não se resume a isso, porque ela acrescenta uma ruptura entre os três regimes de verdade e seus contrários. Ela ataca a estrutura de ficção da

> verdade. (DUNKER, 2017, pos. 109).

A pós-verdade foi apontada em 2016, pelo dicionário Oxford, como o termo do ano. O fenômeno pós-verdade vem alinhado com a deslegitimação dos relatos da modernidade e está associado à determinação de verdade dentro da pós-modernidade. Visto com certa crítica e pessimismo, muitas pessoas têm considerado a pós-verdade como sinônimo de mentira. No entanto, a pós-verdade não é mentira, é algo muito mais complexo.

Partimos do pressuposto que, atualmente, os fatos importam menos do que aquilo que as pessoas resolvem acreditar, ou seja, vivemos um momento em que a verdade está sendo substituída pela opinião. Nesse sentido, a pós-verdade pressupõe que exista uma perda do vínculo com o real, ou seja, com aquilo que é factível. Por isso, a verdade passa a ser aquilo que está posto nas redes de comunicação sociais e pessoais, mas somente aquilo que nos interessa.

> Defenderei aqui a ideia de que a pós-verdade, longe de ser um aprofundamento do programa cultural e político do pós-modernismo, é uma espécie de reação negativa a esta. A pós-verdade é o falso contrário necessário do pós-modernismo. Como se o politicamente correto, o relativismo cultural e a mistura estética tivessem gerado uma espécie de reação nos termos de uma demanda de real, de um retorno aos valores orgânicos e suas pequenas comunidades de consenso. (DUNKER, 2017, pos. 33).

Logo, é possível observamos que as pessoas estão ignorando os fatos e a realidade em nome de suas perspectivas pessoais e, é claro, que dentro de redes como a internet isso se torna mais fácil. Na internet encontramos pessoas que pensam parecido com a gente e reafirmam as nossas opiniões, logo a transformamos na nossa realidade.

Podemos então pensar que a nossa seleção da verdade e do real é afetiva e de

identificação, ou seja, encontramos a “verdade” que seja conveniente para nós *online*, pois há muita informação e muitas delas afirmam o que pensamos. Quando existiam poucas estações de televisão e rádio, fazer essa seleção de verdade, ou seja, procurar aquilo que nos afeta, era muito mais difícil, pois existia pouca abertura para a perpetuação de diferentes discursos. Com a internet houve uma capilarização da informação e, nesse sentido, podemos ver dois lados: o bom onde todos, ou quase todos, possuem acesso à informação e o ruim onde as informações se tornam fatos de afeto e identificação por mais pessoas.

O fenômeno da pós-verdade é uma reação entre as pessoas que querem ter controle sobre informações que estão recebendo e consumindo. É, basicamente, um modo de ignorar os fatos. É importante ressaltar, entretanto, que as pessoas sempre ignoraram evidências que as deixam desconfortáveis. Portanto o critério é individual e, de novo, está relacionado ao afeto. Para Dunker (2017) há um traço narcísico nisso tudo, uma vez que existe a necessidade de se definir o "eu” absoluto, uma marca clara da contemporaneidade.

> A pós-verdade seria então uma espécie de segunda onda do pós-modernismo. Sua consequência é ao mesmo tempo lógica e reveladora da verdade brutal e esquecida na qual ambos se apoiam. Assim como a pós-modernidade trouxe o debate relevante sobre, afinal, como deveríamos entender a modernidade e principalmente o sujeito moderno, penso que a pós-verdade inaugura uma reflexão prática e política sobre o que devemos entender por verdade e sobre a autoridade que lhe é suposta. (DUNKER, 2017, pos. 38)

E é claro que esse fenômeno tornou-se popular pelo uso político dele, uma vez que as pessoas têm aceitado as mentiras como parte normal do discurso político, numa forma que não era aceitável anos atrás. Com a Internet ficamos diante de um universo quase impossível de esconder informações e, por meio, dela sempre podemos

descobrir e compartilhar fatos com mais facilidade[8]. No entanto, de alguma forma, ela tornou possível as narrativas alternativas, narrativas não factíveis, mas que se tornam a verdade para algumas pessoas. Vivemos sob tantas narrativas que acabamos não tendo tempo para aprofundar os assuntos o que nos torna passíveis de sermos enganados e manipulados.

> Ao explicar o termo pós-verdade em relação ao pós-modernismo o psicanalista Christian Dunker (2017) diz que o prefixo "pós" aposenta a verdade, sendo uma reação negativa, um falso contrário necessário do pós-modernismo em sua busca pelo aprofundamento cultural e político, tal como o debate sobre a modernidade e o sujeito moderno. A pós-verdade se refere, portanto, ao oposto de uma análise crítica e aflorada do que devemos acreditar como verdade suas fontes e suas relações de poder, é se deixar locomover por uma predileção de ideias, e não ser aborrecido pela necessidade de rever nossas opiniões, como bem cita Dunker (2017) a fala do personagem Cyfer no filme Matrix, "a ignorância é uma benção". (ALVES, 2018, pg. 214).

Dessa forma, fica fácil perceber porque a pós-verdade se aplica às recentes disputas políticas, tanto na eleição de Jair Bolsonaro em 2018, como na eleição de Donald Trump em 2016. A pós-verdade se beneficia do afeto e da reafirmação de identidades e permite que grupos se formem e produzam conteúdos baseados em seus interesses e, principalmente, na disseminação desses interesses.

> Alguns consideram que o discurso da pós-verdade corresponde a uma suspensão completa da referência a fatos e verificações

8 A distribuição de "verdade" na internet e o poder que ela tem são assustadores. Acompanhamos há alguns anos o vazamento das informações de segurança de dados através dos Wikileaks. Edward Snowden, ex-administrador de sistemas da CIA e ex-NSA vazou detalhes dos programas de vigilância dos Estados Unidos que provava, inclusive, invasões de privacidade em diversos países. A revelação se deu através do jornal *The Guardian* e *Washington Post* e podemos ver como se deu o processo no documentário *Citizenfour* (2014). Glenn Greenwald foi o jornalista responsável pelos vazamentos de Snowden e ganhou um Oscar e um prêmio Pulitzer por esses trabalhos. Esse mesmo jornalista, em 2019, começou a soltar diversas conversas privadas que mostrariam as farsas por trás da prisão do ex-presidente do Brasil Luiz Inácio Lula da Silva, provando que a investigação realizada pela Defensoria Pública foi altamente influenciada pelo então juiz Sérgio Moro, hoje Ministro da Justiça. Nos áudios liberados por Glenn, estaria demonstrada a intenção do juíz em declarar Lula culpado e que, com ajuda da defensoria, foi possível moldar os fatos para que a intenção se realizasse.

> objetivas, substituídas por opiniões tornadas verossímeis apenas à base de repetições, sem confirmação de fontes. Penso que o fenômeno é mais complexo que isso, pois ele envolve uma combinação calculada de observações corretas, interpretações plausíveis e fontes confiáveis em uma mistura que é, no conjunto, absolutamente falsa e interesseira. Não se trata de pedir ao interlocutor que acredite em premissas extraordinárias ou contraintuitivas, mas de explorar preconceitos que o destinatário cultiva e que, gradualmente, nos levam a confirmar conclusões tendenciosas. (DUNKER, 2017, pos. 369)

Com isso em mente, Dunker (2017) analisa a pós-verdade como discurso, onde ele reconhece a existência de pelo menos três traços que a definem na atualidade. O primeiro traço seria a "recusa do outro ou ao menos uma cultura da indiferença que, quando se vê ameaçada, reage com ódio ou violência" (DUNKER, 2017, pos. 244). Isso se torna bastante claro quando olhamos para a sociedade brasileira e suas representações que reforçam, infelizmente, as características do Brasil colônia. Os negros na televisão brasileira, por exemplo, ainda são sub-representados através de estereótipos de subalternidade. Muito recentemente, após o assassinato (14 de março de 2018) da socióloga e vereadora do Rio de Janeiro, Marielle Franco, pudemos ver dezenas de exemplos de discursos de ódio voltados a sua pessoa, mesmo depois de morta.

Marielle Franco, uma mulher negra que contestava e enfrentava o poder da milícia na cidade do Rio de Janeiro, cuja figura é bastante representativa, pois ela definitivamente não aceitava o lugar em que a sociedade racista a queria e, por ter ousado ultrapassar essas barreiras, foi assassinada. Mesmo depois de seu falecimento, a vereadora foi alvo de dezenas de *fake news*, um ótimo exemplo da recusa da importância da sua existência e da reação pelo ódio, na tentativa de "justificar" a sua morte. Uma dessas *fake news*, inclusive, apontava Marielle como companheira do traficante Marcinho VP, por exemplo.

Além disso, um dos pontos marcantes para mim, do nível de violência sofrida

pela vereadora, mesmo após sua morte, foi quando deputados eleitos do PSL quebraram uma placa em sua homenagem, enquanto participavam de um comício do governador eleito do Rio de Janeiro, Wilson Witzel. Num ato bastante simbólico, três homens brancos quebram uma singela homenagem à mulher negra assassinada meses antes. A atitude simbólica dos três homens privilegiados tentando recusar e apagar a existência da mulher negra assassinada reforça o que dissemos anteriormente.

Figura 5. Witzel (primeiro à esquerda) posa com homem com 'fratura fake' sorri, em inauguração de nova emergência com atendimento especializada a fraturas no Hospital Azevedo Lima, em Niterói.



Fonte: Divulgação / Philippe Lima e Magá Jr / Governo do Rio.

“O segundo traço da pós-verdade é que sua retórica é icônica. Cada vez mais lemos a mensagem que o outro nos envia em pacotes de informação, compostos por

imagens e textos, que se apresentam como um "todo de uma vez"" (DUNKER, 2017, pos. 259). E é nessa característica que conseguimos identificar com mais proeza a pedagogia desenvolvida por Joan Fontcuberta. Apesar de Fontcuberta atentar para as nuances da pós-verdade desde os anos 1970, por meio da arte visual, ainda é possível reconhecermos em formas imagéticas atuais a importância política do uso da retórica icônica. Ela é utilizada como mecanismo de promoção de propaganda em detrimento do esvaziamento do pensamento crítico em relação a esses pacotes de informação.

Parece mais fácil de compreender o poder atrelado a esse discurso se pensarmos na surrealidade de todas as imagens discursivas forjadas que pautaram, por exemplo, a última eleição presidencial do Brasil, em 2018. Muito desse material foi enviado via aplicativo *whatsapp* com a intenção de convencer as pessoas de qualquer coisa: desde que o governo estaria distribuindo "mamadeiras de piroca" a crianças, até vídeos muito bem elaborados tentando provar que a ditadura brasileira havia sido boa, simplesmente por que os ditadores morreram pobres.

> Assim, a linguagem eleitoral, o discurso ilusionista presente nos relatos de naturalidade e transparência das novas tecnologias ou os relatos sobre a identidade pós nacional podem adscrever-se a um modelo linguístico que não opera sobre as bases de nenhum espaço de veridicção eloquente, senão que são conformações do que recentemente têm se chamado de pós-verdade: uma linguagem de sinceridade, confiança e emoção, que abandonou definitivamente os espaços clássicos da competência estabelecidos para legitimar a certeza, a veracidade e a autoridade. (MARZO, 2019, pos. 534, tradução nossa)[9]

É ainda pensando no contexto da eleição presidencial de 2018, que chegamos ao terceiro traço discursivo da pós-verdade: o fato de "que ela está muito ligada a

9 “Así, el lenguaje electoral, el discurso ilusionista presente en los relatos de naturalidad y transparencia de las nuevas tecnologías o los relatos sobre la identidad posnacional pueden adscribirse a un modelo lingüístico que no opera sobre las bases de ningún espacio de veridicción elocuente, sino que son conformaciones de lo que recientemente ha venido a llamarse la posverdad: un lenguaje de sinceridad, confianza y emoción, que ha abandonado definitivamente los clásicos espacios de la competencia establecidos para legitimar la certeza, la veracidad y la autoridad.”

certos esquemas de ação ou protocolos de funcionamento. É preciso saber, e de preferência de modo não ambíguo e rápido, o que o Outro quer de nós em determinada situação." (DUNKER, 2017, posição 265). Ou seja, a retórica icônica, apontada anteriormente, só teve grande alcance devido ao número de compartilhamentos, uma vez que muitos dos pacotes de informação vinham caracterizados como relato, o que tornava a mensagem mais próxima do consumidor e distante dos grandes veículos de comunicação. Eu mesma cheguei a receber inúmeros relatos, que soavam como pessoais, mas que tinham sido encaminhados e forjados[10]. A pessoalidade dessas mensagens, na pós-verdade, contribui não somente para a vida em formato de demanda, mas também para pensarmos como o compartilhamento reforça o espírito narcísico e de agente privilegiado. É como se todo mundo conseguisse produzir o seu próprio furo jornalístico, mesmo que fosse os fatos sociais fossem mentirosos.

> O sentimento social que alterna o desamparo e a solidão com o medo pela guerra de todos contra todos cria um tipo de laço que não é mais baseado no risco da palavra, mas na garantia de proteção por identificação. Para criar algum sentimento de pertencimento, é preciso participar de um grupo codificado e, para isso, é preciso responder de forma homogênea. (DUNKER, 2017, pos. 330).

Nesse momento você pode estar se perguntando da necessidade de discutirmos a pós-verdade para tratar de obras artísticas. Resolvi discutir esses parâmetros, pois, todas essas questões, estão imersas na pedagogia crítica de Joan Fontcuberta, uma vez que ele nos convida, ou seja sua audiência, a pensar visualmente. Na atualidade, o trabalho de Fontcuberta ganha ainda mais força e relevância porque demonstra uma saudável desconfiança de todas as forças visíveis e invisíveis que determinam como

10 Uma das mensagens que recebi tinha o seguinte conteúdo: "Só um aviso, galera. Ontem passei pelo treinamento para os trabalhos para a justiça eleitoral no próximo dia 7. Lembrem-se de votar em todos os candidatos. Se votar só em Presidente e votar em branco nos outros, o voto é tido como voto parcial. Logo, seu voto é anulado. O voto só é computado como válido se for completo. Questionei isso lá dizendo, que a sociedade não tinha ciência de que voto parcial não é computado como voto válido. Questionei indignado, mas a instrutora foi bem clara em dizer que não era computado. Logo, vamos ficar espertos. Se tiver mais alguém aqui que vá trabalhar e eles tocaram nesse assunto, se manifeste."

vemos a realidade.

Ou seja, a força do trabalho artístico e teórico de Fontcuberta está no fato de que para existir a verdade é necessário existir o falso e, principalmente, uma verdade conveniente. E é nessa estrutura afetiva de relações que vemos a importância em se discutir obras artísticas que refletem a controvérsia de opiniões, o apagamento da ciência e a exaltação de uma ideologia, seja ela qual for.

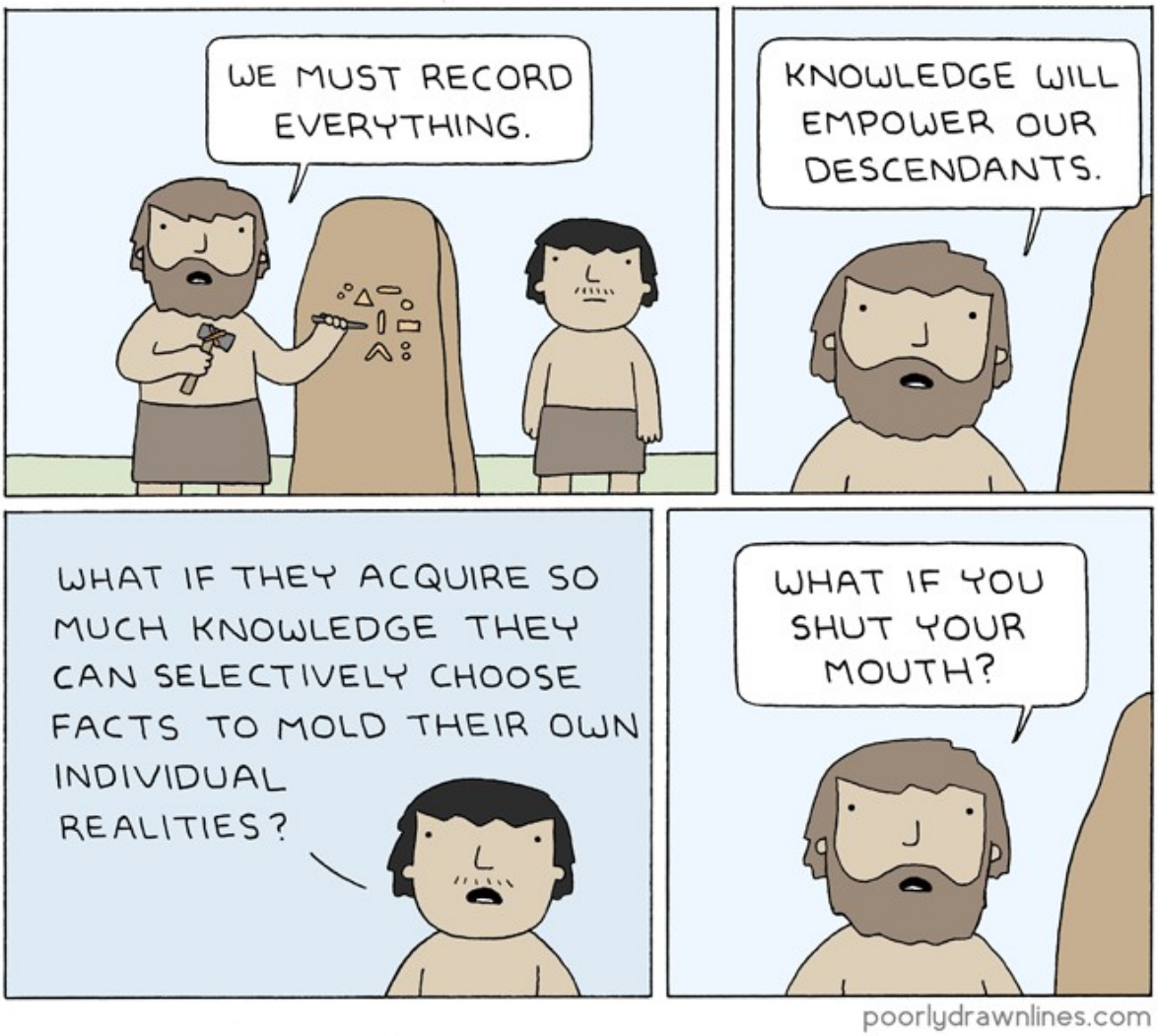
> Fica claro que a pós-verdade não pode ser pensada apenas como expressão e desdobramento de uma cultura pós-moderna. Ela inverte as narrativas da cidade, da viagem e do corpo em uma disciplina personalista da vontade. Ela parasita a educação com valores regressivos ligados à família. Ela retorna à figura arcaica do pai-chefe administrador eficiente como forma de desviar-se da política. Em todos os casos, temos uma inversão sem contradição e, portanto, uma subjetividade que pensa com dificuldade sua própria temporalidade, interpretada como variações de humor ou sendo seu próprio processo de transmissão educativa percebido como manipulação e apossamento. (DUNKER, 2017, pos. 400).

E é na crença, no apelo à emoção e ao afeto, que os projetos de Fontcuberta estão pautados. Ou seja, é a partir da criação baseada em simulacros, aparência, paródias, representações e ficções que ele atua enquanto artista e teórico de imagens. Mas é também, tendo em vista que informação é poder, que Fontcuberta estabelece confrontos midiáticos e imagéticos para discutir a democracia, a liberdade de expressão, e principalmente o fato de que "a opinião pública compra qualquer coisa, inclusive conhecimento verdadeiro" (DUNKER, 2017, pos. 172).

> As representações visuais de hoje devem ser tratadas sob o critério de que são de grande complexidade e, portanto, seu discurso visual é expansivo: não está focalizado em uma forma ou uma temática, mas se abre em diversas constelações de significado. Não se deve desconfiar, portanto, da representação

> visual, mas da incapacidade de compreender sua complicada execução. Até quando a imagem mente de maneira ostensiva é necessário saber detectar a parcela de verdade que ela contém. (CATALÀ, 2011, pg. 49)

Figura 6. Quadrinho *Poorly Draw Lines* que reflete sobre como o fato de termos muitas informações, nos leva a moldá-las para a nossa visão afetiva.



Fonte: http://www.poorlydrawnlines.com/

1.2 Cultura Visual

> Civilização da imagem, cultura da imagem, cultura visual. As denominações vão se alternando e as inflexões tecnológicas vêm transformando incessantemente ritmos e modalidades da comunicação verbal/ visual. As técnicas trazem alterações em nossas formas de conhecer e representar o mundo. (BUITONI, 2009, pg. 218).

Quando voltei do doutorado sanduíche em 2018, que realizei em Barcelona, na Espanha, decidi passar uns dias na casa dos meus pais. Descobri, que mesmo depois da décima sexta mudança de residência deles, minha mãe guardava até hoje dezenas de álbuns de fotografias da nossa vida familiar. Tem fotografias dela de quando criança, minhas, da minha irmã, do meu pai e do meu falecido irmão. Isso me lembrou que desde muito pequena fui estimulada a produzir imagens. No entanto, como qualquer criança de classe média crescida nos anos 1990 no Brasil, meu pai me concedia em torno de um rolo de filme analógico por mês. Essas poses era tudo o que eu produzia de fotografias em um mês, isso quando todas as poses voltavam como imagens do laboratório de revelação do shopping.

Meus pais tinham uma certa fixação em nos fotografar, creio que para poder atestar a nossa existência, nossa história e nosso crescimento. Eu e minha irmã adorávamos posar para as fotografias, especialmente as de viagem, onde saímos sempre com a mesma pose, de mãos erguidas e pé apoiado no joelho oposto, como bailarinas que nunca fomos. Meu irmão, que faleceu aos três anos de idade, infelizmente, não pôde estar em tantas fotografias, mas em toda casa que meus pais moram, ele possui uma parede cativa com diversas de suas fotografias transformadas em quadros, atestando sua existência - especialmente para mim que nunca o conheci - e a saudade que temos dele.

> Um dos primeiros instintos dos pais, depois de pôr um filho no mundo, é o de fotografá-lo; e dada a rapidez do crescimento

> torna-se necessário fotografá-lo com frequência, pois nada é mais transitório e irrecordável de que uma criança de seis meses, rapidamente apagada e substituída pela de oito meses e, depois, pela de um ano; e toda a perfeição que aos olhos dos pais um filho de três anos pode ter atingido não é suficiente para impedir que suceda a ela, destruindo-a, a nova perfeição dos quatro, só restando o álbum fotográfico como lugar onde todas essas perfeições fugazes se salvam e se justapõem, cada uma aspirando a um absoluto próprio incomparável. (CALVINO, pg. 37, 1992)

Mais ou menos no começo da adolescência, até o começo da fase adulta, as fotografias em que apareço se perdem e são poucas. Isso se deve não só pelos traumas desse período da vida com relação a ser mulher, de óculos e aparelhos nos dentes, mas também porque é quando as câmeras digitais entram no mercado. Nessa fase, minha família passou por algumas dificuldades financeiras e também paramos de revelar filmes fotográficos, pois os aparelhos digitais haviam tomado o mercado. No entanto, somente fomos ter uma câmera digital, comprada em doze vezes, quando eu já era adulta e queria fazer cinema.

Era uma câmera bem ruim, no entanto. Devo ter produzido uma dezena de fotos apenas, porque odiava a qualidade da imagem com relação às produzidas pelos meus amigos e postadas em seus *fotologs*[11]. Portanto, existe um vácuo temporal de quase dez anos de fotografias minhas, um terço da minha vida.

Desde que comecei a estudar academicamente a fotografia, há doze anos, parei gradativamente de produzir muitas fotografias. A produção incessante de imagens sempre me incomodou e hoje a minha câmera profissional, comprada também em doze vezes com o dinheiro da iniciação científica, repousa solitária no meu guarda-roupa. Meus pais continuam amando imagens e, recentemente, minha mãe entrou para a rede social *Facebook* e lá tem compartilhado não somente imagens atuais, como também suas fotografias de criança e adolescente digitalizadas, que apesar de não serem muitas, são valiosas para ela.

11 Rede Social de compartilhamento de imagens, quase uma prévia do que viria a ser o Instagram.

Essa parte de minha história demonstra a diferença de produção imagética na cultura visual atual. Enquanto para minha mãe, suas fotografias são preciosas e únicas, para mim a produção de fotografias minhas na atualidade contribuiria para a ocorrência da centralização do olhar em imagens múltiplas e de múltiplas linguagens que cada vez mais ganham e geram sentidos.

> A forma de interpretação das imagens é influenciada pelos seus contextos histórico, cultural e local, sendo que o objeto visual não pode mais ser isolado de seu contexto, uma vez que abarca formas de ser, olhar e experienciar dentro de diferentes subjetividades. Portanto, “perceber, ser receptor ou usuário de uma imagem, significa, em primeiro lugar, iniciar um jogo entre a identidade social e a identidade individual” (CATALÀ, 2011, p.19). A cultura media a maneira de criar e interpretar as imagens visuais e, por outro lado, estas passam a construir e alimentar a cultura. Nesse sentido, Mitchell (2003) diz que a cultura visual supõe que a visão é uma construção cultural a ser aprendida e cultivada, não simplesmente oferecida pela natureza, tendo uma história relacionada à história das artes, das tecnologias, das mídias e das práticas sociais de representação e recepção. (LAPOLLI, LANZAN, 2016, pg. 19)

Eu vivi efetivamente a transição do analógico para o digital - se assim podemos dizer de forma simplista - e jamais imaginaria que estaria agora escrevendo sobre imagens fotográficas. Vi as redes sociais surgirem e ganharem força, vi estilos diferentes de fotografias, como a *selfie,* nascer. E tudo isso estando muito atenta ao que estava acontecendo, uma vez que minha geração foi marcada por essa transição. A vida privada passou a ser pública digitalmente; as pessoas começaram a fotografar todos os momentos de suas vidas, não só os rituais tradicionais como casamentos e aniversários; e até conheço pessoas que ganham dinheiro simplesmente por estarem colocando imagens no *Instagram*. Eu literalmente nasci num mundo de doze imagens posadas por mês, para chegar ao momento de refletir sobre a possibilidade de ter

dezenas de fotografias produzidas por minuto se o assim desejar. As imagens invadem a nossa casa, as nossas redes sociais compartilhadas, as nossas telas e livros de forma furiosa e sem pedir para entrar.

> A estruturação entre os textos estruturais e os textos icônicos vem sendo potencializada pelo advento da imagem digital. O estatuto da imagem já sofrera transformações ao longo da história, principalmente com a aparição da imagem-movimento. A imagem fechada, emoldurada, das artes plásticas, ganhou novas dimensões com o movimento. Apesar de alguns quadros formando conjuntos ou sequências, as imagens nunca se mesclavam, nunca se intererrelacionavam materialmente. (BUITONI, 2011, pg. 159)

Essa vida cercada por imagens fotográficas torna necessário que sejam produzidos estudos e análises sobre elas e sobre como a fazemos circular. Afinal, imagens causam impactos em diversos setores da nossa vida. Por isso, podemos dizer que a cultura visual é o encontro dos estudos culturais com as artes visuais, já que não podemos ignorar o fato de que o mundo está sendo midiatizado por imagens.

> Quando se fala em cultura da imagem, é carregado de uma carga crítica, dizendo: "'a cultura da imagem não é tão boa para a cultura humana". E, no caso, a ideia de cultura visual que é o que o Català também defende [...] é mais geral. A cultura da imagem fica muito centrada na imagem contemporânea, essa imagem que é supercriticada, enquanto que na cultura visual você pode trabalhar com todas as matrizes, as origens, pegar as visualidades mais antigas para fazer uma linha do tempo. Para mim, a cultura visual inclui uma visão histórica [...]. Eu diria que a cultura da imagem acaba tendo um horizonte muito mais sociológico crítico enquanto que a cultura visual permite mais abordagens. Eu acho que ela seria talvez mais interdisciplinar, você pode pegar a semiótica, pode pegar a antropologia, pode pegar a

> fenomenologia, analisar filosoficamente, trabalhar com a fenomenologia dos processos todos, como é que funciona, a percepção. Enquanto que a cultura da imagem não desce a tantos detalhes, eu diria que fica mais numa filosofia geral [...] (BUITONI, 2015)[12].

Buitoni (2015) se baseia no fato de que o conceito de cultura visual é um fenômeno surgido "no interior de uma construção ideológica tão naturalizada que é capaz de produzir formações culturais de segundo grau que ignoram a artificialidade de seus fundamentos" (CATALÀ, 2005, pg. 42). Ou seja, a passagem da cultura verbal para a cultura da imagem foi tão rápida que diversos autores, entre eles Guy Debord, desenvolveram estudos sobre a imagem de maneira pessimista. Para Català (2005), a passagem da cultura da imagem para a cultura visual se deu de maneira menos traumática e, portanto, por muito tempo elas foram colocadas como sinônimos e não como "distintas faces do mesmo fenômeno" (2005, pg. 42).

O cerne da discussão apresentada por Català (2005) e Dulcília (2015) é que as imagens não podem ser vistas de maneira isolada. Na cultura visual, as imagens podem ser consideradas abertas, pois elas podem ser transmutadas a partir de diferentes conexões. Tanto que existem múltiplos exemplos de deslocamentos imagéticos que ressignificam as fotografias. Na publicidade elas são utilizadas para nos convencer e nos causar o ímpeto do consumo como necessidade, um tipo de produção imagética alinhada com as diretrizes do capitalismo. De forma denotativa ela nos vende "imagens meramente ilustrativas", mas também pode aparecer de forma conotativa. O conotativo está relacionado a ausência do produto e a fotografia representa um conceito, que por sua vez, está agregado ao produto.

É no conotativo que mora o perigo. Pegamos o exemplo da apropriação pela publicidade de imagens jornalísticas. O deslocamento nos permite perceber de forma imediata, que a ressignificação é algo recorrente no universo das imagens fotográficas.

---

12 Entrevista concedida a Mariana Lapolli e publicada no livro "Infografia na Era da Cultura Visual". LAPOLLI, Mariana; VANZIN, Tarcísio. **Infografia na Era da Cultura Visual.** Florianópolis: Editora Pandion, 2016.

Figura 7. Essa fotografia pertence ao acervo da Life Magazine. Nela vemos uma família ao redor de um ente agonizando numa cama. Trata-se da representação da AIDS nos anos 1990, por meio da figura do jovem David Kirby.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Therese-frare-david-kirby.jpg

David era ativista gay nos anos 1980 e ao descobrir que possuía o vírus HIV pediu auxílio para a sua família, pois queria morrer próximo a eles. Essa fotografia teve a intenção de ser um registro da face da AIDS e mostra David Kirby em seu leito de morte. A fotógrafa Theresa Frare ganhou o prêmio *World Press Photo* com essa imagem e, a partir dessa experiência, passou a se dedicar em registrar a epidemia da AIDS ao redor do mundo.

Tempos depois essa fotografia foi colorida e utilizada por Oliviero Toscani numa das campanhas mais controversas da história da publicidade para a marca Benneton. Segundo Toscani, colorir a imagem foi intencional para deixá-la mais "real".

Figura 8. Na publicidade, o conotativo geralmente está relacionado com a ausência do produto em si e a fotografia representa somente um conceito, que por sua vez, está agregado ao produto. Nesse caso, a denotação foi deixada de lado e a imagem fotográfica conotativa mostra algo não concreto, algo que nos causa afeto.



Fonte: https://www.icp.org/browse/archive/objects/united-colors-of-benetton-aids-david-kirby-0

Na propaganda existe a ausência do produto a ser consumido (as roupas da marca Benetton), pois a ideia de Oliviero Toscani era agregar valores à marca, mas com humor (em outras campanhas) e crítica, de modo a propagar um ideário de quem usa as roupas da Benetton. Mais do que uma peça publicitária ela representa uma dimensão onde a luta pela igualdade e respeito às diferenças se tornam a bandeira para a venda de produtos relacionados à marca. Um exemplo claro da produção publicitária conotativa, que atribui à Benneton uma qualidade humanística. Portanto, a conotação transmite uma atmosfera que não existe, onde o conceito deforma o sentido inicialmente agregado à fotografia. Esse método, o da utilização de pautas de movimentos sociais para a venda de produtos, acontece até hoje. Apesar de estarmos mais vigilantes, o capitalismo continua se apropriando de tudo.

Nesse caso da Benneton, ao ser deslocado de sua condição inicial, o

fotojornalismo ganha o terreno da indústria cultural de forma mais evidente e, por isso, pode se tornar um espaço de manifestação mitológica, criando uma dimensão onde as fotografias podem funcionar tanto como dispositivo de espetáculo, quanto como mecanismo conceitual de venda de roupas. Em ambos, a deformação do sentido está presente, pois ela pode atender às formas que causam choque (no fotojornalismo e na publicidade), mas que naturalizam a dor dos outros (no fotojornalismo e na publicidade), fazendo com que a imagem participe de uma esfera de consumo.

> As representações visuais de hoje devem ser tratadas sob o critério de que são de grande complexidade e, portanto, seu discurso visual é expansivo: não está focalizado em uma forma ou uma temática, mas se abre em diversas constelações de significado (CATALÀ, 2011, p. 47).

Da mesma maneira, a expansão das conexões imagéticas podem causar tanto aproximação, quanto respostas furiosas. Isso porque, as constelações imagéticas englobam diversos fatores que vão do real ao simbólico. Nesse sentido, as imagens da cultura visual atual comportam questões ideológicas, o que exige ainda mais a compreensão do observador com relação à ecologia imagética, que por sua vez, abrange melhor as questões do fenômeno do que simplesmente o contexto.

E a força das imagens mora nessas conexões e nas possibilidades de serem vistas como atributos simbólicos. Quem cresceu vendo televisão nos anos 2000 deve se lembrar da famosa imagem da "Nossa Senhora da Janela", como é conhecida até hoje. Em 2002, na cidade de Ferraz de Vasconcelos/SP, apareceu em uma janela os contornos do que as pessoas afirmam ser a imagem da Nossa Senhora, apesar de alguns fiéis verem "claramente" a imagem de Jesus.

Figura 9. A santa na janela.



Fonte: Rubens Cavallari/Folhapress

Apesar de ter sido convocada uma comissão de especialistas que atestaram que a mancha na janela é uma reação química no vidro, até hoje fiéis vão ao local para rezar. Além disso, uma missa é celebrada anualmente no dia do "aniversário" de aparecimento da Santa.

O curioso é que a celebração em torno dessa imagem coloca em atrito dois grandes grupos religiosos brasileiros: os católicos e os evangélicos. Para os católicos o aparecimento da imagem da santa significa uma mensagem de reafirmação da fé, enquanto para os evangélicos é um sinal de pecado, por conta da idolatria. Na cidade Ferraz de Vasconcelos e, especialmente, na Rua dos Milagres (como assim foi conhecida) o embate entre evangélicos e católicos chegou a beirar em pancadaria, segundo a reportagem da Folha de São Paulo do dia 28 de julho de 2002.

O embate por conta da idolatria tomou proporções maiores em 2015, quando uma ataque terrorista foi realizado na sede do jornal satírico Charlie Hebdo, em Paris, na França. No dia 7 de janeiro de 2015, dois homens invadiram o local, mataram doze pessoas e deixaram cinco feridas gravemente. Segundo as autoridades francesas, a motivação do ataque se deveu às caricaturas do jornal que faziam piada e satirizavam líderes islâmicos, inclusive Maomé. Na religião islâmica a representação de profetas em

imagens é proibida, uma vez que os profetas devem ser figuras da imaginação dos fiéis e não da realidade. Portanto, a personificação do sagrado é proibida pela religião islâmica. É claro que os atentados foram praticados por pessoas extremistas e não retratam a realidade da religião islâmica, que prega a paz.

Esses casos evidenciam o poder que as imagens possuem em relação às pessoas e mostra a complexidade que toda imagem carrega, seja ela fotográfica ou não, tais como: o discurso atrelado e os regimes de verdades. E, para tratar sobre as profundidades da imagens, vamos utilizar o conceito de *imagem complexa*, do teórico e professor Josép M. Català.

1.3 Cultura Visual e Imagem Complexa

> "Ver é uma ação tão natural que tendemos a considerar que carece de significado em si mesma". (CATALÁ, 2005, pg. 17, tradução nossa) [13]

A primeira vez que tive contato com as teorias de Català foi durante o meu mestrado. A minha orientadora nessa época, a Profa. Dra. Dulcília Buitoni, utilizava suas análises e pensamentos para entender a genealogia da visão complexa[14]. O conceito de imagem complexa ganhou a minha admiração, pois Català não ignora toda a constelação visual que temos ao nosso redor - assim como Fontcuberta - e, portanto, cabe muito bem essa tese.

Para Català (2005) quando nos referimos às imagens temos sempre que considerá-las no plural: "as imagens", uma vez que estamos cercados por elas, sejam elas mentais, físicas, imaginárias, satíricas, resignificadas, etc. É impossível olharmos para uma imagem sem, imediatamente, fazermos referência com várias outras imagens e, portanto, uma imagem nunca está só. Vejam o caso dos memes na atualidade, que caracterizam imagens ressignificadas ao máximo com o intuito de passar uma ideia paródica, satírica, ofensiva e até mesmo falsa. É, para mim, o melhor exemplo de imagens no plural de forma extrema, pois os memes resgatam imagens, inventam imagens e jogam com a imaginação e repertório visual dos observadores.

De qualquer forma, vamos voltar uns passos e discutir o conceito de imagem complexa de Català para entendermos todas as nuances dessas constelações imagéticas que podemos chamar também de ecologia visual.

Català (2005) procura estabelecer o que ele chama de Fenomenologia da Imagem, partindo do pressuposto que já existiram diversos estudos como estética, semiótica, estruturalismo e outros métodos que contemplam a imagem sob um viés artístico, porém reduzindo-as em noções como especular, cópia, reflexo, ou seja,

---

13 “Ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma”

14 O conceito foi, inicialmente, estudado na minha dissertação de mestrado chamada "O Fotojornalismo do Big Picture: notícias contadas por fotografias". Disponível em https://docplayer.com.br/109293163-Faculdade-casper-libero-mestrado-em-comunicacao-o-fotojornalismo-do-big-picture-noticias-contadas-por-fotografias-anna-leticia-pereira-de-carvalho.html

relacionando-as ainda à questão do aspecto de realidade e não somente de "visibilidade representada" (CATALÀ, 2005, pg. 18).

Ele indica que alguns autores são exceções nessa abordagem, como W. J. Mitchell e Barbara Maria Stafford, ou mesmo E. H. Gombrich. No entanto reforça a ideia de que a fenomenologia da imagem é uma construção polifônica, proveniente de muitas experiências. Logo, as imagens são multidisciplinares que necessitam de uma gramática própria, a partir daí surge a concepção da imagem complexa proposta a partir da substituição da imagem mimética.

> Estamos nos referindo a uma metafísica do sentido comum que recorre nossa cultura, apesar das estéticas, das semióticas, dos estruturalismos, dos desconstrucionismos e de quantos métocos pretendeu-se solapar-las. E, sobretudo, apesar da atividade artísticas, especialmente da atividade artística moderna que tão ligada está ao conceito. No fundo, sempre nos encontramos com a ideia de reflexo, de cópia, de contato imediato e linear com a realidade. Por isto, a imagem em si mesma apenas se é visível. Quando contemplamos uma pintura, por exemplo, não vemos a imagem que a compõe, senão uma visibilidade representada. E mais, inclusive se damos um passo adiante, um passo de especialista, corremos o risco de deixar a imagem as nossas costas para contemplar as formas que tomam a realidade em representação, como ocorria com o formalismo de Wölfflin; ou para estudar os mecanismos simbólicos que transportam as formas, como pretendia a escola de Warburg. Inclusive podemos chegar a ver a convulsão da matéria e a forma misturadas, como na arte abstrata. Em todos estes casos seguimos cegos a fenomenología própria da imagen, seguimos sem perceber seu regime visual autônomo, tão autônomo como pode ser o texto com respeito a realidade da qual se trata ou tão autônomo inclusive como pode ser a fenomenologia do texto com respeito ao próprio texto. (CATALÁ, 2005, pg. 18, tradução nossa)[15]

15 “Estamos referiéndose a una metafísica del sentido común que recorre nuestra cultura, a pesar de las

A noção de imagem complexa carrega algo sublime que é a capacidade de compreender imagens, pensar em imagens e, também, pensar com imagens[16]. E como vivemos numa constelação imagética, toda vez que penso na capacidade de pensar por intermédio das imagens, imediatamente me vem à cabeça a imagem mental da documentarista francesa Agnés Varda, representada pelas cenas iniciais de um dos meus filmes-ensaios favoritos: “Les glaneurs et la glaneuse” (2000), com a sua montagem complexa que relaciona imagens de coletores e catadores de comida em paralelo ao seu trabalho de documentarista que é coletar imagens. Suas imagens alimentam filosoficamente nossas cabeças.

O paralelo é interessante para pensarmos sobre a capacidade de mutação, reutilização e ressignificação das imagens. De como é possível pensar sobre o ato de documentar e propagar crítica social através de uma montagem de diversas imagens que demonstram o mesmo movimento corporal humano, mas com diferentes finalidades e fins sociais.

---

estéticas, de las semióticas, de los estructuralismo, de los deconstrucionismos y de cuantos métodos han pretendido socavarla. Y, sobre todo, a pesar de la actividad artística, especialmente de la actividad artística moderna que tan ligada está al concepto. En el fondo, siempre nos encontramos con la idea del reflejo, de la copia, del contacto inmediato y lineal con la realidad. Por ello, la imagen en sí misma apenas si es visible. Cuando contemplamos una pintura, por ejemplo, no vemos la imagen que la compone, sino una visibilidad representada. Es más, incluso si damos un paso adelante, un paso de experto, corremos el riesgo de dejar la imagen a nuestras espaldas para contemplar las formas que toma la realidad en la representación, como ocurría con el formalismo de Wölfflin; o para estudiar los mecanismos simbólicos que transportan las formas, como pretendía la escuela de Warburg. Incluso podemos llegar a ver la convulsión de la materia y la forma mezcladas, como en el arte abstracto. En todos estos casos seguimos ciegos a la fenomenología propria de la imagen, seguimos sin percibir su régimen visual autónomo, tan autónomo como puede ser el texto con respecto a la realidad de la que trata o tan autónomo incluso como puede ser la fenomenología del texto con respecto al texto mismo.”

16 Certa vez fiz uma disciplina de aluna especial na pós-graduação da Universidade de São Paulo chamada “Tecnoimagética: produção e circulação da imagem na comunicação contemporânea”, ministrada pelo Prof. Dr. Wagner Souza e Silva. Ainda tenho vivo em minha memória quando o professor me disse que, para ele, os grandes filósofos da atualidade (e do futuro) são aqueles que pensam por meio das imagens.

Figura 10: Frame do filme ensaio de Agnés Varda.



Fonte: https://www.institut-francais.org.uk/cine-lumiere/whats-on/festivals-series/les-glaneurs-et-la-glaneuse

Figuras 11 e 12. Exemplos do movimento corporal de coletar.





Fonte: http://anfibiamente.blogspot.com/2013/06/les-glaneurs-et-la-glaneuse-agnes-varda.html

Imagem complexa é um conceito desenvolvido por Josep M. D. Català no seu livro ensaio chamado "La imagen compleja, la fenomenologia en la era de la cultura visual" (2005). Nesse livro, ele defende a possibilidade de pensarmos sob novo paradigma cultural, que ele chama de *cultura visual*, como forma de fugir dos paradigmas estabelecidos pelo texto - até porque eles já não dão mais conta das imagens. A *imagem complexa* seria uma oposição à *imagem mimética*, no sentido de que não consiste em algo preciso, mas sim uma nova forma de ver as imagens. Ele

estabelece esse termo como forma de conceituar as imagens com mais complexidades, já que não existe imagens simples - nem mesmo as que são consideradas simples, como as fotografias 3x4.

É claro que existem diferentes níveis de complexidade, que serão descobertos na medida em que o observador estabelece uma conexão com a determinada imagem. Nesse ssentido, o papel do observador é muito importante, visto que ele vai acabar relacionando a imagem a outras imagens e, é por isso, que Català (2005) defende que as imagens não existem de forma isolada. Quando elas são colocadas em determinados meios - como a internet -, se torna ainda mais concreta a ideia de uma ecologia do visual.

> A imagem como conceito, pertenceu sempre ao paradigma do texto. Praticamente toda a história da arte até os movimentos conceituais dos anos setenta pertencem, por exemplo, à textualidade, pois sua concepção está delimitada por ela [...] A cultura visual, sobretudo, não trada de imagens como objetos de caráter distindo dos textos, aos que portanto poderia anular, superar, apagar. Se o conceito de *imagem* é o produto de uma imaginção textual, os fenômenos pertencentes da cultura visual se vêem obrigados a redefinir em seu seio o conceito e a função do texto. Essa é, quem sabe, o sinal mais destacado da mudança do paradigma. (CATALÀ, 2005, pg. 42-43, tradução nossa)[17]

A teoria de Català e as obras de Fontcuberta possuem uma relação muito complementar. Como veremos mais adiantes, as fotografias, livros e instalações do artista são projetos que necessitam da confirmação de entendimento por parte dos espectadores. E, para a audiência estabelecer a compreensão da obra, deve realizar um olhar mais apurado, pois a crítica e a pedagogia estão presentes nas nuances das

17 “La imagen como concepto, perteneció siempre al paradigma del texto. Prácticamente toda la historia del arte hasta los movimientos conceptuales de los años setenta pertenecen, por ejemplo, a la textualidad, puesto que su concepción está delimitada por ella. [...] La cultura visual, sobre todo, no trata de imágenes como objetos de carácter distinto a los textos, a los que por lo tanto podría anular, superar, borrar. Si el concepto de *imagen* es el producto de una imaginación textual, los fenómenos pertenecientes de la cultura visual se han de ver obligados a redefinir en su seno el concepto y la función del texto. Esta es quizá la señal más destacada del cambio de paradigma.”

obras.

Além disso, quando se trata de ecologia visual, Fontcuberta é um grande defensor da utilização das imagens em excesso. Não só como uma maneira de olhar as imagens em seu modo associativo a outras imagens, mas também de pensar em como reutilizar essas imagens. Ou seja, em muitos de seus projetos ele realiza o gesto duchampiano de reciclar e recuperar imagens, sejam elas de arquivo ou não. E isso não somente com o intuito de produzir sem a necessidade de fazer fotos, mas também com a intenção de deslocá-las. Afinal, segundo Fontcuberta (2014) a produção massiva de imagens não nos deixa mais informados e sim igualmente ignorantes. Entretanto, a apropriação e ressignificação pode transformar a maneira como observamos as imagens.

1.4 Imagens complexas exigem olhares complexos.

Uma das coisas que Català (2005) coloca em seu livro é o fato de que temos que repensar o modo como olhamos as imagens e como as tratamos. Quando cheguei em seu tomo de mais de 500 páginas, que chamo carinhosamente de “a Bíblia da minha tese“, pude concluir que alguns termos como “analfabetismo visual“ podiam ser banidos, uma vez que devemos nos desprender do paradigma textual. É por isso que o método de Català envolve o que ele chama de *mirada compleja* ou o ato de apreender imagens, considerando não somente o que está em sua superfície, mas também as conexões que ela estabelece. Esse “olhar complexo” nos ajuda a desenvolver a nossa capacidade de perceber o usos e funções das imagens e, principalmente, afrouxa os laços da realidade imagética.

Em março de 2019 eu apresentei uma comunicação oral no Festival de Fotografia Floripa na Foto. Na palestra tratei da encenação fotográfica como representação/prova da realidade por meio de projetos artísticos de vários fotógrafos, entre eles o Fontcuberta. Na plateia havia vários fotógrafos documentais e fotojornalistas que ficaram ligeiramente chocados - alguns animados - quando eu expressei verbalmente que toda fotografia nasce como ficção. Após a palestra, alguns deles vieram falar comigo, tanto para elogiar a abordagem, quanto para perguntar de onde havia tirado essa ideia de que o fotojornalismo pode nascer de uma ficção. Um deles inclusive me convidou para assistir um documentário que ele havia realizado na Síria e ao ir embora falou “mas o meu documentário não é igual às fotografias artísticas que você mostrou, ele é real mesmo“. E demos risada.

Sete anos antes eu estava em uma mesa no Encuentro Panamericano de Comunicación debatendo com um professor da Universidad de Córdoba sobre a mesma coisa. Na ocasião ele defendia que toda fotografia jornalística tinha que vir acompanhada de informações matemáticas e técnicas de como ela foi realizada para as pessoas saberem se aquela imagem era real ou não.

O universo de estudos da fotografia é enorme e abrangente, por isso existem pessoas que pensam de maneira diferente. O que para mim pode ser considerado um "purismo imagético", para outros estabelece conexões importantes entre as relações

sociais mediadas pela fotografia. No entanto, é na teoria de Català e nas obras de Fontcuberta que encontro abrigo e, principalmente, enxergo a necessidade de uma discussão aprofundada sobre como devemos olhar as imagens.

O Renascimento, por exemplo, foi o momento em que o universo das imagens foi tomado pelas ideias sistematicamente controladas, que fez com que a produção e circulação imagética encontrasse na verossimilhança uma funcionalidade objetiva. A perspectiva renascentista sistematizada por Alberti em 1443, definiu as leis espaciais relativas à realidade visível e, a partir dela, foi criada a noção de que a imagem deveria ser justa e fiel ao real. É justamente durante o Renascimento que o uso da câmera escura, se torna generalizado.

Toda a atmosfera quatrocentista do homem renascentista é refletida na configuração ideal das coisas, onde se preconiza a harmonia e a estrutura dos objetos em relação aos outros. Dessa estrutura "perfeita" encontramos a fotografia como "filha legítima da iconografia renascentista" (MACHADO, 2005, pg. 227), vítima da idealização técnica e responsabilizada pela reprodução mimética do visível durante todos os séculos seguintes ao século XIX.

A visão do homem renascentista determina também a visão do indivíduo contemporâneo, ainda marcada pelos modelos sistemáticos do passado. E as imagens técnicas contribuem para a manutenção do conceito de espaço em torno do ponto de fuga. Os modelos imagéticos contemporâneos acabam sendo os mesmos que os renascentistas, onde é perceptível a forte presença de uma repetição imaginativa e, talvez, fenomenológica. Mesmo assim, a visão objetiva da realidade, preconizada pelo Renascimento, fez surgir movimentos artísticos que caminharam na direção oposta estruturada pelo ponto de fuga, tendo como consequência toda a criação da arte moderna, calcada na abstração.

> Na posição inversa, entretanto, situam-se as imagens técnicas: quando o impressionismo e o cubismo desferem o golpe mortal no modelo de representação do século XV, a fotografia e logo em seguida o cinema surgem como alternativas para repor e perpetuar a figuração que havia sido colocada em crise. No século

> XX, vamos aprender a conviver simultaneamente com dois modelos iconográficos: o modelo renascentista, mantido vivo pela imagem técnica, e o modelo “moderno” de que as artes plásticas serão as principais articuladoras. (MACHADO, 2005, pg. 229)

Alguns fotógrafos como Moholy-Nagy, Aleksander Rodtchenko e Man Ray foram bem sucedidos em inserir a fotografia dentro do contexto abstrato da arte moderna, provando que a imagem técnica pode funcionar como suporte potencializador da complexidade contemporânea. A partir das dimensões estéticas desenvolvidas por uma geração de fotógrafos preocupados em articular as imagens técnicas e a arte abstrata, podemos ver o surgimento de outras formas expressivas nesse universo, como a videoarte, que uniu de forma primorosa a experiência estética com as imagens técnicas, dando abertura para produções e investigações plásticas no campo da imagem fotográfica.

A iconografia desprendida da videoarte, por exemplo, foi em parte incorporada pelas imagens fotográficas digitais que, apesar de serem geradas por um computador, ainda se baseiam no universo imagético renascentista, inclusive por conta do ponto de fuga. O que a imagem digital representa, contudo, é um realismo matemático, criado a partir de abstrações numéricas e não possuem relação com a "realidade visível". E isso serve tanto para as fotografias artísticas quanto para o fotojornalismo. Trataremos mais disso ao analisar algumas obras de Fontcuberta que se utilizam do universo matemático para gerar imagens fotográficas que parecem reais, mas que são abstrações do real.

Diante dessas constatações, pode-se dizer que Català (2005) desenvolve um conceito fenomenológico que tem como fundamento trazer interrogações acerca das imagens e como elas podem ser vistas de maneira complexa. Partindo desse pressuposto, há de se levar em consideração também a ação do observador e como ele investe o olhar sobre as imagens complexas. Este olhar ativo é chamado de *mirada,* resultado da articulação entre o olhar investido sobre a imagem e a imagem, ou seja, uma *mirada* complexa.

A ativação da *mirada* complexa resulta no entendimento das imagens e a relação delas com as dimensões subjetivas e objetivas, no espaço e no tempo e no

pensamento que provêm dessas articulações de modo a entender as consequências epistemológicas provenientes da imagem complexa. A *mirada* se desenvolve no pensamento imagético, ou seja, na capacidade de não só pensar sobre as imagens, mas também pensar com elas. Nesse momento é importante dizer que Fontcuberta não deixa de ser um belo exemplo do quão importante é olharmos de forma complexa para as imagens, especialmente as fotográficas. Por isso, tentarei ativar meu olhar complexo nos ensaios sobre as suas obras.

A complexidade visual, no entanto, pode ser encontrada em diversos produtos imagéticos e audiovisuais, especialmente quando o produto passa por alguma articulação que interfira no espaço e no tempo, e quando permite ao observador interagir com ele. A mistura de produtos de origens diferentes (fotografias, vídeos, multimídia, etc) também pode ser um caminho para a complexidade visual, visto que os produtos ultrapassam os artifícios estéticos individuais, o que, por sua vez, estimula a produção de sentido. Veremos também adiantes, nas reflexões sobre as instalações de Fontcuberta, o percurso que ele faz para nos promover conhecimento através de imagens complexas.

A simultaneidade com que vemos as imagens no mundo nos mostra que é necessário um processo de imersão para que, somente assim, consigamos entendê-las de forma complexa. Dessa forma, é possível pensar como as imagens estão presentes na construção de conhecimento. As imagens complexas têm presença importante na comunicação digital e virtual porque nesses mecanismos pode-se explorar as diversas possibilidades de conexões entre as imagens.

Català (2011) abre o caminho pelo qual é preciso levar em consideração o conjunto de imagens, como elas se relacionam e transmitem intenções para outras imagens. Nessa ecologia do visual tudo está se inter relacionando e os modos de percepção estão sendo alterados por causa de uma constelação imagética. A era da visão trouxe a diferença entre ver e olhar. O olhar se torna atento e descobridor dessas várias camadas e as imagens são fluidas, modernas e possuem, sem dúvida, diversas superfícies.

Ao conhecer o potencial das imagens, entender as suas capacidades reflexivas, e, principalmente, não importa sua origem, elas são e não deixarão de ser

representações, podemos utilizá-las como formas representativas de nosso pensamento.

Minha tese de doutorado, portanto, trata de imagens complexas e de imagens no plural. Não só pelos impactos que as imagens aqui apresentadas causam nas pessoas, mas também porque todas essas imagens discutem, metaforicamente, o papel das fotografias e outras visualidades na atualidade; contradizem e ressignificam o olhar imagético e, principalmente, colocam à prova os regimes de verdades.

Figura 13. Charge dos argentinos Daniel Paz e Rudy (2019) brincando com o conceito linear do tempo.



Fonte: http://danielpaz.com.ar/blog/

Capítulo 2 - Mirar hacia otro lado

> A manipulação da aparência de realidade não parece, por conseguinte, ser um âmbito de estudo que possamos circunscrever a um modelo maniqueísta entre os que fazem um uso dele como instrumento de poder e contrapoder. Trata-se, ao contrário, de transformações profundas dos sistemas de crença e de comunhão pública (regimes de verdade) nas sucessivas épocas históricas em que os padrões de veridicção (as fórmulas coletivas que fazem possível determinar as confianças e as suspeitas) se deslocam, reconfigurando o tecido comum de referências e sentidos que conformam a linguagem social. A semiologia dos anos 1960, com Roland Barthes, Eliseo Verón ou Umberto Eco, vislumbrou a obsolescência da ótica marxista na hora de compreender a esfera pública que se configurava com a instação social dos meios de comunicação. A comunicação não podia ser interpretada como uma área superestrutural da economia capitalista, como a maioria das análises do tema haviam argumentado. A linguagem da informação e da comunicação de massas passaram a adquirir um valor produtivo central na economia imaterial de signos: é pura ideologia do capital e, como tal, deve ser também infiltrada. (MARZO, 2019, pos. 459, tradução nossa)[18]

Desde que comecei a estudar as obras de Fontcuberta o falso quase não me

18 “La manipulación de la apariencia de realidad no parece, por consiguiente, ser un ámbito de estudio que podamos circunscribir a un modelo maniqueo entre los que hacen un uso de él como instrumento de poder o de contrapoder. Se trata, por el contrario, de transformaciones profundas de los sistemas de creencia y de comunión públicas (regímenes de verdad) en las sucesivas épocas históricas en las que los patrones de veridicción (las fórmulas colectivas que hacen posible determinar las confianzas y las sospechas) se desplazan, reconfigurando el tejido común de referencias y sentidos que conforman el lenguaje social. La semiología de los años 1960, con Roland Barthes, Eliseo Verón o Umberto Eco a la cabeza, vislumbró la obsolescencia de la óptica marxista a la hora de comprender la esfera pública que se configuraba con la instalación social de los medios de comunicación. La comunicación no podía ser interpretada como un área superestructural de la economía capitalista, como la mayoría de los análisis del tema había argumentado. El lenguaje de la información y de la comunicación de masas ha pasado a adquirir un valor productivo central en la economía inmaterial de signos: es pura ideología del capital y, como tal, debe ser también infiltrada.”

escapa. Fiquei conhecida entre amigos e familiares como a pessoa que está o tempo todo conectada com projetos ficcionais que se revelam como verdadeiros. Várias vezes durante a escrita dessa tese, amigos me enviaram *links*, reportagens e projetos artísticos que se utilizam de imagens forjadas na tentativa de enganar (ou ensinar) o observador. Dentre esses inúmeros projetos ficcionais destaco aqui duas importantes ocasiões no mundo do jornalismo e do fotojornalismo.

Em setembro de 2017, a BBC Brasil fez uma reportagem em que constava a história de um falso fotógrafo de guerra, conhecido como Eduardo Martins, que utilizava o rosto do surfista inglês Max Hepworth-Povey. Martins contava com 127 mil seguidores em sua conta no Instagram, onde figurava como um surfista galã e fotógrafo de guerra. Entre as imagens víamos fotografias de surfe, closes do rosto e fotografias de guerra. Com essa conta no Instagram, segundo a BBC Brasil, Eduardo chegou a enganar jornalistas, fotógrafos e veículos de imprensa como a *Vice* e a própria BBC Brasil. Diante da possibilidade de ser descoberto o *fake,* Eduardo deletou suas contas de Instagram e WhatsApp.

Figura 14. Surfista Max Hepworth-Povey é o dono do rosto usado pelo 'fake' Eduardo Martins.



Fonte: Max Hepworth-Povey/Instagram.

A BBC Brasil chegou a entrar em contato com o verdadeiro surfista que revelou que as fotografias utilizadas por Martins eram de uma antiga conta do Facebook e que

ele jamais havia estado em zonas de guerra.

> Max contou que soube da história graças a um amigo, editor de uma revista para a qual escreve, que lhe enviou um link com a reportagem que revelava a história de Eduardo Martins, publicada na última sexta pela BBC Brasil. "Estava relaxando, tomando um vinho, quando um amigo (editor da revista Wavelength, para a qual escreve) entrou em contato comigo dizendo que haviam roubado minha identidade em uma espécie de pegadinha na internet." (SANCHES, RIBEIRO, 2017)

Gosto quando o surfista se refere ao roubo de suas imagens como “pegadinha”. Crianças que cresceram no Brasil nos anos 1990, como eu, imediatamente se lembrarão das famosas pegadinhas que passavam na televisão nos programas dominicais. Elas sempre apelavam para o surreal numa tentativa de envergonhar os participantes. Recentemente, já nos anos 2000, um conhecido foi contratado para ser uma das vítimas dessas pegadinhas e contou que foi bem difícil reagir de forma natural, uma vez que ele estava o tempo todo cercado por câmeras aguardando a sua reação ao que estava por vir. De lá pra cá as pegadinhas se tornaram simples demais em comparação aos casos de *fakes,* uma vez que hoje temos todo o potencial da internet tanto para comprovar, quanto para gerar dúvidas.

Segundo consta na reportagem da BBC Brasil, Eduardo Martins foi, em partes, desvendado pelo fotojornalista português Paulo Nunes dos Santos. Ele afirmou que sempre trabalhava nas zonas de guerra onde o suposto Eduardo trabalhava, mas no entanto nunca o havia conhecido, apesar deles sempre interagirem em suas redes sociais.

> A criação de informações falsas não é de hoje novidade, sua finalidade em manipular opiniões e persuadir de modo massivo um senso de verdade comum constatam-se em sua maior agudeza nos males históricos, como por exemplo, a Primeira Guerra Mundial iniciada em 1914, a vitória da campanha política

> de Donald Trump nos EUA em 2016 e de Jair Bolsonaro no Brasil em 2018. O que volta os olhos para a urgência de se discutir e combater à fake news na atual conjuntura está na dimensão que ela é capaz de alcançar, o conteúdo viralizado se ampara na administração de divulgações sofisticadas que opera no ciberespaço, onde a passividade em acreditar nas "verdades" construídas por empatia, derivada da experiência de navegação personalizada gerada pela dataveillance, o monitoramento de dados massivos de atividades em rede. (ALVES, 2018, pg. 212).

É também no campo do jornalismo que um dos casos mais recentes de notícias forjadas foi a tona recentemente. O caso ocorreu no famoso jornal alemão *Der Spiegel.* Na notícia "*DER SPIEGEL reveals internal fraud"* realizada por Ullrich Fichtner, são reveladas em muitas páginas como o repórter Claas Relotius do jornal cometeu fraude jornalística em grande escala por vários anos, atingindo não somente o *Der Spiegel* como outros veículos de comunicação.

Segundo a reportagem, Relotius, que trabalhava há sete anos no jornal, forjou todo tipo de informação: citações, lugares, fatos e até personagens. O alerta inicial partiu de um colega de trabalho chamado Juan Moreno, que arriscou seu próprio trabalho para provar as farsas elaboradas pelo colega. *A priori*, Moreno foi desacreditado pelo jornal, uma vez que Relotius sempre apresentava provas e desculpas que colocavam à prova as acusações de Moreno.

No entanto, quando confrontado por um antigo colega de trabalho, Relotius finalmente admitiu. O repórter de 33 anos, um dos melhores redatores do jornal, que já havia recebido diversos prêmios, era tido como ídolo por jornalistas de sua geração e atuava fazia um ano e meio como editor no *Der Spiegel* havia, portanto, inventado muitas de suas narrativas jornalísticas.

Relotius escrevia ficções e misturava autoritariamente verdades e mentiras em seus artigos. Segundo ele, assim o fazia pela pressão e o medo de falhar e, principalmente, para se tornar cada vez mais bem sucedido no mundo jornalístico.

> 1) A elaboração de um diagnóstico do falso pode se contaminar de dois apriorismos morais que acarreta a categoria; 2)o desenvolvimento de uma visão alternativa do falso não deveria proclamar uma falsa vitória sobre o necessário, saudável e urgente exercício da verdade, mas tampouco deveria se diminuir através do que Bachelard chamou topofilias e topofobias, adesões ou desafetos primários; 3) determinadas manifestações do falso conduzem a sentidos do real que não podem se revelar nos clássico espaços de veridicção do "verdadeiro"; e, pelo contrário, muito do falso só é conhecido porque foi desejado de ser falso para ser verdadeiro. (MARZO, 2019, pos. 492-497, tradução nossa).[19]

E como falar de *fake* no universo do jornalismo sem citar o caso que mais nos é caro no Brasil, senão as eleições presidenciais de 2018. Acredito que esse evento brasileiro foi extremamente marcante, uma vez, que toda a campanha presidencial, do candidato eleito Jair Bolsonaro, foi baseada em *fake news* e no discurso de fazer desacreditar todos os veículos de comunicação, de modo a tornar as suas contas em redes sociais canais oficiais de transmissão e circulação de notícias.

Foi a partir de ideias simplórias porém muito bem elaboradas, quase beirando às pegadinhas dominicais dos anos 1990, que Bolsonaro foi eleito. Da "mamadeira de piroca" a "kit gay", Bolsonaro incentivou o show de horrores de mensagens compartilhadas pelo WhatsApp, que tinham maior repercussão e crença do que as notícias jornalísticas. Muitas dessas mensagens eram enviadas como se fosse em primeira pessoa, isto é, como se a pessoa que estivesse enviando a mensagem falsa conhecesse a prima do cabeleireiro de alguém que havia realmente recebido a "mamadeira de piroca" e o "kit gay" e estava alertando a todos sobre o perigo de se discutir "ideologia de gênero"[20] com as crianças. Um "perigo" que nos será bastante

19 "1) La elaboración de una diagnosis de lo falso puede contaminarse de los apriorismos morales que conlleva la categoría; 2) el desarrollo de una visión alternativa de lo falso no debería proclamar una falsa victoria sobre el necesario, saludable y urgente ejercicio de la verdad, pero tampoco debería dirimirse a través de lo que Bachelard llamó topofilias y topofobias, adhesiones o desafectos primarios; 3) determinadas manifestaciones de lo falso conducen a sentidos de lo real que no pueden revelarse en los clásicos espacios de veridicción de lo «verdadero»; y, por el contrario, mucho de lo falso solo lo conocemos porque ha dejado de ser falso para hacerse verdadero."

20 Termo controverso criado a partir do medo das discussões de gênero, que gerou até manifestação

caro para as próximas gerações, uma vez que houve a disseminação desenfreada do discurso de ódio e fascismo com relação às minorias.

Esses eventos brasileiros nos evidenciam que o sistema comunicacional atual é ditado pelas emoções. A estratégia de linguagem utilizada confirma o parasitismo que é possível ser gerado a partir da imagem, que realça a comunicação perpetuada a partir de afetos, que por sua vez ditam os motivos das verdades.

Nesse sentido, percebemos um crescente movimento de mídias alternativas que revelariam as verdades em detrimento dos grandes monopólios de mídia que, por sua vez, são vistos como mentirosos. E esse fenômeno atinge todas as esferas da política. Ou seja, as redes sociais e os aplicativos de conversa oferecem a verdade por meio de relatos pessoais e a grande imprensa conta mentiras. O fato do então candidato à presidência, Jair Bolsonaro, não ter comparecido em quase a totalidade dos debates televisivos, optando por dar entrevista em uma rede de televisão amistosa com sua proposta, contribui para a descrença das outras redes de televisão.

Na série da HBO chamada "Years and Years" (2019), por exemplo, podemos ver claramente como o uso de um canal de televisão amistoso a sua proposta pode contribuir para a decisão de eleições presidenciais. Em "Years and Years" uma das candidatas que concorre ao parlamento inglês não comparece em nenhum debate televisivo e somente produz conteúdo para o seu próprio canal, que inclusive possui o mesmo nome de seu partido: 4 estrelas.

No dia da eleição, apesar de ser proibido fazer qualquer tipo de campanha eleitoral, a candidata participa ativamente de todos os programas de seu canal, burlando sistematicamente as leis eleitorais e deixando evidente a capacidade argumentativa daquilo que até hoje podemos chamar de "quarto poder"[21].

Creio que seja mais fácil de entender, se pensarmos no "Tratado da Semiótica Geral" (2000), onde Umberto Eco conceitua a existência do signo como algo que existe

---

contra a vinda da filósofa pós-estruturalista Judith Butler ao Brasil. Segundo os farsantes, "ideologia de gênero" seria responsável por incitar as crianças a mudarem de gênero ou se assumirem homossexuais. Mais um exemplo da lógica fascista contra a liberdade de pensamento e de existir.

21 Isso me faz lembrar de outra série chamada "American Gods", que é inspirada na obra de Neil Gaiman. Nela é apresentado um conflito intergeracional religioso que se revela por uma guerra entre os deuses americanos. E dentre esses deuses está a Deusa da Mídia, interpretada pela atriz Gillian Anderson. Todas as cenas que a Deusa da Mídia aparece, ela está trajada como alguma figura icônica pop estado-unidense, como David Bowie ou Marilyn Monroe.

para mentir. A semiótica seria o estudo de tudo que pode ser usado para mentir, uma vez que os signos são coisas que substituem coisas. Sendo assim, a linguagem pode ser explorada como artifício no campo das relações políticas e comunicacionais, fazendo com que esses campos tenham suas fronteiras dissolvidas e se tornem interdependentes.

> Expressões populares em sua obra [George Owell] como Grande Irmão, Polícia do Pensamento ou Ministério da Verdade ultrapassaram os redutos especulativos da ciência ficcional para se acomodar em situações da vida real que hoje nos resultam infamamente familiares. Suas premonições apocalípticas sobre o futuro da sociedade – um futuro caracterizado pela incapacidade de gerir democraticamente os conflitos e a desonestidade implícita em toda forma de governo – se cumpriram com uma aterradora exatidão. (FONTCUBERTA, 2019, pos. 90, tradução nossa)[22]

Em "A Câmera de Pandora" (2014), Fontcuberta sintetiza o jogo entre evidenciar e esconder as imagens através da metáfora do beijos de Judas. Se para o autor as imagens não mentem, mas os fotógrafos sim, o beijo de Judas como traição têm uma função binária, já que foi consentido e anunciado ao mesmo tempo e, no entanto é "terrivelmente eficaz" (FONTCUBERTA, 2014, posição 35). Podemos supor que a maioria das pessoas conhece o poder de fingir e falsear da imagem, mas acreditam mesmo assim. E é assim que a crença funciona, fazer acreditar em algo meramente para continuar perpetuando a nossa realidade social.

Talvez não seja necessário que exista um órgão governamental como o Ministério da Verdade, uma vez que podemos observar que nosso plano de realidade é moldado por meio da política e da economia, que por sua vez regem os regimes de verdades. O Ministério da Verdade está presente em todos os níveis políticos, sociais e

22 “Expresiones popularizadas en su obra [George Orwell] como Gran Hermano, Policía del Pensamiento o Ministerio de la Verdad han traspasado los reductos especulativos de la ciencia ficción para acomodarse a situaciones de la vida real que hoy nos resultan infamemente familiares. Sus premoniciones apocalípticas sobre el futuro de la sociedad —un futuro caracterizado por la incapacidad de gestionar democráticamente los conflictos y la mendacidad implícita en toda forma de gobierno— se han cumplido con aterradora exactitud.”

culturais, tanto no universo individual da vida privada, quanto no espaço público. Afinal, quem nunca incorporou a posição de Winston Smith e moldou a realidade ao seu redor por diversos motivos? E, bem, as imagens, cada vez mais evidenciam as suas funções políticas e econômicas dos nossos universos sociais, uma vez que estamos sob as asas do capitalismo.

Figura 15. Deusa da Mídia trajada de David Bowie, interpretada por Giliian Anderson, representando a dogmatização midiática ou a mídia como quarto poder.



Fonte: © 2017 Starz Entertainment, LLC

2.1. Imagem e Realidade

No livro "La competencia do Falso" (2019), o autor Jorge Luis Marzo, faz um apanhado sobre os entendimentos fenomenológicos das noções de fraude e falsidade ao longo da história ocidental. A conclusão é que a existência desses dois parâmetros são, na maioria das vezes, associados à questão da moralidade (o bom versus o mal). Pois, enganar, mesmo que seja por meio das imagens, é considerado um vício moral da tradição estética em diversos momentos da história. No entanto, para o autor o artifício é inerente à vida social e, portanto, parte do nosso cotidiano.

> Diante da bicéfala figura feminina, vestida de ouro falso, a “fraude” é proposta por Ripa como um vício moral ao invés de um artifício que rebaixa a qualidade do verdadeiro (o ouro): é “enganoso”, “finge o bem”, e gera “invenções no mal”. Ripa projeta uma leitura em que se percebe a tradição estético-moral grega que estabelece uma associação entre verdade, aparência e bondade, e que implica uma noção de evidência. A verdade é bela e justa – se revela por si mesma – enquanto a falsidade necessita de uma maquinação (aqui, no sentido platônico de fantasma) que produza o simulacro. A verdade pode produzir dor mas nunca maldade em sua aparição. A falsidade, pelo contrário, nunca pode produzir verdade, dado que desde o início faltou o princípio de vontade de evidência: não foi justa, conduziu-se com artifício. Esta equação moral sobre a aparência de verdade foi então, e será mais adiante, uma constante na interpretação clássica de bondade e maldade. (MARZO, 2019, pos. 840-846, tradução nossa).[23]

23 “Mediante la bicéfala figura femenina, vestida de oro falso, el «fraude» es propuesto por Ripa como un vicio moral a la vez que un artificio que rebaja la qualitas de lo verdadero (el oro): es «engañoso», «finge el bien», y genera «invenciones en el mal». Ripa proyecta una lectura en la que se percibe la tradición estético-moral griega que establece una asociación entre verdad, apariencia y bondad, y que implica una noción de evidencia. La verdad es bella y justa —se revela por sí misma—, mientras que la falsedad necesita una maquinación (aquí, en el sentido platónico de phantasma) que produzca el simulacro. La verdad puede producir dolor pero nunca maldad en su aparición. La falsedad, por el contrario, nunca puede producir verdad, dado que desde el inicio ha faltado al principio de voluntad de evidencia: no ha sido justa, se ha conducido con artificio. Esta ecuación moral sobre la apariencia de la verdad fue entonces, y será más adelante, una constante en la interpretación clásica de la bondad y la maldad.”

Apesar de estarmos percorrendo a questão do falso por meio de práticas contundentes de política e comunicação, temos que ter em mente que a prática artística não se distancia desses campos. As reflexões proporcionadas no universo das artes, especialmente a produção imagética e as obras de Fontcuberta, expressam a capacidade de criações frutíferas que se relacionam com as políticas visuais da atualidade. Afinal, o campo das artes sempre foi um espaço onde o falso, o subjetivo, a paródia, a ilusão e a imaginação estiveram presentes. O que nos mostra que a arte tem também como virtude refletir sobre a iconografia de seu contexto social e político.

> É plantado o caráter da imagem partindo dos juízos platônicos sobre sua condição falsária, já que isto foi condicionado enormemente das posteriores avaliações da estética e filosofia em relação com o potencial da imagem como veículo de veracidade ou autenticidade (tendo em vista compreender o papel dessa influência no regime iconográfico atual). (MARZO, 2019, pos. 576, tradução nossa).[24]

Nesse sentido, Marzo (2019) acredita ser quase impossível falar de imagem e realidade e não pensar sobre a visão platônica da filosofia, ou seja, no nascimento de um fantasma. Na Caverna de Platão, a filosofia está relacionada com a imagem, onde as projeções na parede são as alegorias iconológicas, enquanto o sol é o representante da verdade. Essa metáfora que pode ser encontrada no livro "A República" (séc. IV a.C.) de Platão, coloca o sol como o elemento que ilumina as coisas e que, portanto, podem ser vistas.

Aqui nos interessa ressaltar a metáfora da sombra. Se o sol tem o poder de nos fazer ver as coisas, as sombras nos escondem. No entanto, se a luz solar existe, consequentemente, sombras existem. "Segundo Platão, as imagens são somente uma sombra do real" (MARZO, 2019, posição 668). Portanto, imagem e a realidade são

24 “Se plantea el carácter de la imagen partiendo de los juicios platónicos sobre su condición falsaria, ya que estos han condicionado enormemente las posteriores evoluciones de la estética y la filosofía en relación con el potencial de la imagen como vehículo de veracidad o autenticidad (con la vista puesta en comprender el papel de esa influencia en el régimen iconográfico actual).”

fatores indissociáveis, mas não equivalentes.

Segundo Jorge Marzo (2019), Platão enxergava na ideia de fantasma - "uma estranha cópia que devora seu referente e que, inclusive, precisa dele" (MARZO, 2019, posição 688) - a noção de imagem, ou seja, aquilo que pretende roubar o lugar do que se quer aparentar ser. Fantasma nos lembra fantasia, que nos remete a simulacro e à ficção, mas nunca à cópia. É algo que deseja ser uma cópia, mas de forma autônoma, de modo a confundir o que é realmente verdadeiro. Ou seja, como já havíamos dito, para existir a verdade é necessário existir o falso.

Assim como as sombras, o fantasma não possui as mesmas definições do objeto iluminado pelo sol e, dependendo da posição desse astro - metaforicamente falando -, ambos podem adquirir diferentes proporções em relação ao referente.

Se as sombras são formas sensíveis de representação, os fantasmas são mais perigosos, pois além de serem simulacros, se afastam categoricamente do real que dizem representar. O fantasma é algo que quer ser colocado no lugar do real e não ser um representante falso do mesmo.

> Ana Carrasco[25] mostrou essa condição “ingovernável”, “carente de regra” do fantasma “que ocupa o lugar que deveria ocupar ou bem a cópia fiel ou bem o original mesmo”, subtraindo desse modo a projeção rebelde do fenômeno da “assimetria” ou assincronia do fantasma em relação tanto com a cópia como com o original. Também Clément Rosset se referirá a esta dessemelhança ao se ocupar das fantasmagorias: “Tem uma diferença entre os duplos de duplicação e os duplos de substituição”. (MARZO, 2019, pos. 710, tradução nossa).[26]

25 Ana Carrasco é autora do livro "Presencias Irreales: simulacros, espectros y construcción de realidades", Madrid, Plaza Y Valdés, 2017. O livro citado por Marzo, discute a subjetivação e a construção da identidade de comunidades a partir da visão filosófica. Além disso, analisa os mecanismos de subjetividades e o conceito de realidade a partir das ideias de Hegel, Schelling, Heidegger e outros.

26 “Ana Carrasco se ha fijado en esta condición «ingobernable», «carente de regla» del fantasma «que ocupa el lugar que debiera ocupar o bien la copia fiel o bien el original mismo», subrayando de este modo la proyección rebelde del fenómeno y la «asimetría» o asincronía del fantasma en relación tanto con la copia como con el original. También Clément Rosset se referirá a esta disimilitud al ocuparse de las fantasmagorías: «Hay una diferencia entre los dobles de duplicación y los dobles de sustitución. “

Pensemos sobre as questões apresentadas na introdução deste capítulo e em como no Ocidente é bastante fácil perceber a criação ficcional que perde o total vínculo com o real, justamente por que é uma criação de proporções fantasmagóricas. Algumas narrativas jornalísticas de Relotius não surgiram necessariamente de um acontecimento e que foi moldado ao gosto do jornalista. Suas reportagens comprometem a relação com a realidade, uma vez que conduz à ilusão. Não é uma oposição à realidade, é algo que existe por si mesmo. O mesmo pode ser dito sobre o "kit gay" e a "mamadeira de piroca distribuída em escolas públicas", e é aí que mora o problema: o falso não copia o real, se coloca no lugar dele.

> Tenho aqui plena pertinência ao assinalar o desenvolvido por Joaquín Álvarez Barrientos[27] ao se referir à heteronímia literária: "A falsificação não surge de um original necessariamente, não necessita de uma fonte direta para existir como a cópia (ainda que tenha seus referenciais históricos, artísticos e literários): quer ser fonte e ser reconhecida como pertencente a série literária". O falso não é uma cópia, um eikón, "uma mera degradação do real, sendo o plágio seu modo mais extremo"; o falso, pelo contrário, vive como um signo fantasma, sem referente, autônomo, dínamo de rachaduras e desaparencias no tecido cognitivo em que atua. (MARZO, 2019, pos. 724-729, tradução nossa)[28]

Segundo Marzo (2019), foi durante o Renascimento que a atenção às questões de representação tomaram as discussões. Como já dissemos, o desenvolvimento da geometria espacial foram fundamentais para colocar em pauta as reflexões

27 Joaquín Álvarez Barrientos é autor do livro "El Crimen de la escritura: una historia de las falsificaciones literarias españolas", Madrid, Abada, 2014. O livro utiliza literaturas políticas, religiosas e históricas que foram falsificadas para refletir sobre a ordem estabelecida.

28 "Tiene aquí plena pertinencia señalar lo formulado por Joaquín Álvarez Barrientos al referirse a la heteronimia literaria: «La falsificación no surge de un original necesariamente, no necesita una fuente directa para existir como la copia (aunque tenga sus referentes históricos, artísticos y literarios): quiere ser fuente y ser reconocida como perteneciente a la serie literaria». Lo falso no es una copia, un eikón, «una mera degradación de lo real, siendo el plagio su modo más extremo»; lo falso, por el contrario, vive como un signo fantasma, sin referente, autónomo, dinamo de grietas y desapariencias en el tejido cognitivo en el que labora. "

fenomenológicas sobre as imagens com relação a ilusão, ou seja, sobre a capacidade mimética da representação. Se na teologia cristã, verdade e imagem tinham uma relação bastante complicada, devido à interpretação exegética, é no Renascimento em que as questões de artifício e verdade ganham atenção.

Afinal, o artista que trabalhava sob as condições cristãs, não possuía nenhuma intenção de revelar o real na arte, uma vez que trabalhava sobre os preceitos da beleza criada por Deus. O real seria, portanto, aquilo que é adequado ao apuro eclesiástico. É, também, a partir desse rigor da imagem medieval em relação à forma, que a Igreja irá aplicar à arte os dispositivos moralizantes que funcionarão como controle da vida social. Creio ser proveniente dessas questões, a atenção especial que Fontcuberta dá aos regimes religiosos, como nos projetos *Miracles et Cie* (2005) e *Santa Inocencia* (2010).

> Em todo caso, a ideia de artifício, de técnica propriamente artística que se ocupa da aparência das coisas, será apropriada la linguagem e nos discursos sobre a falsidade mediante a ideia de as «más artes», espelhando-se inclusive na literatura legal posterior. (MARZO, 2019, pos. 802, tradução nossa).[29]

A existência do falso não precisa, necessariamente, estar presa a um aspecto da realidade, pois ele se pretende passar por realidade. No entanto, é importante que o falso contenha aspectos sociais e culturalmente conhecidos para que ele se passe por verdadeiro. No universo das imagens isso é muito possível por conta, principalmente, de como determinada imagem se apresenta.

A discussão levantada por Marzo (2019) é essencial para entendermos que o falso na cultura tem relação com a tradição estético-moral grega que coloca de um lado a verdade e evidência como boas e o falso como mal. A verdade se apresenta como justiça diante das tentativas da mentira em se colocar no local da verdade.

O falso é esse artifício de camuflagem da verdade, ou seja, se pensarmos metaforicamente essa condição aplicada ao Reino Animal, o predador estaria

29 “En todo caso, la idea de artificio, de técnica propiamente artística que se ocupa de la apariencia de las cosas, será apropiada en el lenguaje y en los discursos sobre la falsedad mediante la idea de las «malas artes», espejándose incluso en la literatura legal posterior.”

camuflado e não a presa. E é justamente aí que entra o papel do artista que joga com as questões de autenticidade: se colocar como profanador dessas relações, estabelecendo contradizeres que brincam com as fronteiras estéticas entre verossimilitudes, mimesis, aparências e evidências.

Para Marzo (2019), é no Romantismo que a relação entre imagem e o falso estabelece novos parâmetros, diferentes dos movimentos anteriores (imagem como fantasma e imagem como artifício). Para o autor, é durante esse momento que o universo das aparências toma outro caminho: se antes era definido por uma consciência moralizantes (o bom *versus* o mal), nesse momento o julgamento da imagem é feito considerando os efeitos reais de sua existência. Há portanto uma ideia de liberdade no uso da ficção e da fantasia e seus desdobramentos estéticos.

> Com a mímese se evaporando da imagem, o sujeito romântico irrompe no discurso como a garantia da verdade representacional. As implicações desta circunstância são bem conhecidas: elevação do artista ao papel de revelador da alteridade, e exigência de autenticidade no trabalho criativo, tanto artístico como crítico, e que, por sua vez, criará os critérios para estabelecer as distinções legais, artísticas e literárias entre «original» e «fraude», entre «autor» e «impostor» (aspecto que trataremos a seguir). Se o artista tradicional era julgado em termos de decoro moral, agora o criador passa a ser concebido sob a condição de um decoro ético que solucione o conflito inerente entre a ficção e o rol da revelação. Um conflito e uma responsabilidade que, como veremos, condicionará profundamente à vanguarda do século XX, até o ponto de criar uma vontade radical e iconoclasta até a destruição do conceito de autor. (MARZO, 2019, pos. 925-931, tradução nossa)[30]

30 “Con la mímesis evaporándose de la imagen, el sujeto romántico irrumpe en el discurso como el garante de la verdad representacional. Las implicaciones de esta circunstancia son bien conocidas: elevación del artista al papel de revelador de la alteridad, y exigencia de autenticidad en el laborar creativo, tanto artístico como crítico, y que, a su vez, creará los criterios para establecer las distinciones legales, artísticas y literarias entre «original» y «fraude», entre «autor» e «impostor» (aspecto que trataremos seguidamente). Si el artista tradicional era juzgado en términos de decorum moral, ahora el creador pasa a concebirse bajo la condición de un decorum ético que solucione el conflicto inherente

É com a chegada da pós-modernidade, que a questão do simulacro terá mais atenções nos espaços reflexivos filosóficos. Segundo Marzo (2019), Baudrillard (1981) afirma que a sociedade atual substituiu toda a realidade e significados por símbolos e signos, tornando a experiência humana uma simulação da realidade. Além disso, esses simulacros não são meramente mediações da realidade, nem mesmo mediações enganadoras da realidade; eles simplesmente ocultam algo que, como a realidade, é irrelevante para a atual compreensão do que nos rodeia.

Com claras influências marxistas, a preocupação de Baudrillard (1981) está voltada para os meios de comunicação como parte do processo de transformação da realidade em um signo do próprio real - ou um simulacro desse real. Como, por exemplo, a lógica da mercadoria de se esconder na mágica do consumo, ou seja, o objeto em si não possui utilidade, só serve para se ter. Como já dissemos anteriormente, é na publicidade que o produto ganha elementos e conceitos mágicos, ou seja, são transformados em cópias aperfeiçoadas de si mesmo.

No Romantismo vimos alguma "liberdade" entre imagem e realidade, já na pós-modernidade o simulacro aparece como informação produzida para confundir, onde não é possível discernir o falso do real. Portanto, o simulacro se aproxima do fantasma, que se coloca como uma cópia idêntica de si mesmo. Afinal, o capitalismo colonizou também o nosso imaginário, o nosso desejo e o nosso afeto.

Na Caverna de Platão, as sombras eram o parâmetro das imagens de realidade. Na fotografia existe uma série de fatores que nos fazem associá-las à realidade, mesmo desconsiderando a origem técnica da imagem fotográfica. No entanto, a fotografia pode ser totalmente construída a partir da abstração numérica, como em *Orogenesis* (2006) ou pode provir da desconstrução de um objeto de modo a formar outra visualidade, como em *Securitas* (1999)[31].

A aparência da fotografia, como ela se apresenta plasticamente e sua materialidade são responsáveis por nos fazer criar associações com o que já

entre la ficción y el rol de la revelación. Un conflicto y una responsabilidad que, como veremos, condicionará profundamente a la vanguardia del siglo XX, hasta el punto de crear una voluntad radical e iconoclasta hacia la destrucción del concepto de autor."

31 *Orogenesis (2006)* e *Securitas* (1999) são projetos de Joan Fonctuberta que trataremos mais adiante.

conhecemos anteriormente. É o caso da estética documental e fotojornalística ou da fotografia científica que também são utilizadas por Fontcuberta para nos contradizer e nos causar confusão e, quem sabe, nos fazer ficar atentos às imagens complexas dos nossos cotidianos.

> Quando Hillel Schwartz destaca que «a falsificação não é mais que a cópia levada ao seu extremo» não vem mais que confirmar que o fantasma de Platão é exatamente isso: a presença de un eikón, que, afastado já infinitamente de seu referente, se faz indistinguivel das coisas reais. (MARZO, 2019, pos. 1204, tradução nossa).[32]

32 Cuando Hillel Schwartz destaca que «la falsificación no es más que la copia llevada a su extremo» no viene más que a confirmar que el fantasma de Platón es exactamente eso: la presencia de un eikón, que, alejado ya infinitamente de su referente, se hace indistinguible de las cosas reales.

2.1.1 A manipulação da genética fotográfica em *Herbarium* (1982)

A fotografia é utilizada até hoje como um mecanismo de registrar conhecimentos. Conservar informações é uma prática de diversas disciplinas e muitas delas, como a biologia e a atividade forense, se utilizam da fotografia como prática para registro e documentação.

Certa vez, durante o meu curso de pós-graduação em Fotografia na Universidade Estadual de Londrina, uma das alunas contou que havia chegado a trabalhar com fotografia forense para a polícia militar da cidade de Londrina. Ela disse que viveu na pele o embate, como fotógrafa, na época em que as câmeras digitais chegaram ao mercado. Até então, ela utilizava uma câmera polaroid que revelava as imagens da cena do crime instantaneamente.

Segundo minha colega de curso, por muito tempo a chefia da polícia evitou trocar de equipamentos, até ser obrigada pelos altos custos das polaroides. Para os policiais, a polaroid dava não só o imediatismo fotográfico, como também era mais "real", visto que não tinha interferência de possíveis manipulações digitais. Por isso, com a chegada do equipamento digital, eles exigiam que minha colega tirasse as fotografias no automático e não fizesse nenhum tipo de correção digital, ela devia entregar nos relatórios a versão crua da fotografia, ou seja, em raw.

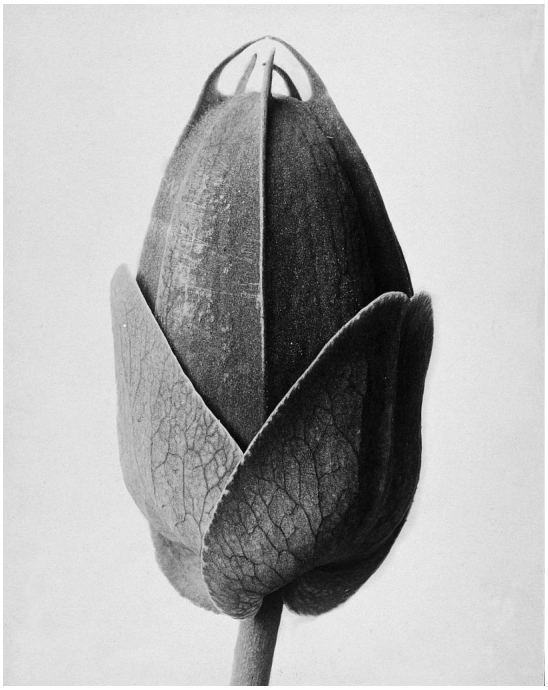
Na Biologia, a fotografia deve sua credibilidade a respeito do sistema de signos que vincula o espírito científico à classificação dos seres vivos. Ou seja, a fotografia pode ser empregada pelos biólogos para criarem distinções entre a existência dos seres vivos e, assim, descrevê-los segundo seu número, forma, posição, proporção e, assim, nomeá-los cientificamente.

No projeto *Herbarium* (1982), Fontcuberta resgata o projeto fotográfico biológico de Karl Blossfeldt de 1928. Nele, o fotógrafo e professor registra espécies da natureza inspirado pela Art Noveau: espécimes fotografadas na escala de cinza sobre um fundo branco, de modo a permitir que as nuances entre as partes das plantas sejam vistas e compreendidas especificamente.

Sem nenhuma pretensão metodológica científica, a intenção de Blossfeldt era trazer inspiração para a sua disciplina de escultura. Na época vivia-se o ápice da Art

Noveau e, portanto, pensava-se no desenvolvimento da inspiração a partir das formas da natureza.[33]

Figura 16. Passion flower por Karl Blossfeldt.



Fonte: https://shop.foam.org/en/foam-editions-karl-blossfeldt-passion-flower.html

33 Recentemente a marca Loewe de perfumaria de luxo espanhola lançou uma linha de produtos, cuja inspiração veio do universo de Blossfeldt e ainda lançou uma exposição efêmera na Espanha com as fotografias de Blossfeldt. Além disso, as pessoas que comprarem um produto da marca levam uma fotografia.

Figura 17. Heliotrope por Karl Blossfeldt.



Fonte: https://shop.foam.org/en/karl-blossfeldt-heliotrope.html

Fontcuberta, como bom irônico que é, encontra nas fotografias de Blossfeldt a ideia de rebater a transparência fotográfica no projeto *Herbarium.* Ao invés de estabelecer a morfologia e o método científico com fotografias que passeiam entre natureza e arte, Fontcuberta estabelece o contrário: o que vemos não são uma catalogação de novas espécies de plantas, nem a ciência impecável, mas sim a "manipulação da informação fotográfica" (FLUSSER, 1984).

A criação de *Herbarium*, assim como diversos outros projetos, está conectada com a vida catalã de Fontcuberta. Ele observou durante um tempo as mudanças territoriais e construtivas na cidade de Barcelona no seu caminho cotidiano durante as construções para as Olimpíadas de 1982.

A realização de um evento desse porte exige mudanças bastantes bruscas na paisagem urbana das cidades que o recebem. Barcelona não ficou de fora. Como maneira de criticar as mudanças forçadas à população pelo governo, ele passou a recolher os restos materiais que encontrava pelo caminho. E, assim, construiu formas que se assemelham às plantas de Blossfeldt. Fontcuberta, dessa maneira, contribui

para a reflexão em torno das mudanças das paisagens da sua cidade, mostrando que a artificialidade não se apresenta somente nas plantas de suas fotografias, mas também nas mutações provocadas pelos governos em eventos mundiais, que desconsideram, na maioria das vezes, as vozes da população.

Com esse tratado de botânica realizado a partir de uma metodologia convencional de fotografia científica, Fontcuberta aponta a localização da planta, quais são suas características gerais e etc. Ao combinar dados reais com outros inventados, as plantas passam a ser vistas pelo autor como "pseudoplantas", uma vez que foram forjadas com detritos industriais, peças de plástico, pedaços de plantas e outros materiais que ele encontrou caminhando pela região industrial de Barcelona. As esculturas das pseudoplantas criadas por Fontcuberta faz referência à disciplina de Blossfeldt em se inspirar na natureza. No entanto, Fontcuberta assume para si o papel de escultor genético da natureza artificial, um belo trabalho de manipulação da genética fotográfica.

De qualquer forma, as fotografias de Blossfeldt fazem as plantas parecerem ornamentos arquitetônicos. Já que são fotografadas de frente, sobre um fundo neutro e com certo rigor, ou seja, bem diferente do universo caótico das plantas reais. Sendo assim, tanto as fotografias de Blossfeldt, quanto as de Fontcuberta já denunciam o caráter alucinatório das imagens fotográficas. Afinal, "las fotografías de Fontcuberta no son menos científicas que los modelos científicos; sólo son menos pragmáticas" (FLUSSER, 1984)

Figura 18: Braohypodafrustrata, 1984.



Fonte: https://www.bjp-online.com/braohypoda-frustrata-from-the-herbarium-series-by-joan-fontcuberta-1984-%E2%88%8F-joan-fontcuberta-2/

Figura 19: Lavandulaangustifolia, 1984.



Fonte: http://www.diptyqueparis-memento.com/en/herbarium-of-fontcuberta/

Figura 20: Flormiguera, 1984.



Fonte: http://www.flusserstudies.net/tags/joan-fontcuberta

Se colocássemos as fotografias de Fontcuberta lado a lado com as de Blossfeldt, qualquer observador se sentiria confuso em descobrir quais são provenientes de espécies de plantas existentes e quais são esculturas feitas com detritos. Com *Herbarium*, Fontcuberta leva os observadores a questionarem a credibilidade da imagem fotográfica documental. Assim como, desautoriza a confiança explícita na representação objetiva da realidade e nos fazer contestar nosso olhar confiante perante esse tipo de informação.

> As plantas fotografadas por Fontcuberta são, por outro lado, meramente símbolos e sua “arte” é independente das leis da evolução biológica [...]. E é por isso que considero pertinentes as fotografias de Fontcuberta em relação ao problema da “informação em biologia, pois mostram, de maneira irônica, que o que distingue os modelos científicos dos estritamente artísticos

> tem raiz no feito de que os primeiros são “eficazes“ e “úteis”. (FLUSSER, 1989, tradução nossa)[34]

Fontcuberta nos faz testar empiricamente a *mirada* complexa proposta por Català (2005), pois nos coloca cara a cara ao nosso comumente receio em contestar as imagens que chegam até nós. As pseudoplantas de Fontcuberta intoxicam nosso olhar objetivo e confiante e nos estimula a criar, gradualmente, anticorpos para reagirmos diante de representações.

Se as imagens arquitetônicas de Blossfeldt tinham a intenção de fazer seus alunos olharem para as formas da natureza, as fotografias de Fontcuberta nos fazem criar resistência para olhar para as imagens complexas de maneira atenta. "*Herbarium* funciona em certo modo como uma vacina visual".[35]

> A fotografia já não documenta senão metadocumenta. Usar a câmera implica uma reflexão sobre o processo de documentação e suas implicações ideológicas. As imagens de *Herbarium*, por exemplo, constituem referências não aos objetos senão às relações tácitas entre as imagens e os objetos, entre ilusão e vestígios. Talvez tenha se convertido em isso a razão de ser a última das últimas imagens técnicas: telas que se interpõem entre o homem e o mundo, e que terminam por ofuscar aos dois. Desmantelar esta situação alucinatória nos confronta com a possibilidade de voltar a interagir diretamente com o mundo, voltar a dar sentido às coisas, recuperar a aventura e a curiosidade. No que o fazer artístico recupera seu caminho como exercício de jogo e liberdade: a capacidade de ultrapassar os limites do real e voltar a um estado primitivo em que é possível redesenhar nostra relação emocional, estética e política com o mundo.

34 Las plantas fotografiadas por Fontcuberta son, por otro lado, meramente símbolos y su "arte" es independiente de las leyes de la evolución biológica [...]. Y es por esto que considero pertinentes las fotografías de Fontcuberta en relación al problema de la "información" en biología, pues muestran, de manera irónica, que lo que distingue los modelos científicos de los estrictamente artísticos radica en el hecho de que los primeros son "eficaces" y "útiles".

35 FONTCUBERTA, Joan. *Herbarium***.** Disponível em www.fontcuberta.com. Acesso em 10 ago. 2019.

(FONTCUBERTA, tradução nossa). [36]

36 Idem. “La fotografía ya no documenta sino que metadocumenta. Usar la cámara implica una reflexión sobre el proceso de documentos y sobre sus implicaciones ideológicas. Las imágenes de *Herbarium*, por ejemplo, constituyen referencias no a los objetos sino a las relaciones tácitas entre las imágenes y los objetos, entre espejismos y vestigios. Tal vez en eso se ha convertido la razón de ser la última de las imágenes técnicas: pantallas que se interponen entre el hombre y el mundo, y que terminan por eclipsarlos a los dos. Desmantelas esta situación alucinatoria nos confronta con la posibilidad de volver a interactuar directamente con el mundo, volver a asignar sentido a las cosas, recuperar la aventura y la curiosidad. El quehacer artístico recupera su vía como ejercicio de juego y libertad: la capacidad de sobrepasar los límites de lo real y volver a un estadio primigenio en el que es posible rediseñar nuestra relación emocional, estética y política con el mundo.”

2.1.2 *Fauna* mais estranha que a ficção.

> Onde começa a realidade e acaba a ficção? O que é a zoologia e o que é a fantasia? O que é a fotografia? (ALBERCH, Pere, 1989, pg. 2, tradução nossa)[37]

Fauna (1985), que posteriormente levaria o nome de *Fauna Secreta* (1989) é um dos primeiros trabalhos de Fontcuberta que possui relação com diversas obras que vieram depois, como *Sputnik* (1997) e *Milagros & Co.* (2000). Este projeto trata-se de uma meticulosa documentação e exposição dos arquivos do Professor Peter Ameisenhaufen, que foram produzidos durante diversas expedições em várias partes do mundo e que registraram as exceções da teoria evolucionista de Darwin. Documentos, fotografias de animais desconhecidos e não catalogados são apresentados neste trabalho no espaço museológico. A exposição que havia sido realizada já na Alemanha, Barcelona e Madrid em 1989 ganhou uma sessão no MoMa.

Quando a exposição *Fauna* foi realizada no Museu de Nacional de Ciências Naturais em 1989, em Madrid na Espanha, foi lançado um catálogo com um texto de Pere Alberch, o diretor do museu. Nele, Pere explica os caminhos que levaram *Fauna* a sair do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e ir parar em um museu de ciências.

Fauna foi apresentada como instalação no MoMa em 1988. Pere conta que quando visitou a exposição, havia uma predisposição dos assistentes em tornar o ambiente e o que nele estava contido como informações verídicas. Todo o método científico estava ali exposto, com descrições em alemão e traduzidas, fotografias, raios-x, documentos e caixas de som emitindo os sons dos animais.

> Os artistas conseguiram fazer com que o público esquecesse que estavam em um museu de arte. Os assistentes demoraram a começar a questionar a realidade dos animais expostos. O feito que aconteceu no museu evidentemente dedicado à criatividade humana fazia dele uma demonstração ainda mais impressionante

37 “Donde empieza la realidad y donde acaba la ficción? Qué es la zoologia y que es la fantasía? Qué es la fotografía?”

> da capacidade de persuasão do estilo científico. Imediatamente imaginei a exposição em um museu de história natural, onde teria uma leitura mais rica derivada da confrontação do espaço com o conteúdo; em que, do diálogo entre a realidade e a fantasia emerge, uma nova concepção dessa mesma realidade. (ALBERCH, Pere, 1989, pg. 3, tradução nossa)[38]

Todo o material expositivo foi forjado por Fontcuberta em colaboração com o artista e escritor Pere Formiguera (1952-2013). Desde a biografia do professor Ameisenhaufen, passando pelos documentos do mesmo - diários, documentos oficiais, certidões, notas - até os "exemplares" dos animais feitos através de taxidermia. Fontcuberta e Formiguera utilizam o espaço científico de comprovação do museu de ciências e apresentam criações absurdas com demonstrações tão verossímeis que quase nos levam a acreditar que é verdade. Em *Fauna Secreta*, os artistas questionam a autoridade que os museus possuem na disseminação de informações científicas.

> O museu assume um papel arbitrário e canonizador, mas não é mais do que um seleto armazém de objetos que cumprem essas qualidades. A pós-fotografia aguça hoje a crise do museu porque o desprovê de objetos e o deixa sem mais imagens para cuidar, a não ser as do passado, o que o condena a se converter em um cemitério de quadros fossilizados. É certo, ainda, que existe entre a fotografia e o museu, desde suas origens, uma relação conflituosa, decorrente de desavenças estruturais e ontológicas. A pós-fotografia não faz mais que jogar lenha ao fogo em um conflito que vêm de tempos. (FONTCUBERTA, 2016, p. 229,

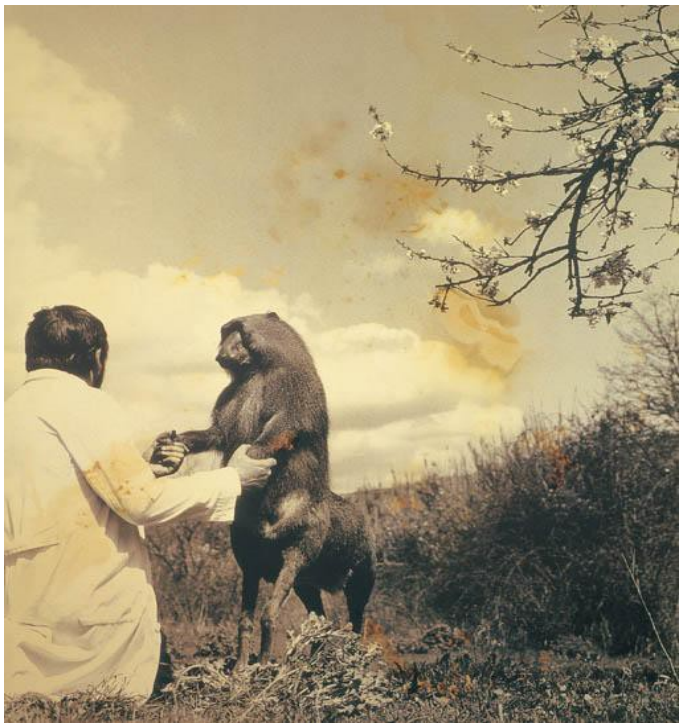
38 "Los artistas consiguieron hacer que el público olvidara que estaba en un museo de arte. Los asistentes tardaron en empezar a cuestionar la realidad de los animales expuestos. El hecho de que sucediera en un museo evidentemente dedicado a la creatividad humana hacia de ello una demostración todavía más impresionante de la capacidad de la persuasión del estilo científico. Inmediatamente me imaginé la exposición en un museo de historia natural, donde hubiera tenido una lectura más rica derivada de la confrontación del continente con el contenido; donde del diálogo entre la realidad y la fantasía emerge una nueva concepción de esa misma realidad."

tradução nossa)[39]

A era pós-fotográfica a que Fontcuberta se refere é caracterizada pela reprodução e circulação massiva de imagens nos espaços digitais, pela produção de imagens em grande quantidade, o que causa uma superabundância visual. Fontcuberta nos alerta para a ruptura ontológica entre a produção de imagem analógica e a produção digital que, para ele, caracterizam mudanças profundas nos valores sociais e históricos das imagens e também adicionam funções que outrora não podíamos observar. As imagens agora circulam em grande velocidade, o que as torna muito perigosas, ativas e presentes.

39 “El museo asume un papel arbitral y canonizador, pero no es más que un selecto almacén de objetos que cumplen esas cualidades. La postfotografía agudiza hoy la crisis del museo porque lo desprovee de objetos y lo deja sin más imágenes que custodiar que las del pasado, con lo que lo condena a convertirse en un cementerio de cuadros fosilizados. Aunque lo cierto es que la fotografía y el museo han mantenido una relación conflictual desde sus orígenes, debido a desavenencias estructurales y ontológicas. La postfotografía no hace más que echar leña al fuego a un conflicto que viene de lejos.”

Figura 21: *Centaurus neandertalensis*.



Fonte: www.fontcuberta.com

Figura 22: *Cercopithecus icarocornu.*



Fonte: www.fontcuberta.com

Figura 23: *Solenoglypha polipodida.*



Fonte: www.fontcuberta.com

Figura 24: A exposição, a disposição da obra e as colunas. Índices da sobriedade dos museus de ciências ou da ebriedade dos espectadores.



Fonte: https://www.candidmagazine.com/joan-fontcuberta-stranger-than-fiction-media-space-gallery-science-museum/

Peter foi um adolescente reservado e aplicado na escola, desenvolvendo grande inquietude com relação ao mundo animal. Sem dúvida foi cativado pela experiência da vida selvagem na África, que conheceu em esporádicas visitas a seu pai. Apaixonado tanto pela leitura como pela ação, seus heróis poderiam ter sido, ao mesmo tempo, o geólogo e naturalista Alexander von Humboldt e o geólogo e aventureiro Indiana Jones. Sua biblioteca era povoada de livros de aventuras próprias para sua idade (Júlio Verne e H.G. Wells), mas também de tratados clássicos das ciências naturais de todas as épocas (Celso, Plínio, Paré, Lamarck, Bates e Darwin). Destacava-se, em lugar privilegiado, uma edição original de *Des monstres et des prodiges,* de Ambroise Paré (Paris, 1585). Aos 18 anos, Peter se mudou para Munique para iniciar o que seria uma brilhante carreira universitária. Estudou medicina e biologia na Ludwig Maximilian Universitat, tutelado pelo Dr. Conrad Vogels, o mais distinto zoólogo da época, e se doutorou nas duas especialidades sete anos mais tarde. Seu excelente desempenho acadêmico mereceu a atenção da Junta Reitora da Universidade, que o convidou a fazer parte de seu corpo docente. No campus, ganhou a reputação de personagem discreto e misterioso, absorto no estudo de híbridos, mutações e deformações genéticas. Sua cátedra ficou vaga em 1932 após sua expulsão da universidade em circunstâncias obscuras (especula-se que alguns estudantes denunciaram operações “clandestinas” de enxerto de tecidos e transplante de órgãos, práticas proibidas naquele tempo). Desde aquele momento, Ameisenhaufen, decepcionado com a estreiteza da comunidade acadêmica e talvez prevendo o vórtice do nazismo, emigrou para os Estados Unidos. Viajou pelos cinco continentes com uma reduzida equipe de colaboradores e cientistas na qual se destacava Hans von Kubert, biólogo medíocre, mas excelente fotógrafo. (FONTCUBERTA, 2015, pg. 79)

Fauna é uma instalação composta de múltiplos elementos em torno da figura do cientista Peter Ameisenhaufen, esquecido mesmo com suas descobertas surpreendentes no mundo animal. Alemão, nascido em Munique em 1895 e desaparecido em 1955, Peter foi responsável pelo catálogo de diversos animais raros, como *Centaurus neandertalensis*, que se assemelha a um babuíno com corpo de centauro (figura 21); *Cerepithecus icarocomu* (figura 22), animal similar a um macaco, mas com chifres de unicórnio e asas; *Solenoglypha polipodida,* uma espécie de cobra que mede três metros e meio (figura 23) e outros, como mostrado na figura 24.

Além das fotografias, o projeto também contém documentações do cientista Peter: cartas, raios-x, esqueletos, animais empalhados, etc, de forma a construir uma credibilidade científica numa completa ficção. Os objetos, os documentos e os registros de Peter são usados para legitimar a representação gerada pelos artistas que, inclusive, alteram as peças para que elas pareçam que foram preservadas por um bom tempo. A tinta em algumas cartas está borrada, algumas fotografias estão levemente desfocadas e com aparência de velhas.

A inclusão cuidadosa desses traços do tempo nos objetos da exposição, apelam para a identificação representativa documental, fazendo com que o público as perceba, pelo menos *a priori*, como verdadeiras. Nas fotografias acima, os artistas utilizam do preto e branco que sempre foi, no campo da fotografia documental, uma das experiências estéticas mais significativas. Se observarmos o processo histórico das imagens técnicas, quando elas surgiram só havia o preto e o branco e, quando o colorido veio preencher as fotografias, as pessoas ainda achavam que o preto e branco transmitiam mais “realidade” do que as cores. Além disso, vemos manchas marrons, comuns de fotografias antigas que sofreram a agressão do tempo.

As representações que Fontcuberta desenvolve nesse trabalho e em todos os outros também podem ser chamadas de signos, já que são coisas que estão no lugar de outras coisas. São assim signos, pois representam, fazem parecer, fazem sentir algo, mas sempre em algum aspecto específico. Fontcuberta se utiliza dos signos para criticar as representações na fotografia e a associação dela, por parte de instituições, à verdade. Ao invés de Fontcuberta tentar explicar às pessoas sobre a questão do sistema de signos e como eles se destinam à troca de informações com o mundo de

uma forma convencional, ele prefere nos provocar, causar desequilíbrio entre o que é o mundo real e as representações.

> Nossa proposta consistia em confrontar o espectador com o poder das fontes emissoras de informação e incidir nos recursos utilizados. Problematizar, em definitivo, tanto a fotografía como o museu, que se originaram em ambos casos para rematar os desejos de descrição empírica e registro da natureza, assim como das incontáveis taxonomías de sua diversidade. Uma série de espécies zoológicas imaginárias eram explicadas segundo os padrões da retórica científica, aparentemente tão asséptica e fundamentada em "documentos": fotos, desenhos anatômicos, radiografias, registros sonoros, mapas de localização, fichas, animais dissecados, etc. O visitante ficava atormentado por tal quantidade de dados, pelo estilo rigoroso de sua apresentação e pela autoridade da instituição que acolhia a mostra, devia chegar a discernir, por exemplo, se o *Centaurus neandertalensis* - um centauro que articula sons parecidos a uma fala - pudesse chegar a existir, nem que fora em um tempo remoto e num país distante. Mas além de sua dimensão lúdica. *Fauna secreta* constitui um trabalho sobre questões psicológicas e sociais da credibilidade (FONTCUBERTA, 1989, pg. 137 – 138, tradução nossa)[40]

Em *Fauna,* e nos exemplos que trazemos nesta tese, é necessário que o público encare os projetos como palimpsestos e imagens complexas, de modo a ultrapassar a

40 “Nuestra propuesta consistía en confrontar al espectador con el poder de las fuentes emisoras de información e incidir en los recursos utilizados. Problematizar, en definitiva, tanto la fotografía como el museo, que se originaron en ambos casos para colmar los deseos de descripción empírica y registro de la naturaleza, así como de las incontables taxonomías de su diversidad. Una serie de especímenes zoológicos imaginarios eran explicados según los patrones de la retórica científica, aparentemente tan aséptica y fundamentada en "documentos": fotos, dibujos anatómicos, radiografías, registros sonoros, mapas de localización, fichas, animales disecados, etc. El visitante quedaba apabullado por tal cantidad de datos, por el estilo riguroso de su presentación y por la autoridad de la institución que acogía la muestra, debía llegar a discernir, por ejemplo, si el *Centaurus neandertalensis* - un centauro que articula sonidos parecidos a una habla - pudo llegar a existir, ni que fuera en un tiempo remoto y en un país lejano. Más allá de su dimensión lúdica. *Fauna secreta* constituye un trabajo sobre cuestiones psicológicas y sociales de la credibilidad.”

primeira percepção e chegar na percepção mais profunda acerca das imagens. Nos trabalhos de Fontcuberta é essencial que cheguemos à investir o olhar, uma vez que o entendimento da obra é fundamental para compreender a mensagem do artista.

> De fato, a zoologia oferece um terreno propício à incerteza: conhecemos os animais mais comuns, mas é impossível familiarizarmo-nos com a infinidade de variedades existentes, algumas francamente estranhas. A cada ano, são encontradas milhares de espécies e subespécies novas, não classificadas anteriormente. Temos que considerar, também, as vastíssimas extensões da geografia do planeta ainda inexploradas, com fundadas esperanças de tropeçar com vida animal ainda desconhecida. Tudo isso se soma à existência de verdadeiros híbridos ou monstros naturais, ao interesse atual pela teratologia e pelo estudo das mutações, assim como ao desenvolvimento da engenharia genética e da biotecnologia. E, definitivamente, ao debate sobre os limites da imaginação sobre as formas do mundo natural. Para articular nossa proposta, criamos a história do professor Peter Ameisenhaufen e de seu ajudante Hans von Kubert, que constituem os nossos *alter egos*. Escondemos nossa autoria atrás do descobrimento fortuito do seu arquivo. Assim é introduzido todo um trabalho de falsificação da memória, que afeta a tarefa de historiadores, arqueólogos ou paleontólogos. Rastreamos a biografia e a investigação científica de Ameisenhaufen, interpretando uma série de pseudo documentos e pistas falsas, mescladas com outras verdadeiras, que nos levam outra vez ao debate sobre a autenticidade. Por exemplo, fotografias envelhecidas artificialmente confrontadas com outras verdadeiramente antigas. *Fauna* propõe definitivamente uma reflexão não apenas sobre os modelos do real e a credibilidade da imagem fotográfica, mas também sobre o discurso científico e o artifício subjacente a todo dispositivo gerador de conhecimento, incidindo sobre a multiplicidade de facetas que afetam as diversas

> disciplinas de criação. Que o sorriso e a necessária cumplicidade com o espectador não posterguem a dose de crítica que deve nos manter mais despertos e nos fazer mais livres. (FONTCUBERTA, 2015, pg. 85).

Tanto em *Fauna* quanto em *Herbarium,* Fontcuberta mostra que o que define a essência fotográfica segue em aberto, pois ela contém elementos estéticos, éticos, semióticos, assim como sociais, culturais, históricos, tecnológicos e, principalmente, políticos. Portanto, se trata de um "objeto de estudo" multidisciplinar, que pode abranger diversas reflexões. Mas, sem dúvida, a fotografia de Fontcuberta amplia nossa maneira de ver e, portanto, potencializa nossas faculdades visuais.

A aparência da fotografia ou a estrutura conceitual que nos leva a uma estética fotográfica pode sim abrigar características tangíveis da realidade e verdade. No entanto, é preciso ter em mente que acreditar é um hábito (cultural e social) e as imagens fotográficas não devem ser fadadas à objetividade e sim entendidas como imagens complexas que devem ser questionadas, para não cairmos nas questões dogmáticas.

> Copérnico, Darwin y Einstein equivalem equivale apostar em uma nova concepção, ou seja, ao momento em que as disposições outrora consideradas naturais se transformam em metafóricas e no momento também em que aquelas metáforas instituídas da futura situação se naturalizam. Como disse John Berger, referindo-se a série de revoluções e evoluções que convergiram no início do século XX, “pela primeira vez, o mundo como totalidade, deixou de ser uma abstração e se fez imaginável”. (CATALÀ, 2005, pg. 98, tradução nossa)[41]

Ao contestar a doutrina científico-tecnológico da fotografia, Fontcuberta também

41 “Copérnico, Darwin y Eisenstein equivalen a la puesta a punto de una nueva percepción, es decir, al momento en que las disposiciones antaño consideradas naturales se transforman en metafóricas y el momento también en que aquellas metáforas instituidas de la futura situación se naturalizan. Como dice John Berger, refiriéndose a la serie de revoluciones y evoluciones que convergieron al inicio del siglo XX, "por primera vez, el mundo como totalidad, dejó de ser una abstracción y hizo imaginable".

nos transmite a mensagem que não devemos simplesmente entender e pronto. É necessário adotar uma "atitude beligerante" (1984), pois confrontar o realismo dogmático nos faz ter ciência do meio em que vivemos e, portanto, devemos espalhar a mensagem. Por isso, na alegoria da caverna de Platão, o filósofo grego nos diz que devemos voltar à caverna, mas agora com uma força moral para encarar nossas ações e valores e poder influenciar, com exemplos, os que habitam a caverna, para que eles também se iluminem e conquistem a razão. É nesse contexto de confronto que Fontcuberta adota como estratégia o contradizer e, logo, a contravisão.

> Em pouco mais de uma década de existência aquelas rudimentaries impressões feitas com a magia da luz e da ótica haviam ganhado a confiança do público, persuadido de que o resultado mostrava as coisas como são e não como podem ser interpretadas por um artista ou um jornalista. (MARZO, 2019, pos. 102, tradução nossa)[42]

Em 1977 Fontcuberta publicou na revista Village Cry um texto que apresentava o conceito de contravisão. Nele, o artista desenvolve a ideia de que a atitude fotográfica está diretamente relacionada aos movimentos artísticos e sociais da história da fotografia. No artigo intitulado *La Suversion Photographique de La Realite*, ele destaca que o desenvolvimento da visão pode se dar pela da fotografia e a conexão com a realidade. Dessa forma, a fotografia se torna um processo de objetividade, já que a fotografia cotidiana, a fotografia publicitária e a fotografia jornalística constantemente ressaltam a função de testemunha da imagem fotográfica, uma função completamente dogmática. No entanto, “confunde-se a realidade com a percepção de espécie humana, enquanto ela não é mais do que uma interpretação” (1977).

No artigo de Fontcuberta é apresentada a ideia de que a atitude fotográfica está diretamente relacionada aos movimentos artísticos e sociais da história da fotografia. Ele destaca que o desenvolvimento da visão pode se dar através da fotografia e a

42 En poco más de una década de existencia aquellas rudimentarias impresiones hechas con la magia de la luz y de la óptica se habían granjeado la confianza del público, persuadido de que el resultado mostraba las cosas como son y no como las puede interpretar un artista o un periodista.

conexão com a realidade, de forma que ela se torna um processo objetivo. A fotografia cotidiana, a fotografia publicitária e a fotografia jornalística constantemente ressaltam a função de testemunha da imagem fotográfica, uma função completamente dogmática. Pensar a contravisão é pensar além da técnica e além do princípio de realidade, ou nas palavras de Vilém Flusser em *Countervision*: “a intenção da contravisão é ver nosso ‘estar no mundo’, não o mundo em si” (1985).

> [usei] pela primeira vez este termo em um ensaio publicado na revista The Village Cry (Basel, 1977), e depois fui revisando-o em textos posteriores. Tratava-se de uma espécie de justificação programática pessoal, sem aspirações teóricas, simplesmente como reflexão sobre minha própria obra. (FONTCUBERTA, 2010, pos. 1611).

Fontcuberta achou na noção de “contravisão” a chance de reformular a condição da fotografia vista somente como evidência. Seus trabalhos demonstram o tempo todo sua vontade de “contradizer” os valores geralmente agregados à imagem fotográfica, de modo a potencializar o pensamento crítico e revelar uma nova (des)ordem visual. Desde a gênese da fotografia no século XIX, os pensamentos positivistas a associam com valores e vontades (de identidade, de registro, de verdade, de memória). No entanto, para Fontcuberta os valores que incorporamos à imagem fotográfica não procedem somente do processo tecnológico que a origina. O sal de prata ou o pixel não são os principais fatores do fotográfico. A essência fotografia está justamente nos usos que fazemos dela e como a instrumentalizamos em diferentes contextos.

A partir da contravisão podemos pensar que Fontcuberta articula uma pedagogia crítica para analisar os valores que incorporamos na imagem fotográfica e que possuem relações não somente óticas e químicas, mas também ideológicas e políticas. A obra de Fontcuberta prevê a contravisão, mas precisa ensinar para que a mensagem seja passada. E, por isso, a necessidade de uma observação complexa.

> [A] contravisão devia perverter o princípio de realidade atribuído à

> fotografia e não representava tanto uma crítica da visão quanto da intenção visual. A fotografia contravisiva invocava, em síntese, uma tripla subversão: a do “inconsciente tecnológico” do sistema fotográfico; a do estatuto ontológico da imagem fotográfica e de suas plataformas de distribuição; e a do significado usual de um conceito de liberdade mascarado pelas miragens da sociedade tecnocrática. Com as matizações óbvias alentadas pelo tempo e, se cabe, certa maturidade, essas ideias continuam parecendo-me vigentes. Não apenas para mim, mas também para muitos dos protagonistas que, no meu entender, marcam atualmente as propostas artísticas mais radicais. (FONTCUBERTA, 2010, p. 7)

O artigo de 1977, no entanto, já revelava diversas vontades e pensamentos que viriam a ser desenvolvidos em seus escritos e projetos artísticos posteriores. De certa forma, toda a construção de seu pensamento fotográfico é feita a partir de sua própria prática criativa, como ele mesmo conclui em seu livro *O beijo de Judas* de 1997.

Nesse livro, Fontcuberta trata sobre seu tema fundamental: a verdade. Nessa perspectiva, ele vai refletir sobre o fato de que na história da fotografia sempre se observou uma certa contradição entre a aproximação com o real e as dificuldades em se realizá-lo. É nesse contraponto que encontramos outro potente dualismo do universo da fotografia, o fato de que ela é vista mais sob a ótica do campo da ontologia do que da estética.

> Assim, Alfred Stieglitz, ponte entre as práticas pictorialistas e documentais do século XIX e a modernidade do XX, declarou: “A beleza é minha paixão; a verdade, minha obsessão”. E, apenas alguns anos mais tarde, radicalizaria essa máxima afirmando que “a função da fotografia não consiste em oferecer prazer estético, mas em proporcionar verdades visuais sobre o mundo”. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 10).

"As verdades visuais sobre o mundo**"** propriamente colocadas no plural, não só

nos oferece uma noção do pensamento fotográfico, ou seja, sobre o entendimento da capacidade da fotografia em produzir realidades imagéticas, como também nos dá o alicerce para discutir que toda a visualidade do mundo está alicerçada sobre regimes de verdade e é sobre isso que falaremos a seguir.

2.2. Regimes de Verdades

> Os gregos chamaram Alicia (aletéia) à verdade, ao substrato dos feitos que são necessários desocultar, fazer aparecer. A verdade é, por consequência – como a protagonista do País das Maravilhas - , o processo de sua exploração, de seu desmascaramento, não reside no final do caminho, não está fixa em nenhum lugar: é mais um acontecer, fluido e esquivo. (MARZO, 2019, pos. 2887, tradução nossa)[43]

Segundo, BEZERRA, CAPURRO e SCHNEIDER (2017), verdade e positivismo andaram lado a lado por bastante tempo no século XX, apesar que a ideia de verdade na corrente positivista ter sido refutada também ao longo do século passado.

> Seja na crítica ao positivismo lógico levada a cabo por Thomas Kuhn, no relativismo de pensadores pós-estruturalistas como Michel Foucault ou na demarcação do fim da modernidade defendida por pós-modernistas como Jean- François Lyotard, foram muitos os "pós" que marcaram a história recente como a época em que a verdade científica perdeu sua condição objetiva. O racionalismo crítico de Karl Popper e a filosofia de Ludwig Wittgenstein, ambos dotados de contornos pós-positivistas, colocaram em questão a ideia de que há verdades irrefutáveis e universais que possam ensejar algum tipo de conhecimento absoluto. Essa foi uma mudança muito radical dentro das correntes cientificistas do século passado – embora Popper e seus seguidores, de nenhuma maneira, tenham passado para um relativismo de "vale-tudo", como fez seu discípulo Paul Feyerabend; a ideia foi, sempre de se aproximar lentamente ou "assintoticamente" da verdade. (BEZERRA, CAPURRO e SCHNEIDER, 2017, pg. 373)

43 "Los griegos llamaron Alicia (alétheia) a la verdad, al sustrato de los hechos que es necesario desocultar, hacer aparecer. La verdad es, por consiguiente —como la protagonista del País de las Maravillas—, el proceso de su exploración, de su desenmascaramiento, no reside al final del camino, no está fija en ningún lugar: es más bien un acontecer, fluido y esquivo."

Naturalmente, quando analisamos as obras de Fontcuberta e a complexidade imagética de suas fotografias, caímos numa análise política e discursiva da mídia. Fontcuberta segue a lógica da existência de uma luta de poderes, como estabelecida por Foucault (1996) e o que ele denomina de "regimes de verdade". Para o artista e para o filósofo, desde que o mundo é mundo, existem instituições que, a partir da autoridade, disciplinam os discursos com a intenção primeira da manutenção do poder. Entra nessa lógica o estímulo à homogeneização do que percebemos como verdade e, principalmente, a moralização da conduta humana. Os gregos assim como os romanos desenvolveram, por exemplo, um enorme pensamento no que se refere à subjetividade da verdade, mas também se preocupavam em como ela se apresentava ao público, que por sua vez era um público privilegiado. Portanto, como podemos ver ao longo desta tese, essas questões são inerentes às lutas políticas econômicas.

> A arena digital que observamos hoje é bem distinta da esfera pública forjada nos salões parisienses e ingleses há cerca de 300 anos, quando os debates públicos promoviam o embate de argumentos lógicos e racionais com vistas a solucionar problemas políticos (e, por isso mesmo, de interesse público). Essa raiz da democracia, já comprometida no século XX pela indústria cultural (como perceberam Adorno, Horkheimer e outros expoentes de Frankfurt, com destaque para Habermas), definha na ágora digital contemporânea que, além da influência da publicidade e dos grandes conglomerados de mídia, dá morada a novas práticas de vigilância e controle – e, aqui, para lembrar o ardiloso conceito de pós-verdade, vale destacar que não são apenas empresas e governos, mas também os próprios usuários das redes digitais que se envolvem em campanhas difamatórias e cruzadas morais, muitas vezes com base em notícias falsas, comentários mal interpretados ou mentiras deliberadas. Nada mais distante do que o ideal dos jovens universitários de tecnologia da informação que, na Califórnia dos anos 1960 e 1970, pensaram em uma rede de computadores que pudesse servir como motor para o

> fortalecimento da democracia. (BEZERRA, CAPURRO e SCHNEIDER, 2017, pg. 375)

Como já dissemos no capítulo 1 desta tese, a informação em todos os seus sentidos, seja jornalística, de publicidade, voltada ao entretenimento ou acadêmica é uma das mercadorias do mundo capital e, consequentemente, um grande instrumento para qualquer ideologia homogeneizadora, que por sua vez está sempre exposta ao público.

No entanto, informação que é vendida como mercadoria se torna também uma propriedade e, portanto, se transforma num dispositivo utilizado para propagar os regimes de verdades. Afinal, a globalização, predominantemente de ordem financeira, permitiu a grandes grupos sociais - como instituições religiosas e conglomerados de mídias - seguir difundindo a percepção de que podemos exercer o livre arbítrio. Entretanto, essa liberdade de escolha é novamente dada aos indivíduos privilegiados que, por sua vez, seguem a lógica do convencimento não só pelo afeto, mas também pelo capital.

> Para comprender com alguma de propriedade as mudanças ocorridas no marco de relações e dispositivos no regime de verdade, se faz necessário prestar atenção para a mutação principal no conceito de verdade do idealismo lógico, baseado na concordância do pensamento consigo mesmo, livre de contradições, efeito da congruência entre os postulados do discurso. Para o idealismo, é tão importante a verdade conhecida —veritas— como a disposição em basear a vida na busca da verdade —alétheia—, que deve se conduzir sempre sob a dúvida racional até chegar a ausência de paradoxos, formando assim uma base para a vida em comum. Para isso, devem se estabelecer formas de discurso que manifestem pacientemente tanto a sinceridade da busca como a veracidade da descoberta. E sinceridade e veracidade não são exatamente a mesma coisa. No movimento de gangorra que se produz entre ambas categorias se

> situam as mudanças no regime atual da verdade, que partindo do idealismo se aproximam do pragmatismo. Temos que verificar, pois, como se constituiu e evoluiu a equação entre sinceridade e veracidade, o que chamamos «contrato de veridicção». (MARZO, 2019, pos. 2938-2944, tradução nossa)[44]

O contrato de veridicção[45] para Marzo (2019) se aproxima da noção de afeto de Dunker (2017), pois, para o primeiro autor existem em diversas sociedades a capacidade de acreditar em algo inverossímil simplesmente para não ocasionar a quebra de relações sociais[46]. Esse momento de partilha de informações, baseadas simplesmente nas crenças, estabelece um contrato que, basicamente, define quais discursos acreditamos ou não perante a nossa comunidade.

É claro que esse contrato só pode ser estabelecido diante de recursos sociolinguísticos, pois eles são responsáveis pela elaboração de um discurso de convencimento ou mesmo pela forma de narrar um *storytelling*. A veridicção não é, portanto, o ato de tornar ou não determinado assunto ou informação verdadeiros e sim estabelecer os paradigmas de uma realidade factual, como ela se apresenta socialmente e em que contextos ela será aceita como verdadeira. O que acaba configurando, mais uma vez, um regime de verdade.

---

44 “Para comprender con algo de propiedad los desplazamientos ocurridos en el marco de relaciones y dispositivos en el régimen de verdad, se hace necesario atender la mutación principal en el concepto de verdad del idealismo lógico, basado en la concordancia del pensamiento consigo mismo, libre de contradicciones, efecto de la congruencia entre los postulados del discurso. Para el idealismo, es tan importante la verdad conocida —veritas— como la disposición a basar la vida en la búsqueda de la verdad —alétheia—, que debe conducirse siempre bajo la duda racional hasta llegar a la ausencia de paradojas, fundando así una base para la vida en común. Para ello, deben establecerse formas de discurso que manifiesten patentemente tanto la sinceridad de la búsqueda como la veracidad del hallazgo. Y sinceridad y veracidad no son exactamente la misma cosa. En el movimiento de balancín que se produce entre ambas categorías se sitúan los desplazamientos en el régimen actual de la verdad, que partiendo del idealismo se abocan al pragmatismo. Habrá que ver, pues, cómo se ha constituido y evolucionado la ecuación entre sinceridad y veracidad, lo que llamamos «contrato de veridicción». “

45 Veridicção é um termo da teoria semiótica de Algirdas Julien Greimas. Segundo BALDAN (1988, pg. 50), "a veridicção de um discurso não exprime, portanto, uma "verdade em si", mas sim, e sempre, uma "verdade em relação com outra verdade" - a verdade do metadiscurso que declara o primeiro "falso" ou "verdadeiro"". Para Foucault, o espaço de veridicção é "un tribunal permanentemente dedicado a ver el verdadero valor de las cosas y a traducirlo en un precio que tenga demanda". (MARZO, 2019, pos. 2996)

46 Falaremos mais sobre isso no capítulos 4.

As instalações realizadas por Fontcuberta com deslocamentos espaciais são exemplos práticos da crítica a esse contrato social organizacional. Quando Fontcuberta desloca *Fauna* (1988) do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque para o Museu Nacional de Ciências Naturais de Madrid, ele estabelece a partir do seu ponto de vista o que virá a ser definido como enunciado e, portanto, provoca uma quebra do discurso institucional.

Da mesma maneira, quando ele sugere que a exposição Pin Zhuang (2002) pode ser apresentada tanto em museus de arte quanto em instituições da aeronáutica, ele realça o fato de que os regimes de verdade são ditados também pelos espaços ocupados por suas obras. Para o artista a determinação institucional do discurso é algo que também pode ser combatido através da arte, assim como os próprios regimes de verdade. O seu papel como artista é, portanto, definido pela crítica a esses espaços físicos cuja mera existência contribui para um contrato social afetivo e de crença. Além disso, os deslocamentos realizados por Fontcuberta brincam com a falsa binaridade/oposição entre o verdadeiro e o falso, mostrando que os dois não são, necessariamente, moralmente contrários.

> Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua política geral da verdade: quer dizer, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros ou falsos, a maneira de promulgar uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto de aqueles encarregados de dizer que é o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT In MARZO, 2019, pos. 2989, tradução nossa)[47]

Segundo MARZO (2019), o contrato de veridicção, assim como a verossimilhança são os maiores resultados da ações falsas. Ações estas que podem

47 "Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su política general de la verdad: es decir, los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros; las técnicas y los procedimientos que son valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de aquellos encargados de decir qué es lo que funciona como verdadero."

tanto aparecer de forma orgânica e rotineira, quanto construídas determinadas a estimular diferentes experiências sociais. Por isso, a realização de obras que parecem atender à uma realidade afetiva têm sido o foco de diversos artistas como Fontcuberta, pois constituem uma relação crítica às nossas crenças das quais, em realidade, não acreditamos piamente, mas certamente nos ajudam a prosseguir com as relações sociais sem ferir a afetividade do outro.

A disputa social entre verdade e não verdade já foi analisada pelos filósofos antigos, como Platão e também já foram iluminadas a partir da arena política, como em Foucault. Mas podemos dizer que vivemos um momento em que a busca pela verdade é encarada como uma busca por critérios que caracterizam conteúdos verdadeiros. A partir dos estudos para realizar esta tese, pude perceber que a noção de verdade, assim como os regimes de verdade não podem ser reduzidos à especificamente um tipo de pensamento, pois ao longo da construção teórica e filosófica (ou mesmo fenomenológica das imagens) abriram-se diversos caminhos e debates que, infelizmente, são muito maiores que uma tese de doutorado.

Entretanto, atuações como a de Fontcuberta não nos fazem pensar simplesmente em buscar a objetividade das informações e dos conhecimentos, pois isso tomaria um tempo absurdo de nossas relações. E, mesmo assim, alcançar a objetividade é quase impossível para o indivíduo comum que joga sem privilégios. A lição que fica é que existem autoridades capazes de moldar as verdades e cabe a nós elaborar comparações, praticar empatia e, principalmente desconfiar das informações objetivas que chegam até nós. Desse modo, a verdade não necessariamente aparecerá, mas talvez ela deixe de ser usada como método manipulativo de confirmação de um sujeito único, universal e hegemônico.

2.2.1 Imagens Dis(simuladas)

Quando adentramos o universo dos projetos e teorias de Joan Fontcuberta, estamos diante de contestações sempre relacionadas ao presente. Fontcuberta se dedica há décadas em entender a potência das imagens fotográficas diante de seus contextos de produção e circulação, assim como as suas características como mecanismo de informação. Porém, sempre tendo em mente sua história e a história de seu país. Seus últimos projetos, por exemplo, estão bastante conectados com a questão da pós-verdade e na possibilidade midiática de se gerar *fakes* em um contexto de acessibilidade gigantesca a qualquer tipo de informação, especialmente na internet.

Para entender as relações que Fontcuberta estabelece em seus projetos, temos que ter em mente que alguns fatores são essenciais para o desenvolvimento do *fake*. Dentre eles podemos citar o *storytelling*[48]*,* ou seja, como a narrativa deve ser contada e quais seus atributos e correlações com o espaço em que está inserida. Nesse sentido, é preciso chamar atenção para o vínculo que o artista estabelece com a falsa realidade em seus projetos, de forma a torná-los mais críveis ao mesmo tempo em que os torna mais duvidosos.

Outro ponto bastante importante é como seus projetos são expostos e os tipos de suportes em que são publicados. Para Fontcuberta suas criações ultrapassam a exposição ou mesmo o livro, pois chegam a ser "transmidiáticas", já que as narrativas demandam diversos aportes, não somente os imagéticos. Nesse sentido, a criação de documentos forjados, associação de imagens aos projetos, imagens audiovisuais, notícias implantadas na internet e a oficialização de uma autoridade da área (fotográfica, histórica, jornalística, de curadoria ou de museu) são também fatores essenciais para sua pedagogia e para as suas discussões.

Estou mergulhada há anos em suas obras, livros e teorias, e para mim se torna fácil perceber as inúmeras dicas que percorrem seus projetos que funcionam como tripés para a contestação. Diante disso, podemos dizer que Fontcuberta está bastante interessado em produzir uma pedagogia crítica da imagem, ou seja, ele pretende nos

48 *Storytelling* vem da expressão "tell a story" que traduzido para o português significa contar histórias: assim, o storytelling é uma narrativa que busca, sobretudo, contar histórias relevantes. (ALMEIDA; SOUSA; MACEDO, pg. 1, 2016)

ensinar a observar imagens. Para mim, Fontcuberta o faz de forma primorosa ao discutir as evidências que acompanham a fotografia desde sua gênese e, com isso, produz obras que funcionam como pensamentos imagéticos. Fontcuberta é, portanto, um professor e filósofo das imagens.

Em 2017 no Photo España[49], constava entre os selecionados o trabalho do espanhol Ximo Berenguer. Fotógrafo até então desconhecido, que teria sido descoberto após a sua morte quando seus arquivos fotográficos vieram à tona pelas mãos de sua irmã, uma freira que permaneceu enclausurada por anos. As imagens desse fotógrafo viriam a fazer parte do livro *A chupar del bote* (2017)[50], uma espécie de renascimento do projeto catalão *Palabra e Imagen*[51]. No entanto, Ximo Berenguer nunca existiu, era Joan Fontcuberta.

É interessante notar que Fontcuberta se preocupa com todas as nuances de seus projetos. Nesse, em específico, ele se preocupou em lançar notícias na internet sobre Ximo Berenguer e em agregar autoridades da fotografia para fazer parte do *fake*, inclusive os curadores do *Photo España*. A partir disso, ele cria um *storytelling* compatível com a de outros fotógrafos "descobertos", como Vivian Maier. No livro, o que mais me chamou atenção foi o fato de não ter nenhuma referência a Fontcuberta, a não ser um autorretrato[52] no espelho em uma das fotografias. Logo na capa do livro, colado no plástico que o envolvia, vemos o selo "Martin Parr de qualidade", uma ideia bastante agregadora ao *fake*, uma vez que Parr é uma autoridade respeitada no universo fotográfico e amigo de Fontcuberta.

Segundo TACCA (2018), esse projeto mostra o esvaziamento do conceito de contravisão, na medida em que os projetos de Fontcuberta foram sendo reconhecidos

---

49 Festival Internacional de Fotografia e Artes Visuais. Mais informações em http://www.phe.es/.

50 As fotografias que compõem o livro foram realizadas nos bastidores e durante as apresentações na casa de show El Molino, grande representante da contracultura dos anos 1970 na Espanha.

51 Coleção de livros lançados durante a ditadura espanhola, de 1961 a 1975, pela editora Esther Tusquets junto com seu irmão Oscar Tusquets. "A ideia proposta pelos dois irmãos para a coleção, era criar algo novo, algo que não se encaixasse somente como um livro de literatura ou um livro de fotografias. O experimento - um novo conceito para a época - era apresentar ideias através de textos, imagens e fotografias, considerando também a composição, a diagramação e a tipografia. Cada livro da coleção possuía um tema, onde os escritores, fotógrafos, ilustradores e editores que trabalhavam em equipe, pensando na temática como novas possibilidades dentro do formato livro." (CARVALHO, pg. 37, 2019).

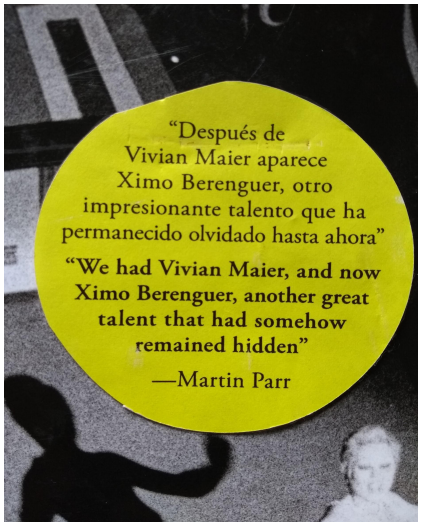
52 A informação sobre o autorretrato veio de uma palestra de Joan Fontcuberta que assisti em Barcelona, quando realizava o meu doutorado sanduíche em 2017.

como obra do artista. A partir do momento em que os projetos são associados a seu nome, o valor da obra ganha outro peso.

> Entretanto, parece-nos que seu conceito de contravisão caducou com Ximo [Joan] Fontcuberta, pois foi absorvido desde o início pelo sistema do mercado de arte, que talvez hoje valoriza mais a ação artística que a obra em si, como o fato recente do espetáculo da destruição do quadro de Banksy (Child with globe). Assim, o falso Ximo Berenguer encontra em Ximo Fontcuberta uma valoração de um arquivo do próprio autor. As fotos do IVAM, adquiridas como de Ximo Berenguer, agora valem mais com a assinatura de Ximo Fontcuberta. Como ele próprio disse no evento no qual assumiu a autoria do engano, que não queria continuar a mentir, somos todos cúmplices de Ximo Fontcuberta: essa é chave da ação artística. (TACCA, 2018, pg. 176)

Quando assisti uma palestra em 2017 com o artista, cujo tema era "Pós-verdade e os Fotógrafos Desconhecidos" na Fundació Foto-Colectania, um dos presentes perguntou a Fontcuberta: "As fotografias de Ximo Berenguer são suas, certo? Você não acha que teria vendido mais livros ou ganhado mais destaque se dissesse que pertenciam a Joan Fontcuberta?". O artista respondeu imediatamente que seu desejo não era ganhar dinheiro e reconhecimento. Era discutir os parâmetros da pós-verdade e mostrar que, apesar de termos acesso a uma infinidade de informações, inclusive com a possibilidade de confirmarmos muito rapidamente através dos mecanismos de busca, ainda sim somos enganados. Além disso, Fontcuberta chamou atenção para o fato de que ele usou sua influência e seus amigos, que são autoridades no universo da fotografia, para mostrar que os regimes de verdade são ditados por aqueles que possuem poder.

Figura 25: Selo "Martin Parr" de Qualidade.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 26. Autorretrato de Fontcuberta, denunciando o artista. Uma pista sobre a autoria das imagens que, no entanto, permanecem ocultas pela câmera.



Fonte: Acervo Pessoal.

Como um fotolivro póstumo da coleção Palabra e Imagen, A chupar del bote, seria visto por Esther Tusquets? Sem dúvidas, como uma homenagem e também como uma redenção para o próprio Joan Fontcuberta, que agora pode fazer parte da coleção

> e do grupo de fotógrafos do período, um novo lugar para o artista, mas como Ximo Fontcuberta. Com a diversidade que evocava a cada nova edição, alterando relações entre fotógrafos e escritores, o vigésimo livro seria bem recebido, e fecharia, desta forma, com uma ação espetacular a série, pois ela mesmo se apresentou em suas memórias como “[...] una editora un poco mentirosa”. (TACCA, 2018, pg. 176)

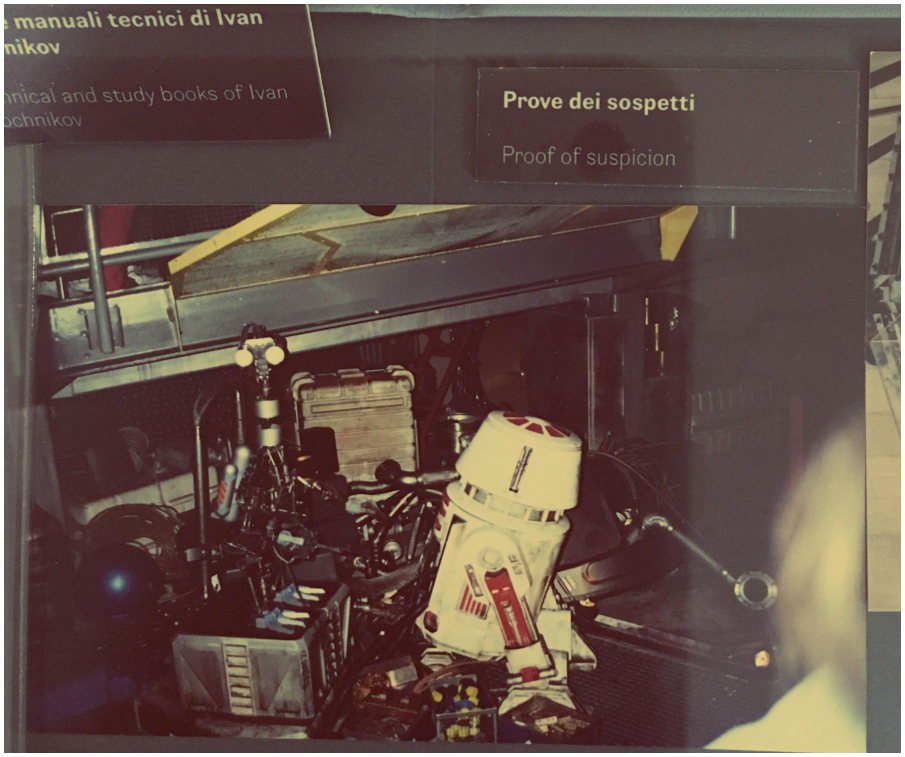
É claro que não é a primeira vez que Fontcuberta se utiliza de recursos de *storytelling* para dar dicas ao observador sobre suas imagens forjadas. Na exposição "Sputnik, A Odisséia da Soyuz 2"[53], realizada na Bienal de Fotografia de Bolonha em 2017, Joan Fontcuberta entra como curador a partir da premissa de uma pesquisa para a *Sputnik Foundation*, que também é uma criação do artista. Cada painel da exposição é acompanhado por algum tipo de mensagem ou imagem duvidosa, que vai gradativamente nos levando para a descoberta da narrativa forjada. Em um dos murais lemos em várias línguas “Visitantes atentos não vão acreditar nos seus olhos”.

Dentre os diversos mecanismos de (dis)simulação da exposição - que vão desde imagens manipuladas digitalmente a documentos, papéis e esboços forjados como descobertas históricas - quase todos levam legendas que induzem o observador a duvidar de seus olhos. Fotografias, inclusive, que poderiam ser de qualquer pessoa, mas que estão ali associados à vida do astronauta soviético inventado por Fontcuberta. Chama atenção uma imagem em particular, cuja legenda diz "prova de suspeita" e na fotografia vemos dois robôs, sendo que um deles é bastante parecido com o R5-D4 da saga Star Wars (figura 27). Como Fontcuberta já havia afirmado, somente os observadores atentos verão as suas dissimulações. A imagem do robô, por exemplo, se encontrava cercada de um emaranhado de outros documentos e fotografias, como podemos ver na figura 28.

---

53 "O astronauta soviético Ivan Istochnkov desapareceu em uma missão durante a corrida espacial e desapareceu também qualquer documento que possa provar sua existência". Com essa citação, extraída do site de Joan Fontcuberta, o artista sintetiza a ideia principal da obra *Sputnik* (1997): um conjunto de imagens fotográficas e documentos recuperando a história de um astronauta, que também era fotógrafo, que desapareceu no espaço. Os russos ocultaram sua existência para que os Estados Unidos não percebessem a debilidade tecnológica da antiga União Soviética.

Figura 27: R5-D4, uma criação russa e não hollywoodiana



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 28: a prova de suspeita no meio de outras provas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Fontcuberta apresenta diversas dicas de suas brincadeiras discursivas durante o decorrer da exposição. E é no final dela que recebemos a cartada final e o apelo triunfal do artista em relação à verdade, a mentira e a ficção. A última parte da exposição é uma sala escura com diversos sinais de atenção, como podemos ver nas figuras 29 e 30. Na sala, o imaginário hollywoodiano é potencializado, uma vez que vemos que o objeto de estudo de Ivan representado ao longo da exposição, se trata de nada mais nada menos do que da criptonita, que não faz mal somente para as grávidas, mas também para o Superman[54].

54 Deixei no livro de visitas da exposição a sugestão de colocarem também uma placa de alerta de perigo para o

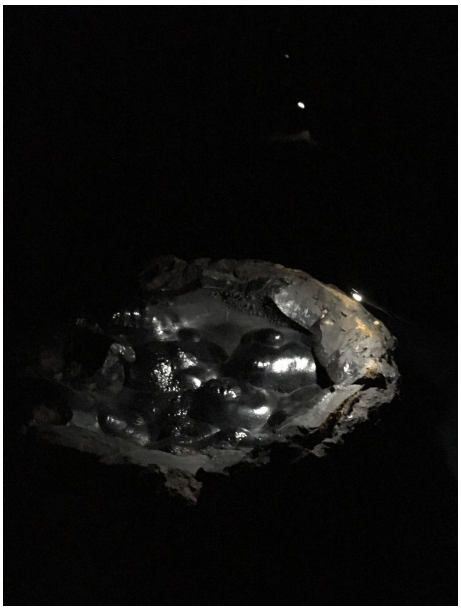
Figuras 29 e 30: se você for o Superman, recomendo não visitar a exposição.





Fonte: Acervo Pessoal

Figura 31: uma amostra de "kriptonita" dentro de uma sala escura e protegida por uma redoma de vidro.



Fonte: Acervo Pessoal.

Além dessas intervenções em nome da desconfiança do olhar, interessou-me

Superman, caso ele queira conhecer a história de Ivan.

também durante a pesquisa, algumas conexões entre os projetos, justamente com o intuito de provocar a dúvida. No livro *Miracles et Cie* (2005)[55], Fontcuberta se transforma num realizador de milagres através de um curso realizado em Valhamoden[56]. O artista utiliza um projeto próprio para articular as evidências, fazendo com que a "comprovação" de sua narrativa se dê por outra narrativa inventada. No capítulo *Operação de Milagres*, o artista integra diversas teorias da conspiração e personagens icônicos - tais como Al Qaeda, Osama Bin Laden, Rasputin, etc - como forma de explicar as características de narratividade das grandes tramas perpetuadas pelos meios de comunicação, em especial pelo cinema. Ele cita como exemplo o acontecimento de 11 de setembro de 2001:

> Uma vez que o choque inicial passou, o primeiro gesto do secretário de defesa americano, Donald Rumsfeld, foi de dar um nome e um rosto ao culpado, de diluir os incômodos abstratos embaraçosos e atribuir a um só indivíduo a face de um demônio a ser perseguido. (FONTCUBERTA, pg. 46, 2005).

É nesse momento que Fontcuberta faz mais uma vez referência à narratividade hollywoodiana em especial à construção do vilão, devidamente representado no projeto Desconstruindo Osama, de 2002[57]. Desse modo, o artista pretende refletir sobre o regime de verdade atual, onde para se manipular não é nem mais necessário mentir, mas mostrar uma outra narrativa que comprove a sua. Ou seja, o falso que se coloca no lugar da verdade e não que se quer passar por ela.

---

55 Importante esclarecer que o ano 2005 é referente à cópia do livro que eu possuo, sendo que a primeira edição foi lançada em 2002.

56 *Milagros & Cia.* é um projeto protagonizado pelo próprio artista, assim como em outros trabalhos (*Sputnik* de 1997; *Desconstruindo Osama* de 2007). Nesse projeto podemos perceber a intenção de Fontcuberta em dramatizar os aspectos religiosos, de forma a ironizar os aspectos dogmáticos tanto da religiosidade, quanto das imagens fotográficas. E assim, temos como resultado uma série de fotografias e vídeos do próprio Fontcuberta realizando milagres. Ainda que essas imagens sejam claramente encenações, elas flagram a capacidade da fotografia de ser usada como ferramenta de controle, uma direta referência ao fanatismo religioso e à propaganda política.

57 Outro projeto protagonizado pelo próprio artista, onde ele interpreta o personagem Muhamed Ben Youssouf, um ator de *soap operas* e de publicidade do Afeganistão, que tem seu envolvimento com a Al Qaeda revelado por dois jornalistas de uma agência de notícias árabes, também inventada.

Figura 32: os livros dos projetos "Desconstruindo Osama" de 2007 e "Miracles et Cie" de 2005 abertos nas páginas que mostram a mesma fotografia do personagem *Mohammed Ben Youssouf,* interpretado pelo próprio Fontcuberta e estabelecendo a conexão entre os dois projetos.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 33: As capas dos mesmos dois livros sobrepostos.



Fonte: Acervo Pessoal.

Impossível não notar que o livro *Miracles et Cie* lançado, originalmente, em 2002 faz uma referência a um projeto também lançado em 2002. Não é a primeira vez que Fontcuberta trabalha articulando suas próprias imagens de acordo com a narrativa que quer contar. As fotografias que compõem o projeto Ximo Berenguer (2017), por exemplo, foram realmente tiradas por Fontcuberta na casa de shows *El Molino*, no entanto, ficaram esquecidas em seu estúdio e só foram recuperadas para integrarem mais um projeto de *fake*.

Como já dissemos, Fontcuberta desde os anos 1970 desenha o que hoje chamamos de pós-verdade, onde existe um projeto sistêmico em se fazer desacreditar. Desse modo, a pluralidade de ideias e de notícias ficam restritas a canais específicos, que jogam com os fatos e a verdade, de modo a contradizer canais que poderíamos considerar oficiais de comunicação e informação.

> Basta uma dose de informação interessante que distorça a interpretação dos eventos. Desde Maquiavel e Goebbels que essas técnicas são bem conhecidas. A diferença agora está na

> gestão das evidências. Desviar o olhar e focar nos acontecimentos de uma maneira discriminatória são recursos bem eficientes para a demagogia e a distorção de informações. (FONTCUBERTA, 2019)[58]

As provas de suspeitas são sempre apontadas por Fontcuberta, não necessariamente somente por uma questão ética, mas também como indicativo de sua pedagogia. Alinhado com diversos outros autores, como Josép M. Català e Philippe Dubois, para Fontcuberta é importante que o observador reconheça as suas dis(simulações) como forma de aprendizado, na tentativa de nos fazer pensar sobre todas as imagens que nos cercam.

> Digo preocupado e legitimado porque dediquei boa parte de minha carreira profissional para produzir fakes, ou seja, ficções que nos previnem de que o lobo costuma aparecer disfarçado sob uma pele de cordeiro. O fake se faz passar por verdadeiro um conteúdo que é falso, mas sua aspiração essencial não é o engano ou a fraude senão um ato de transgressão que opõe ao poder de uma autoridade informativa a força da suspeita da crítica. (FONTCUBERTA, pos. 254, 2019, tradução nossa).[59]

É nesse parâmetro que Fontcuberta coloca a sua pedagogia crítica: na potência da suspeita. Isso porque, na atualidade é possível observar diversas maneiras de forjar a opinião pública, já que os meios de comunicação tem como intenção a persuasão e o uso político das informações. E isso não é encontrado somente nas grandes instituições e redes de comunicação, mas também nos influenciadores digitais. Não lhes interessa mais somente informar, apesar de toda a prerrogativa do relato e da narração, lhes

58 Joan Fontcuberta em entrevista publicada na Revista Zum. Disponível em https://revistazum.com.br/radar/joan-fontcuberta/. Acesso em 15 jul. 2019.

59 “Digo concernido y legitimado porque he dedicado buena parte de mi carrera profesional a producir fakes, esto es, ficciones que nos prevengan de que el lobo suele acudir disfrazado bajo una piel de cordero. El fake hace pasar como verdadero un contenido que es falso, pero su aspiración esencial no es el engaño o el fraude sino un acto de transgresión que opone al poder de una autoridad informativa la fuerza de la sospecha de la crítica. “

interessa o privilégio do discurso, a autoridade, mesmo que seja em um espaço comunicacional restrito. Ou seja, "quem tem o poder fixa as regras do jogo e atribui a si mesmo o privilégio de assinalar um significado às palavras, omitindo o consenso social e cultural, ou sujeitando o outro à obediência" (FONTCUBERTA, pos. 183, 2019).

2.2.2 Questões de Ordenação em Pin Zhuang (2002)

> Em abril do ano 2001 um avião espião norte-americano EP-3E Aries II, que violava o espaço aéreo da República Popular da China, chocou em pleno vôo com um caça F-8 do exército chinês e teve que fazer uma aterrissagem de emergência. Os vinte e quatro membros da tripulação foram retidos pelo Governo de Pequim durante onze dias, enquanto que o caça chinês caiu ao mar e o piloto foi dado por desaparecido e declarado herói nacional. Em realidade as autoridades de Pequim não somente haviam capturado um sofisticadíssimo avião de combate senão algo de maior valor simbólico: o olhar vigilante do guardião do Ocidente. Só depois de árduas negociações diplomáticas, as autoridades chinesas aceitaram devolver o aparato, mas desmontado por completo e entregue em peças. Se os estado-unidenses queriam evitar que acessassem material eletrônico de alta tecnologia e extremamente secreto que a aeronave continha, ao desamanchá-la estudaram até o último fragmento. Esse tenso incidente internacional, que nos lembra a detenção pela Unión Soviética de um avião espião nortea-mericano U-2 em maio de 1960, confrontava as duas potências mundiais mais importantes do início do século XXI em uma perigosa estratégia de vigilância global e manobras encobertas. (FONTCUBERTA, 2015, pg. 107, tradução nossa).[60]

60 En abril del años 2001 un avión espía norteamericano EP-3E Aries II, que violaba el espacio aéreo de la República Popular China, chocó en pleno vuelo con un caza F-8 de su ejército y tuvo que hacer un aterrizaje de emergencia. Los veinticuatro miembros de la tripulación fueron retenidos por el Gobierno de Pekín durante once días, mientras que el caza chino cayó al mar y el piloto fue dado por desaparecido y declarado héroe nacional. En realidad las autoridades de Pekín no solo habían capturado un sofisticadísimo avión de combate sino algo de mayor valor simbólico: la mirada vigilante del guardián de Occidente. Solo después de arduas negociaciones diplomáticas, las autoridades chinas accedieron a devolver el aparato, pero desmontado por completo y entregado en piezas. Si los estadounidenses querían evitar que accediesen a material electrónico de alta tecnología y extremadamente secreto que contenía la aeronave, al desarmarla estudiaron hasta el último fragmento. Este tenso incidente internacional, que recuerda a la detención por la Unión Soviética de un avión espía norteamericano U-2 en mayo de 1960, confrontaba a las dos potencias mundiales más importante de principios del siglo XXI en una peligrosa estrategia de vigilancia global y maniobras encubiertas.

O projeto Pin Zhuang (2002) contempla diversas áreas temáticas que Fontcuberta sempre trabalha: teorias da conspiração, tecnologia, fragmentação e, é claro, fotografia. A teoria da conspiração se volta para o embate entre duas potências mundiais mais uma vez disputando a qualidade tecnológica de seus produtos. Tecnologia essa que é capaz de moldar as relações exteriores entre os países, como pudemos ver durante toda a Guerra Fria precedida pelo ataque nuclear norte-americano à Hiroshima e Nagasaki em 1945, que culminou com a saída do Japão da Segunda Guerra Mundial. Ter determinada tecnologia é importante para construir o discurso do medo e, basicamente, "ganhar no grito". EUA, Reino Unido, Rússia, França, China, Índia, Paquistão, Israel e Coréia do Norte possuem ogivas nucleares, no entanto, a utilização delas é mediada pela enfatização do poder e não necessariamente pelo uso. Ter uma ogiva nuclear é provar a capacidade de ameaça da destruição global, ou seja, bem a cara do capitalismo e do patriarcado.

O evento narrado no projeto, que ficou conhecido como o incidente de Hainan, realmente aconteceu durante as dez primeiras semanas do governo de George W. Bush, no dia 11 de abril de 2001 e foi uma de suas primeiras crises políticas do mandato. Mais tarde, naquele mesmo ano, teríamos o ataque às torres gêmeas em Nova Iorque.

A fragmentação se deve não somente à premissa da história, da fração até o último parafuso do avião espião EP-3E Aries II, mas também pela relação com o nome do projeto. Afinal, Pin Zhuang em chinês significa montagem/desmontagem. A fragmentação também pode ser uma metáfora ao mundo atual, construído a partir da abstração matemática e da cisão tecnológica. Além disso, nos remete às maquetes desmontáveis tão utilizadas nos jogos infantis. Eu mesma cresci montando e desmontando legos.

De toda forma, o projeto é uma crítica ao imaginário de guerras e viagens interplanetárias, uma vez que é moldado sob uma estética digna de filmes de ficção, como *Star Wars* (1977-2019) ou *2001, uma odisséia no espaço* (1968). Segundo Fontcuberta (2015), a fragmentação das peças e a exibição de aparatos tecnológicos em partes e com breves semelhanças a aviões são os protagonistas da história o que torna aeroportos e museus aeronáuticos o espaço perfeito para a exibição dessa

instalação. Portanto, mais um projeto transmidiático que pretende abrir o espaço de museus de história, tecnologia e ciência para as artes.

Figura 34: Espaçonaves dignas dos filmes de ficção.



Fonte: http://juanmagonzalez.com/fontcuberta/pinZhuang.html

Além disso, a capa do livro do projeto é feita de fibra de carbono, um material bastante utilizado na fuselagem de muitos aviões. O livro ainda traz um conjunto de vinte e uma peças que, juntas, formam a maquete do avião na proporção de 1:32, com a instruções de montagem. No entanto, uma das instruções é desobedecer as regras, para que cada pessoa monte sua própria versão do avião, resultando num *ready-made* duchampiano. Para Fontcuberta é essencial que a audiência participe de seus projetos, seja interagindo com as instalações ou explorando as possibilidades do formato livro. Essa interação é essencial para captar o público e fazê-los pensar sobre como as interações cotidianas podem resultar em diferentes interpretações e discursos.

A instalação da obra e o livro apresentam modelos de aeronaves

cuidadosamente desconstruídas. Como esculturas enormes feitas com diferentes peças do mesmo quebra-cabeça e com fotografias de "naves" voando no espaço, que poderiam ser maquetes e representações de qualquer filme de ficção-científica.

O resultado são aviões que podem tanto parecerem amontoados de detritos, quanto também sistemas bastantes complexos de armas da Nasa. Uma das peças, por exemplo, lembra mais uma ave de rapina do que uma aeronave extraterrestre, apesar de que, acima dela, há um diagrama completo de sua montagem "correta", mostrando a intenção do autor de montá-la de forma errônea propositadamente.

Figura 35: Escultura abstrata *versus* a ordenação da peças.



Fonte: http://juanmagonzalez.com/fontcuberta/pinZhuang.html

Além disso, para Fontcuberta (2013), existe um fetichismo sobre a paisagem tecnológica, pois ela alimenta a fantasia do poder masculino. Os automóveis, aviões, motocicletas, aeronaves e outros pertencem ao universo da tecnologia e da máquina e

simboliza, de certa forma, a tentativa de uma superioridade de um gênero supostamente dominante. Pois, eventos como esse que inspirou o projeto, são cercados de êxtase pelo perigo e "solo se producen entre los metales retorcidos tras una colisión violenta" (2013, pg. 107).

Isso não quer dizer que somente os homens possuem relação com o universo da tecnologia. Uma vez que, atualmente, vemos um crescimento quase exponencial de mulheres nesse campo. Entretanto, chamamos atenção para o fato de que, apesar de conseguirmos pensar em muitos exemplos de mulheres cientistas e que lidam e gostam de tecnologia, ainda existe um abismo bastante grande entre o modo como os diferentes gêneros ocupam esses espaços e isso pode ser percebido quando, inclusive, vemos as estatísticas de diferenças salariais. Ou seja, apesar do capitalismo incorporar as mulheres como consumidoras, ele só o faz porque visa lucrar mais. Enquanto isso, as mulheres ainda recebem em torno de 80% do valor do salários dos homens e ainda são colocadas em segundo plano quando optam por uma carreira na tecnologia. Não existe segredo, a socialização masculina ainda é voltada para uma abordagem mais tecnológica, enquanto a socialização feminina ainda possui uma abordagem do cuidado.

> Quem não pensou em Ballard diante do Mercedes S-600 destroçado da princesa Diana sob a ponte de Alma em Paris? Essa Mercedes lançada a uma velocidade frenética, tentando escapar das leis da física mais que dos paparazzi, representava uma nova morfologia de aquela paisagem para depois da batalha. Batalha entre fantasmas de poder, velocidade e violência: a tecnologia como espetáculo. (FONTCUBERTA, 2013, PG. 107, tradução nossa).[61]

Apesar de que aqui, nesta tese, optarmos por uma abordagem diferente da cultura da imagem, creio que é impossível tratarmos sobre essa batalha espetacular pelo poder sem tratar diretamente da espetacularidade na nossa sociedade. E a morte

61 ¿Quién no pensó en Ballard ante el Mercedes S-600 destrozado de la princesa Diana bajo el puente del Alma en Paris? Ese Mercedes lanzado a una velocidad frenética, intentando escapar de las leyes de la física más que de los paparazzi, representaba una nueva morfología de aquel paisaje para después de la batalla. Batalla entre fantasmas de poder, velocidad y violencia: la tecnología como espetáculo.

da princesa Diana é um dos resultados mais cruéis desse mundo da imagem.

Guy Debord, autor do livro *A Sociedade do Espetáculo* (1968), é um teórico moderno com forte influência marxista. Em seu livro, ele faz uma crítica severa ao capitalismo a partir da noção de mundo espetacular, ou seja, o mundo da imagem. Se por um lado para Adorno e Horkheimer, expoentes da Escola de Frankfurt, a cultura se transformou em mercadoria, para Debord a mercadoria se transformou em cultura.

Debord (1968) é bastante pessimista e reflete sobre a capacidade do mundo imagético ser moldado pela aparência e não pela essência. E, para ele, tudo é transformado em imagens, inclusive as tentativas de subversão, que não passam de uma expressão visual. Pense nos *punks,* por exemplo. O espetáculo, portanto, não seria o conjunto de imagens, mas sim a relação entre as pessoas mediatizada pelas imagens.

Como tudo no capitalismo, a imagem é também uma forma de mercadoria, porém mais desenvolvida. Com essa concepção, Debord traz o conceito de “fetiche” da mercadoria de Marx. A mercadoria consumida é visual, consumimos sua imagem, sua publicidade, que na maioria das vezes aperfeiçoa o produto. A relação fetichista que temos com as mercadorias faz com que as afastemos de seu modo de produção e, logo, não levamos em conta o esforço do trabalhador.

Para Debord (1968) vivemos em uma sociedade onde a comunicação é definida como um modo de divulgação da mercadoria e da espetacularização do mundo onde os meios de comunicação não são os únicos responsáveis por isso mas são, sem dúvida, os principais e mais hegemônicos. Portanto, cria-se um espetáculo para gerar mais espetáculo. E o acúmulo de espetáculos age, assim como o acúmulo de o capital segundo Marx. E as "imagens são cristalizações do capital levado a determinado grau de acumulação" (CATALÀ, 2011, pg. 155).

Logo, a representação da realidade já vem pronta o que, para Debord, resulta na tendência à homogeneização. Portanto, se torna necessário eternizar qualquer experiência para estar inserido em um contexto e não se sentir excluído de um grupo. Dessa forma, tudo que é vivido se transforma numa representação. Por outro lado, para Català (2011), a representação nos leva ao mundo da imagem sem levar ao esgotamento, pois nem todas as imagens são representações. Até porque a

representação não é um simples instrumento de comunicação.

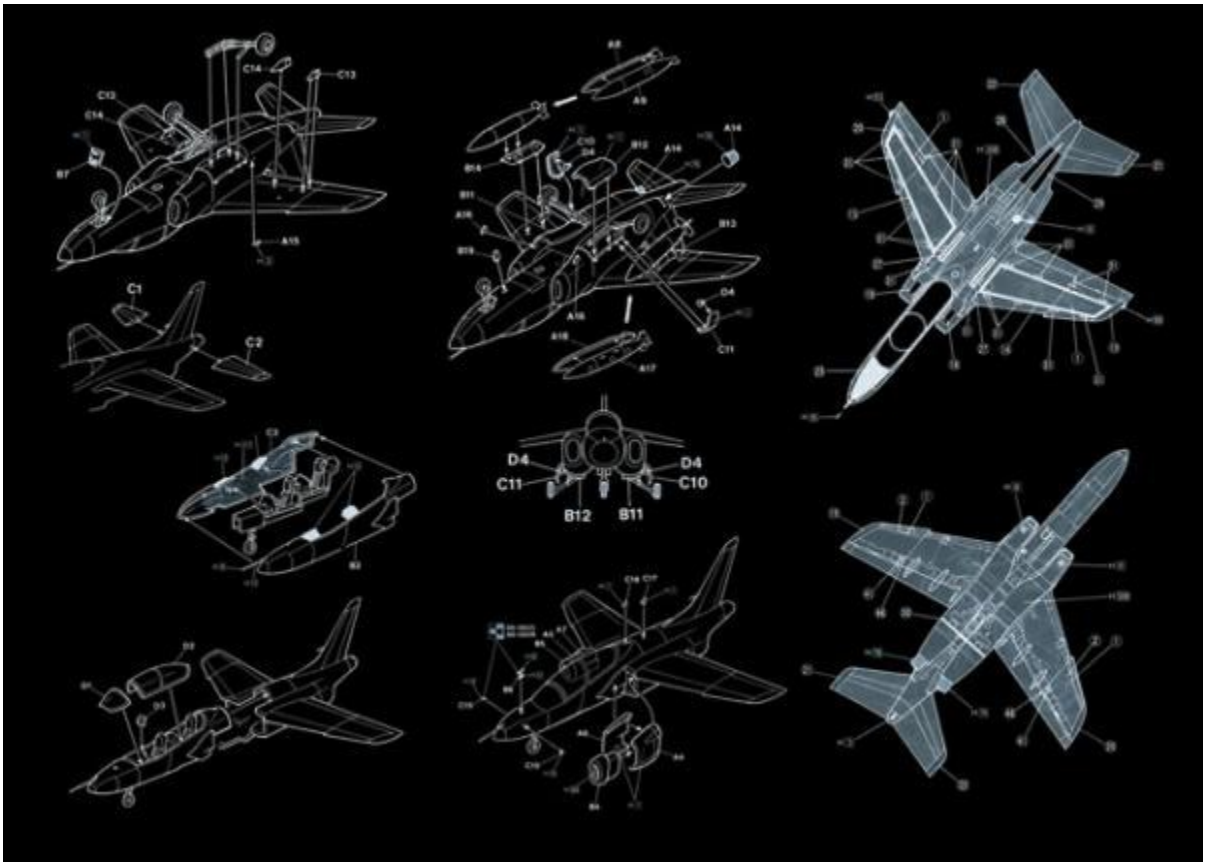
> Nem todas as ações humanas perseguem necessariamente a comunicação. Nem toda comunicação se origina de um ato voluntário e dirigido a produzi-la expressamente. O campo visual está repleto de fenômenos oferecidos à visão e ao olhar sem a necessidade de ter sido gerados para essa contemplação concreta. Guy Debord se queixava, nos anos 1960, que uma sociedade baseada no espetáculo estava se formando, o que era verdade. Mas o fenômeno ultrapassava as inquietudes do filósofo francês: além de se produzir uma atrofia das manifestações socioculturais, que se transformavam em simples espetáculos superficiais, como ele temia, também brotava essa independência da imagem que mencionei - a imagem sem emissor nem receptor fixos, a imagem como espetáculo estrito mas por ele dotada de um poder próprio do qual carecia antes. O menosprezo da cultura tradicional em relação à ameaça representada pela espetacularização da sociedade tinha como contrapartida o incremento do potencial epistemológico e cultura da própria imagem, como pudemos comprovar ao longo dos anos que se passaram desde que Debord lançou sua famosa afirmação. (CATALÀ, 2001, pg. 42)

Nesse sentido, o artista questiona através de diversas montagens diferentes com as peças do avião, assim como com as fotografias da aeronave, não somente as questões de verdade, como também as questões relacionadas à autoridade, ordenação e disciplina. Questões de verdade, pois as peças dependendo da maneira como são unidas, podem formar diferentes representações de aeronave, provando a fragmentação das imagens.

Questões de autoridade, ordenação e disciplina, pois o conjunto da obra se refere a parâmetros tecnológicos e a busca incessante por quem melhor desenvolve tecnologias. Que, de seu lado, na maioria das vezes, estão associadas ao controle e à

fetichização da disputa hegemônica, capitalista e patriarcal.

Figura 36: O manual de instruções de Fontcuberta: não o siga.



Fonte: http://juanmagonzalez.com/fontcuberta/pinZhuang.html

2.2.3 Deletrix do inglês *delet* e do latim *deletus.*

"Fanatismo, censura: preservando o dogma sem qualquer violação, limitando a liberdade de pensamento e de expressão. Suspensão da linguagem. Tornando palavras opacas, repreendendo conhecimento, atacando inteligência. Gestos de agressão - inútil, necessário - filtrados pelo tempo: invocando a plasticidade de artistas como Pollock, Tàpies ou Mathieu. A estética resgata a violência?"
Trecho do livro "Deletrix" de Joan Fontcuberta, 2013.

Durante diversos momentos históricos existiram casos de censura institucionalizados ou não. A censura é nada mais que o temor das autoridades em deixar transcorrer conteúdos com temáticas diferentes de suas visões. Quando a censura não é institucionalizada, existe uma ideia já assimilada culturalmente de que não devemos tratar de determinados assuntos ou então algum tipo de abuso de poder e manifestação orgânica, como o caso do *Queer Museum: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*[62], que trazia obras de diversos artistas com a temática queer[63].

Também relacionado às questões de ordenação, por outro lado temos a censura institucionalizada, como o caso da censura artística, especialmente a musical, durante a Ditadura Militar brasileira de 1964 a 1985. Diversos artistas expoentes da época como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Tom Zé tiveram músicas impedidas, vetadas ou dificultadas de serem lançadas. A Ditadura Militar tentou impedir a livre circulação de ideias e a música e o teatro foram os grandes alvos nessa época.

Para tornar o mecanismo de censura parte do regime e atingir todas as canções, foi criada a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Toda vez que leio esse nome me faz rir, pois realmente a ideia era acabar com as diversões públicas por meio de vetos musicais sem nenhum critério. Os censores literalmente agiam como queriam e utilizavam qualquer motivo para proibir uma canção de ser executada diante do

62 Um movimento de direita brasileiro concluiu sem ver a exposição que era um mau uso do dinheiro público e, por isso, se manifestaram para que a exposição parasse de acontecer. O Banco que estava patrocinando e recebendo na sua instituição cultural o projeto, resolveu tirar o patrocínio, pois se sentiu pressionado.

63 A teoria Queer passou a se consolidar nos anos 90 com a publicação do livro "Problemas de Gênero" da Judith Butler. Nele, a pesquisadora propõe o questionamento das epistemes com relação ao que entendemos como verdade referente às noções de masculino e feminino.

público. Os motivos para a censura eram variados, iam de questões políticas à questões morais.

E, em alguns casos, o censor simplesmente não entendia o que o conteúdo da música queria dizer e, por isso, a vetava.

A censura representa o medo das autoridades diante da mínima possibilidade de existir opiniões contrárias à ordem estabelecida. Era antes escancarada e comum em governos não democráticos, no entanto tudo têm mudado organicamente com o controle a partir das informações dos usuários de redes sociais, por exemplo.

> Isso não é novo, mas estamos aprendendo mais e mais sobre a extensão da espionagem que os estados democráticos fazem de seus cidadãos para juntar informação que é usada de um jeito que pouco sabemos, mas que com certeza não nos beneficia, como eles deveriam saber. Infelizmente, nós não podemos mais considerar que o Estado está nos vigiando, mas sim que alguém que quer saber tudo sobre nós para nos manipular com mais eficácia e tirar proveito de possibilidades imprevistas. Somos flagrados sob holofotes, e nada do que fazemos escapa aos olhos do Todo-poderoso, seja o Estado ou as grandes corporações. (ARENAS, 2013, pg. 11, tradução nossa).[64]

Justamente por isso que o livro *1984* de George Orwell alcançou o primeiro lugar da lista dos livros mais vendidos em 2017 na *Amazon.* A procura levou a editora Penguin a imprimir mais de 75 mil cópias. A distopia escrita por Orwell parecia, naquele momento, estabelecer uma relação muito íntima com a realidade vivida pelos países democráticos. No entanto, toda a "previsão" por Orwell tem muita relação com diversos momentos históricos, não somente com os mais recentes que, por acaso, podemos nomear de pós-verdade.

> Segundo o diretor de publicidade da editora [Penguin], a demanda pelo

64 This is not news, but we are learning more and more about the extent to which democratic states spy on their citizens and gather information that is used in ways we know very little about, but are certainly not for the benefit of us citizens, as they should be. Unfortunately, we can no longer regard the state as watching over us, but rather as anyone as wanting to know all about us in order to manipulate us more effectively and take advantage of unforeseen possibilities. We are caught in a spotlight, and nothing we do escapes the eyes of the All-powerful, whether it be the state or the big corporations.

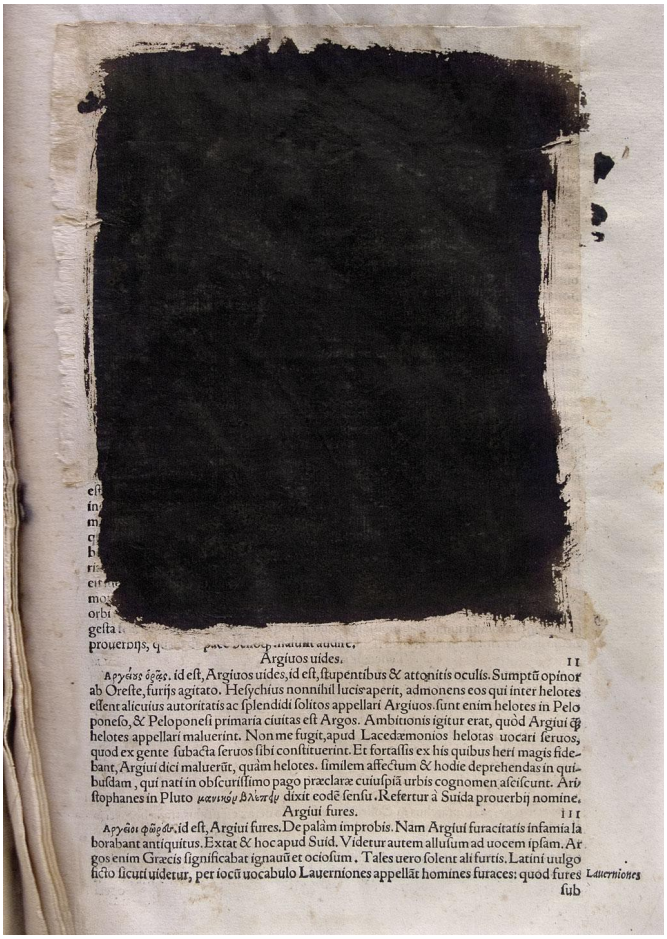
> livro começou a subir logo após a exibição de uma entrevista de Kellyanne Conway, conselheira do então recém-empossado presidente norte-americano, Donald Trump. Ao ser questionada a respeito das falsas estimativas de comparecimento da população ao discurso de posse do novo presidente, divulgadas pelo secretário de Imprensa de forma inflacionada (e desmentidas pelas imagens das redes locais de televisão), Conway afirmou que o governo Trump havia apresentado "fatos alternativos" (alternative facts). (BEZERRA, CAPURRO, SCHNEIDER, 2017, pg. 372).

No livro e exposição *Deletrix* (2013), Joan Fontcuberta discute o papel da censura em tornar inacessível um conteúdo ao público. Para ele, apesar de toda a questão ideológica e repressiva, existe também a binaridade entre a imagem e a palavra. No livro, o artista exibe fotografias de diversos conteúdos escritos que foram censurados em diferentes épocas. Algumas páginas fotografadas por ele revelam pouquíssimas pistas sobre o conteúdo do texto, uma vez que estão quase completamente manchadas de preto, por conta da censura. Outrora, o que era texto verbal passa a ser, então, uma imagem concreta da limitação, condicionamento e manipulação e ordenação do conhecimento.

Segundo Arenas (2013), o espaço de crítica à censura é quase uma obrigação aos artistas e intelectuais, pois são eles que garantem o livre pensamento, são capazes de imaginar novos mundos e estimular os indivíduos a pensarem diferentemente daquilo que lhe são impostos pelas autoridades e poderes. Nesse sentido, Fontcuberta tem um papel importante em trazer à tona o quanto a censura escondeu, especialmente os textos que não são acessíveis à maioria das pessoas.

Além de mostrar conteúdos que são restritos, Fontcuberta chama atenção para como a realidade pode ser distorcida pelos regimes de poder. Desse modo, o projeto livro/exposição coloca em pauta novamente a discussão sobre o acesso e sobre as inúmeras manipulações que chegam até nós através de diferentes sistemas autoritários. Somos portanto, estimulados a pensar sobre os parâmetros e as distorções daquilo que chamamos de realidade.

Figura 37: Erasme de Rotterdam, Adagiorum chiliades, Basilea, 1541.



Argiuos uides. II

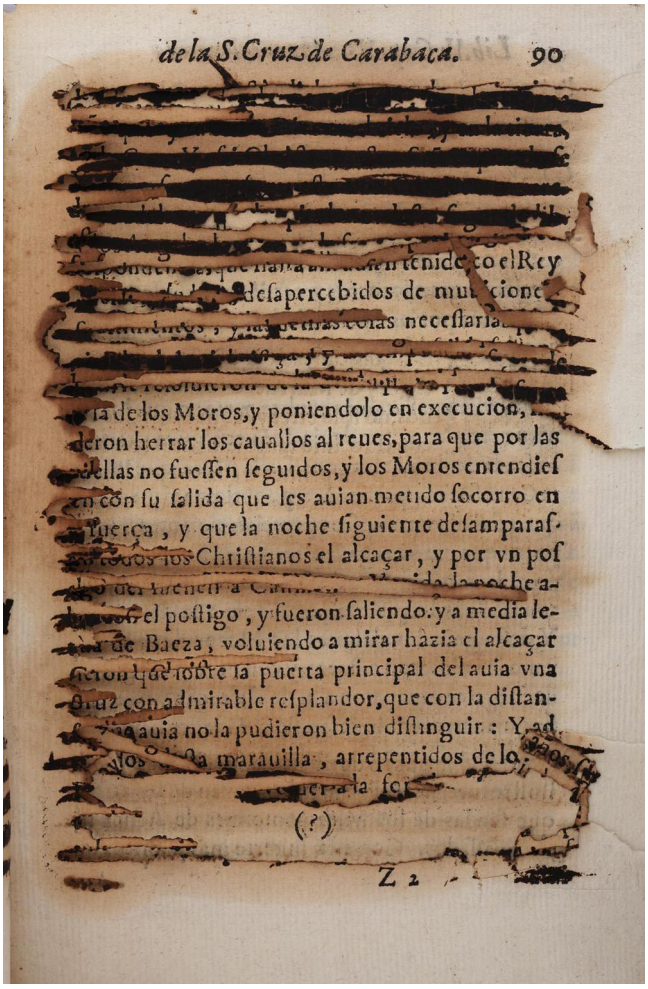
Ἀργάδας ὁρᾷς. id est, Argiuos uides, id est, ſtupentibus & attonitis oculis. Sumptū opinor ab Oreſte, furijs agitato. Heſychius nonnihil lucis aperit, admonens eos qui inter helotes eſſent alicuius autoritatis ac ſplendidi ſolitos appellari Argiuos. ſunt enim helotes in Peloponeſo, & Peloponeſi primaria ciuitas eſt Argos. Ambitionis igitur erat, quòd Argiui ἕιλωτας helotes appellari maluerint. Non me fugit, apud Lacedæmonios helotas uocari ſeruos, quod ex gente ſubacta ſeruos ſibi conſtituerint. Et fortaſſis ex his quibus heri magis fidebant, Argiui dici maluerūt, quàm helotes. ſimilem affectum & hodie deprehendas in quibuſdam, qui nati in obſcuriſſimo pago præclaræ cuiuſpiā urbis cognomen aſciſcunt. Ariſtophanes in Pluto μανικὸν βλέπειν dixit eodē ſenſu. Refertur à Suida prouerbij nomine.

Argiui fures. III

Ἀργάδες φῶρες. id eſt, Argiui fures. De palàm improbis. Nam Argiui furacitatis infamia laborabant antiquitus. Extat & hoc apud Suid. Videtur autem alluſum ad uocem ipſam. Argos enim Græcis ſignificabat ignauū et ocioſum. Tales uero ſolent ali furtis. Latini uulgo ficto ſicuti uidetur, per iocū uocabulo Lauerniones appellāt homines furaces: quòd fures ſub Lauerniones

Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 38: Juan de Robles Corvalan. Historia del Mysterioso Aparecimiento de la Santissima Cruz de Carabaca, Madrid, 1619.


de la S. Cruz de Carabaca. 90

Fonte: Acervo Pessoal.

Além de toda a questão de impedimento da livre expressão e as restrições de disseminação e violação dos direitos universais ao conhecimento, *Deletrix* também reflete toda a violência performada a um documento. O compilado de documentos registrados por Fontcuberta pertencem à sabedoria universal e englobam pensadores famosos como Erasmo de Rotterdam.

No caso de *Deletrix* o papel do artista está em colocar à disposição esses documentos escondidos e mostrar a violência com que eles foram tratados. Portanto, Fontcuberta não exerce uma performance ou intervenção que não seja encontrar esses documentos, selecioná-los e registrá-los fotograficamente. Ao invés de mostrar a

violência social como estamos acostumados, ou seja, através das fotografias de choque, o artista aponta e se transforma numa testemunha da intolerância e do totalitarismo que estão escancarados nestes documentos riscados. Além disso, essas imagens nos lembram a importância em resgatar a nossa herança cultural e lutar bravamente contra qualquer impedimento da liberdade e da livre expressão.

> Como Serge Daney gosta de dizer, “ficamos cegos diante da hipervisibilidade do mundo”. De tanto ver já não vemos nada: o excesso de visão conduz à cegueira por saturação. Essa mecânica contagia outras esferas da nossa experiência: se antigamente a censura era aplicada privando-nos de informação, hoje, ao contrário, consegue-se a desinformação imergindo em uma superabundância indiscriminada e indigerível de informação. Hoje, a informação cega o conhecimento. (FONTCUBERTA, 2012, pos. 814-819)

Capítulo 3 - Toda ficção é uma mentira que se apresenta como verdadeira.

Figura 39. Minha mãe, Maria Angela na sua primeira comunhão.



Fonte: Acervo Pessoal.

Durante toda a minha infância eu observei essa fotografia de minha mãe, Maria Angela, em um porta-retrato na sala de estar de casa. Apesar de termos mudado de casa mais de dez vezes, o porta-retrato sempre era conservado com essa imagem de minha mãe vestida para a sua primeira comunhão. Eu nunca tinha entendido a importância dessa imagem até muito recentemente, quando minha mãe entrou para a rede social Facebook e a colocou em seu mural digital. Lembro-me dela mandando uma mensagem no meu celular, quando indaguei mais sobre a imagem, dizendo que a

fotografia havia sido tirada por seu tio, Joaquim Felisberto Pereira, que porventura era o fotógrafo oficial de sua cidade natal Inhapim que fica no estado de Minas Gerais.

Poucos conhecem a pequena Inhapim, como eu, uma cidade de um pouco mais de vinte mil habitantes, que foi erguida ao redor da estrada que liga o Rio de Janeiro à Bahia. A cidade onde minha mãe nasceu e cresceu em uma fazenda e que mais tarde a abandonou para ir morar com uma prima no estado de São Paulo, onde aproveitou para estudar jornalismo.

Para mim foi uma grande descoberta saber, depois de trinta anos observando essa fotografia em todas as salas de estar que tivemos, que o responsável por ela era meu tio-avô. Uma vez que, depois de ter estudado história da fotografia, pude entender melhor o papel dos fotógrafos nas cidades nos anos 50 e 60 no Brasil. Claramente minha mãe só possui fotografias dessa época por causa desse privilégio de ter sido sobrinha do fotógrafo oficial da cidade, uma vez que sua família jamais teria dinheiro para gastar com isso. Pensando nisso, várias histórias vieram em minha memória, tais como minha mãe contando sobre como o tio tinha que amarrá-la na cadeira para tirar fotografias dela, bem previsível quando se conhece minha mãe pois é sabido que ela não para quieta em nenhum momento.

Além da solenidade de minha mãe trajada com sua roupa de primeira comunhão, com as mãos em sinal de oração, destaco também o fundo da imagem: montanhas com um grande mar (segundo minha mãe). Tal fundo deveria ser famoso no estúdio de meu tio-avô, uma vez que Minas Gerais não possui acesso ao mar e em minha infância, quando viajava muito para lá, sempre ouvi relatos de pessoas que nunca tinham visto o mar. A fotografia, então, saciava essa vontade de natureza desconhecida pelos mineiros.

Depois de ter saído da cidade, minha mãe chegou a retornar uma vez para o velório desse tio. Nesse momento ela chegou cogitar a não continuar os estudos e permanecer na pequena Inhapim, mas todos os parentes a estimularam a terminar a faculdade e graças a isso ela conheceu meu pai e, bem, cá estou.

Olhar minha mãe com seu vestido imponente em frente ao mar imaginário (ou imagético) mineiro é quase como um resumo da história da fotografia e toda a reflexão que ela provoca até os dias de hoje. A questão do acesso financeiro à imagem,

especialmente nas primeiras décadas de sua existência; o papel do fotógrafo e do estúdio fotográfico; a pose e a função social da fotografia; e, por fim, a discussão sobre o regime da verdade na imagem fotográfica.

Não preciso, necessariamente, adentrar a história da fotografia para refletir sobre as imagens e pensamentos de Fontcuberta, uma vez que eles estão sempre alinhados com o contexto e, portanto, são fontes inesgotáveis de material para entendermos a questão das imagens na atualidade e, por isso, vamos viajar - conceitualmente - no tempo.

Fontcuberta busca reflexões que nos levam a olhar para as imagens e percebê-las não somente em suas superfícies. Roland Barthes no livro "A câmera clara" de 1980, traz algumas definições que acompanham a fotografia a partir dessa noção ontológica. "A fotografia se torna um campo de estudo. Uma representação com a qual se torna possível reconhecer os signos, as mensagens que ela denota e conota. É um verdadeiro terreno do saber e da cultura." (FONTANARI, 2015, pg. 65) O *isso-foi,* o *punctum* e o *studium*[65] são parâmetros estabelecidos a partir da leitura pessoal e uma "espécie de meditação filosófica do signo fotográfico, como se tratasse de um diário íntimo em que Barthes começa a contar sua experiência fotográfica enquanto espectador" (FONTANARI, 2015, pg. 62) da fotografia de sua mãe e que, no entanto, são utilizadas como associações referenciais da fotografia.

> Desde o início do livro, Barthes considera a possibilidade de construir uma teoria, mas resiste em apresentar uma conclusão sobre o estatuto da fotografia. Prefere falar da experiência de estar diante de algumas imagens. Deixa claro que seu ponto de vista não é o de um produtor (que chama de operador), também

65 "A denominação *studium* vem do verbo *studare*, que é um estudo do mundo: tudo aquilo que não tem pungência. Noutros termos ainda, o *studium* é aquilo que é da ordem da câmara escura, aquilo que está inscrito no enquadramento fotográfico e que, geralmente, está condensado numa imagem que se oferece ao olhar e, sobretudo, ao intelecto. A fotografia se torna um campo de estudo. Uma representação através da qual se torna possível reconhecer os signos, as mensagens que ela denota e conota. É um verdadeiro terreno do saber e da cultura. [...]O *punctum* vem do verbo latino pungere, 'picar', 'furar', 'perfurar'. Aquilo que é pungente, que corta, fere, espicaça, alfineta e amortiza. No *punctum*, não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto. "Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por 'sentimento'; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso" (BARTHES, OC, V, p. 825)." (FONTANARI, 2015, pg. 65-66)

> não pretende falar como aquele que é representado pela fotografia (spectrum), mas como observador (spectator). (ENTLER, 2006, pg. 5)

Quando penso na fotografia de minha mãe, o *punctum* desde quando me entendo por gente sempre foi suas mãos em posição de oração, um símbolo clássico da corporalidade da religião cristã, a qual minha mãe se submetera na época. Quando revisitei essa imagem para essa tese, o meu *punctum* migrou para o plano de fundo: o mar forjadamente mineiro, uma vez que agora eu estava munida de todo conhecimento sobre a história da fotografia e sobre a história daquela fotografia em específico.

Como apontado por Fontcuberta, Roland Barthes aponta o *punctum* da fotografia como uma contingência que nos afeta. E, assim, nascida de uma situação pessoal e a partir da projeção de novos valores é que eu perceberia mais tarde o plano de fundo da fotografia de minha mãe como *punctum*. Por mais que o mar não seja perfeitamente visível, a informação dada por minha mãe alterou a minha percepção e os valores daquela imagem. Ou seja, aquilo que nos toca não precisa necessariamente estar na imagem, pois pode se referir àquilo que nos afeta. É, portanto, da ordem da intimidade, assim como a análise de Barthes sobre a fotografia de sua mãe. "O potencial expressivo de qualquer fotografia se estratifica em diferentes graus de pertinência informativa. É o salto arbitrário, aleatório, contingente, de um grau a outro que atribui o sentido e dá valor de mensagem à imagem." (FONTCUBERTA, 2010, pg. 11).

> Studium e Punctum são dois conceitos fundamentais elaborados por Barthes nesta obra. Studium se refere a uma leitura com critérios e objetivos definidos, algo que tem mais a ver com uma metodologia para a abordagem da imagem, seja ela qual for. Esta é uma possibilidade que Barthes não menospreza, e podemos dizer que, como crítico e intelectual, o interesse que mantém pela fotografia se dá exatamente por este viés. Ele foi, de fato, um grande leitor de imagens, professor e crítico importante, sendo todas essas atividades ligadas à ordem deste Studium. Já o Punctum é algo que parece decorrer da própria imagem, algo que

> lhe toca independentemente daquilo que seu olhar busca. Ligado ao afeto, é algo difícil de comunicar e, sobretudo, compartilhar. Nesta ordem de relação com a imagem, ele já não é senhor dos processos que se desencadeiam. Barthes fala então numa aventura (adventure), simplesmente porque tal foto lhe “advém” (p.36). (ENTLER, 2006, pg. 7).

O que eu passei a ver na fotografia de minha mãe após saber de seu contexto, é um claro exemplo de que os valores atribuídos às imagens são voláteis. E que, portanto, colocam em xeque a ideia de solidez do realismo fotográfico. As imagens fotográficas, seja a da mãe de Barthes ou de minha mãe, são portanto casos frágeis de verossimilhança e, consequentemente, de verdade.

> O que ocorre na prática é que a verdade se tornou uma categoria pouco operativa; de alguma forma, só conseguimos mentir. O velho debate entre o verdadeiro e o falso foi substituído por outro: entre “mentir bem” e “mentir mal”. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 11).

É nesse sentido de pensamento que Fontcuberta vai desenvolvendo sua teoria em *O Beijo de Judas* (1997), cuja ideia principal do livro é angariar adeptos céticos, que sejam capazes de entender a potência da imagem sem limitá-la ao conceito de realidade. "A fotografia atua como o beijo de Judas: o falso afeto vendido por trinta moedas. Um gesto hipócrita e desleal que esconde uma terrível traição: a denúncia de quem justamente diz personificar a Verdade e a Vida." (FONTCUBERTA, 2010, pg. 13). Diversos fotógrafos reconhecidos tratam da veracidade da fotografia ao desconsiderar os mecanismos ideológicos e culturais que a cercam. Henri Cartier-Bresson, por exemplo, ao definir o "instante decisivo", coloca a ação do fotógrafo próxima a uma catarse, que carrega a sensação de uma epifania acerca do mundo. Ou seja, posiciona o referente, o objeto fotografado de forma hegemônico e isso se deve à própria natureza tecnológica da fotografia. Por implicar o uso de uma ferramenta, a imagem fotográfica seria, portanto, uma referência ao mundo real. Aqui, defendo a ideia de que

a fotografia é, antes de tudo, mais um tipo de representação imagética, assim como a pintura. Compartilho com Fontcuberta sobre o entendimento de fotografia como representação e, portanto, me junto ao coro dos céticos:

> Pertenço à categoria dos céticos: se eu fosse são Tomé, não só teria a necessidade de tocar as chagas de Cristo para acreditar em sua ressurreição como também teria proposto tirar suas impressões digitais, fazer estudos odontológicos e exames de DNA, tal como prescreve hoje a metodologia forense para identificar rigorosamente os cadáveres duvidosos, sejam cadáveres ressuscitados ou cadáveres definitivamente mortos. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 26).

É diante desse ceticismo que nos convém observar que - além da tensão que o instante decisivo carrega, por capturar um lapso momentâneo - a descontextualização de uma imagem, sendo instantânea ou não, também altera o seu valor imagético. Existem inúmeros casos que provam que a fotografia não funciona como evidência, justamente por conta de seu uso ou simplesmente por conta de "alterações" no ato fotográfico.

> A fotografia é um ser mutante. Transforma-se no tempo, como as ruínas em fluxo sensorial, que a cada intempérie, modifica-se, ou a cada apropriação, desloca-se. Nela nada é constante, tudo é perene e contraditoriamente perecível, talvez seja essa sua graça, sua (des)ordem e sua (i)lógica. Suas verdades, tão alentadas, são visualidades materiais para todas as ideologias, a bel prazer, e a todos os gostos e prazeres. São verdades ficcionais. (TACCA, 2013)[66]

É na internet e nas redes sociais que podemos perceber a fragilidade dessas discussões, essas questões de ceticismo e mutação com maior facilidade. Vejam o

66 Disponível em http://diplomatique.org.br/a-barbarie-da-imagem/. Acesso em 27 nov. 2019.

caso de uma discussão trazida pelo jornal "El País" em julho de 2019 na seção de Fotografia.

Figura 40: Manchete do El País do caderno Fotografia.



Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/05/actualidad/1562331846_946560.html

Veja bem, a reportagem nos conta que existe uma certa frustração turística por conta das imagens manipuladas analogicamente no instante fotográfico num templo em Bali. Eles definem como "fake" aquilo que altera a "realidade visual" do local, mesmo que sirva como método de criação de imagens "instagramáveis"[67]. A frustração, portanto, está em chegar ao local e não encontrar o que as fotografias contaram no catálogo de imagens do Instagram, mesmo que as pessoas consigam sair de lá com as fotografias que esperavam. Segundo a reportagem, o local só se tornou bastante turístico nos últimos dois anos, justamente por conta das fotografias manipuladas. Ou seja, o Instagram que o tornou popular, fazendo com que o local tivesse filas de 3 horas de espera para visitação.

Para muitos, fotografar é atestar uma presença, especialmente quando estamos discutindo fotografias turísticas. No entanto, por mais que as pessoas tenham ido ao local em busca de uma fotografia perfeita, se sentem frustrados com a paisagem real. Se torna, portanto, um embate entre a "fotografia como constatação da experiência e a fotografia como evidência". (FONTCUBERTA, 2010, pg. 43).

67 Como se todas as fotografias da rede social Instagram, conhecida por conter inúmeros filtros, fossem verdadeiras e não manipuladas.

Figura 41: Fotografias *fake* em Bali.



A foto compartilhada no Twitter por Polina Marinova (dir.) e a registrada pela agência de turismo.

Fonte: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/05/actualidad/1562331846_946560.html

É tudo, literalmente, uma questão de perspectiva e eu diria mais, uma perspectiva renascentista. Portanto, se acaso te incomodar a falsa paisagem *in loco*, lembre-se que sempre existem possibilidades de torná-la instagramável. Afinal, uma experiência completa só o é pelos nosso registros imagéticos, não?

> Vivemos em um mundo de imagens que precedem a realidade. As paisagens alpinas suíças nos parecem simples réplicas das maquetes dos trens elétricos de quando éramos crianças. O guia do safári fotográfico detém o jipe no local exato onde os turistas melhor reconhecerão o diorama do museu de história natural. Em nossas primeiras viagens nos sentimos inquietos quando em nossa descoberta da Torre Eiffel, do Big Ben ou da estátua da Liberdade percebemos diferenças com as imagens que tínhamos

> prefigurado através de postais e filmes. Na verdade não procuramos a visão, mas o déjà-vu. Nesse sentido, assim como Laura Mars[68], hoje todos somos um pouco videntes e a verdade é que a fotografia contribuiu intensamente para essa hegemonia da vidência. Na ficção do filme, Laura Mars pressentia e visualizava a morte; na realidade de nossas vidas, o que antecipamos é o cadáver de muitas das presunções de nossa cultura visual. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 48-49)

68 Personagem do filme "Os olhos de Laura Mars", onde uma renomada fotógrafa de moda passa a ser atormentada por visões de assassinatos brutais.

3.1. Paisagens sem memória: fotografia como evidência.

"A representação do mundo já não depende da experiência, senão de um imaginário precedente, de uma experiência previamente codificada que media entre nós e uma realidade já inalcançável"
(FONTCUBERTA, 2006, pg. 25)

No catálogo da exposição *Orogenesis* realizada na Universidade de Navarra em 2007, Fontcuberta nos conta que ao visitar as instalações do Instituto Astrofísico de Canarias percebeu que sempre sentiu curiosidade em olhar através de um telescópio potente. No entanto, ao finalmente estar frente a frente a oportunidade, o guia que o estava acompanhando explicou que hoje em dia nenhum cientista mais precisa colocar os olhos na lente do telescópio para ver, até porque os telescópios atuais não são utilizados dessa forma, pois estão conectados a computadores e as imagens captadas por esse aparelhos aparecem diretamente em suas telas.

Fontcuberta então solicitou a permissão para ver as imagens captadas pelo telescópio e, apesar de esperar, alguma imagem que talvez pudesse reconhecer, tudo o que viu foram números.

> Toda a carga poética das estrelas ficava reduzida a um mosaico de cifras e signos matemáticos. Atrás ficavam os espectros de Galileu, Copérnico ou Kepler esforçando-se para discernir entre o brilho da noite: hoje o céu tem uma representação alfanumérica e o conhecimento se baseia em álgebra e em informática. Mas que domínio da natureza escapa a esta tessitura? (FONTCUBERTA, 2007, pg. 8, tradução nossa)[69]

É a partir desse choque de representações ou sobre a possibilidade de representar uma imagem por meio de números ou mesmo de gerar imagens através de

69 "Toda la carga poética de las estrellas quedaba reducida a un mosaico de cifras y signos matemáticos. Atrás quedaban los espectros de Galileo, Copérnico o Kepler quemándose las pestañas para discernir entre los fulgores de la noche: hoy el cielo tiene una representación alfanumérica y el conocimiento se basa en el álgebra y en la informática. Pero, ¿qué domínio de la naturaleza escapa a esta tesitura?"

números é que Fontcuberta desenvolve o projeto *Orogenesis (2005).* Anos antes ele já havia criado o Topography: Terrestrial Music, uma instalação interativa tendo como foco a simbologia da montanha.

Nesse projeto, era utilizado um modelo interativo de uma cordilheira em 3D. O observador da obra podia escolher um ponto de vista e, a partir desta escolha, um modelo orográfico da montanha se formava e dava lugar a uma sequência de notas musicais. "La experiencia venía a ejemplificar metafóricamente que la materia es frecuencia tanto como la frecuencia es materia - una hipótesis que lejo de su aparente esoterismo fue más tarde confirmada por la física cuántica." (FONTCUBERTA, 2007, pg. 11). Da mesma maneira, o processo poderia ser revertido e as notas musicais transformadas em montanhas.

> Com isso, se manifestavam as correspondencias fractais entre as formas visuais da natureza e as formas acústicas que consideramos musicais e se assinalava, mais genericamente, a arbitrariedade de todo código de representação. Também se demonstrava algo mais: os alquimistas se equivocavam perseiguindo a pedra filosofal; o que de verdade necessitavam era de um potente computador de Silicon Graphics. (FONTCUBERTA, 2007, pg. 11, tradução nossa)[70]

Foi a partir dessas experiências que ele mais tarde desenvolveu o projeto fotográfico *Orogenesis* no Canadá, utilizando um software de simulação de paisagem 3D chamado Vistapro. Essa obra consiste em, a partir da arte, contestar as imagens objetivamente científicas.

Em 1994 ele viajou ao Canadá para ser artista residente no Banff Center for the Arts e lá teve contato com diferentes softwares de criação de imagens, assim como as tecnologias de realidade virtual. A partir dessas experiências ele pensou na

70 “Con ello se ponían de manifiesto las correspondencias fractales entre formas visuales de la naturaleza y formas acústicas que consideramos musicales, y se señalaba, más genéricamente, la arbitrariedad de todo código de representación. También se demostraba algo más: los alquimistas se equivocaban persiguiendo la piedra filosofal; lo que de veras necesitaban era un potente ordenador de Silicon Graphics.”

possibilidade de construir espaços imaginários para o projeto *Orogenesis.*

O conjunto de fotografias de *Orogenesis* são obtidas a partir de um software que escaneia imagens clássicas de paisagens de grandes artistas, inclusive fotógrafos, e, a partir das informações contidas na imagem, o software VistaPro constrói fotografias realistas de paisagens.“Foi um irônico paradoxo que num centro localizado num parque nacional, rodeado por uma magnífica natureza virgem, que eu tive tanto esforço criando modelos virtuais de naturezas inventadas” (Fontcuberta, 2011).

As paisagens geradas são imaginadas a partir de abstrações matemáticas e, assim, para enfatizar a crítica, Fontcuberta nomeia o projeto com o título do estudo dos fenômenos que modelaram as formações rochosas no planeta.

Vista Pro é um software que pega mapas e os transforma em imagens tridimensionais. Fontcuberta, como fotógrafo que desafia o aparelho (não só o fotográfico) decide utilizar imagens diferentes de mapas cartográficos. "E neste ponto: uma paisagem é reciclada por outra paisagem. Essa subversão desvenda outro gesto: nós fazemos os computadores para produzir alucinações, forçamos a tecnologia a emergir seu próprio inconsciente". (Fontcuberta, 2011). Dessa maneira, ao jogar uma imagem no software ele conseguiu desenvolver imagens tridimensionais de paisagens, a partir do que o software entendia como montanhas, vulcões, rios, oceanos, etc.

> Montanhas são, sem dúvida, paisagens acidentais com um grande peso simbólico. […]. Atualmente, nós lamentamos a natureza que foi sacrificada em benefício do comércio e das indústrias, com os seus nós de comunicação, seus arredores salpicados por dormitórios suburbanos e uma vasta terra vaga, cujas feiúras têm sido sublimadas pela fotografia contemporânea. Em *Orogenesis* (um termo que designa a parte física da geografia preocupada em estudar a formação de montanhas), Joan Fontcuberta, por um lado, se conecta com a metodologia descritiva dos geógrafos e topógrafos, que nos diz que devemos olhar para uma paisagem como algo distante e estranho, como algo perdido sem amor, que pode se satisfazer por si mesmo inteiramente. E, por outro lado, ele retoma os modelos Românticos das paisagens, nos

> oferecendo uma respeitável homenagem à fantástica e selvagem natureza, cuja sublime dimensão reside na dramática natureza das montanhas. (Fontcuberta, 2013, pg. 95)

A escolha de Fontcuberta por paisagens não está só atrelada ao fato de ele ter ido realizar uma residência artística num local cercado por um parque nacional. E sim porque as fotografias de paisagem sempre ocuparam um espaço especial no rol das artes visuais. O trabalho de Ansel Adams, por exemplo, procurava uma fotografia pura e direta, com imagens nítidas e máxima profundidade de campo[71]. Além disso, o fotógrafo utilizava papéis fotográficos de baixo brilho, mostrando que havia grande concentração na técnica e no processo fotográfico para se chegar a fotografias perfeitas de paisagens.

Figura 42: Paisagem nítida, neutra, pura de Ansel Adams.



Fonte: **http://jornalismosp.espm.br/fotos/ansel-adams-o-mais-importante-fotografo-de-natureza**

Por outro lado, o projeto *Paisagens Submersas* de Pedro Motta, Pedro David e

71 Ansel Adams formulou um método chamado *zone system* com Fre Archer. Consiste numa técnica fotográfica para determinar a exposição ideal do filme. O sistema de zonas divide a fotografia em onze zonas e nove tons de cinza junto com puro branco e preto. Ao fotografar com o negativo preto e branco, Adams expunha as partes mais escuras do cenário. Ao revelar ele manipulava as partes escuras e claras da fotografia para chegar na sua escala de onze zonas.

João Castilho documenta, por intermédio das imagens de paisagens, a relação dos moradores do Vale do Jequitinhonha com a água, a terra e o espaço. Apesar de serem declaradas como fotografias documentais, o trio foge da pureza estética e técnica de Adams ao produzirem fotografias envoltas em imaginação e fantasia. Dessa maneira, eles criam um universo de registro e documentação, um universo que não existe.

Figura 43. A imaginação no livro Paisagem Submersa.



Fonte: http://www.7fotografia.com.br/paisagem_submersa_joao_castillo/

Esses dois exemplos nos mostram os deslocamentos que a fotografia de paisagem pode apresentar. Não somente no sentido de explorar a natureza em si, como uma formação geológica complexa, quanto também de aproximar a relação entre a paisagem e os indivíduos que a habitam. Afinal, desde a fotografia de Daguerre do primeiro ser humano, os indivíduos fazem parte das paisagens, sejam elas naturais ou não.

Os projetos de Adams e Motta, David e Castilho, no entanto, possuem uma coisa em comum: fotografias tiradas *in locu*, ou seja, sobre territórios existentes. Em *Orogenesis*, Fontcuberta pratica a desterritorialização, pois ele imagina, fantasia e inventa lugares. Ao ressignificar imagens "clássicas", o artista desconstrói o contexto histórico e particular da obra artística. Além disso, ainda desenvolve outra obra a partir de conceitos matemáticos do software. Portanto, o controle sobre a sua produção está

na escolha das imagens que sofreram a intervenção do software e dos ajustes do mesmo. Plasticamente, as paisagens "documentais" de Fontcuberta nesse projeto revelam uma estética da objetividade, mas são resultados da ruptura com relação às obras originais.

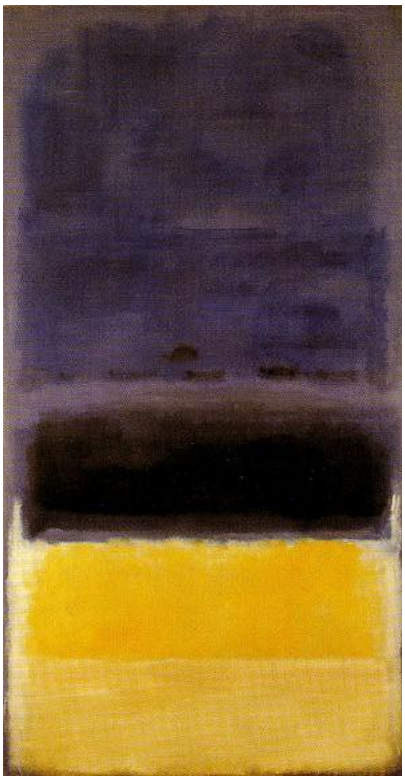
> A formalidade plástica das fotografias forjadas é derivada da fragmentação e da imaterialidade numérica, características típicas do trabalho do espanhol, como um todo. Fontcuberta rompe com a relação direta da obra artística ao criar suas imagens e opta por mostrar o que é realmente invisível na imagem fotográfica, ou seja, a inexistência do referente e do contexto histórico-social. Tratam-se de narrativas imagéticas ficcionais apoiadas por documentos e objetos que subjetificam as sensações e compõem realidades e expressões imateriais. [...] As fotografias de paisagem celebram a beleza do natural, como podemos presenciar nos cartões postais e calendários. No trabalho do fotógrafo espanhol, elas estão inseridas num contexto de beleza, fora dos parâmetros estéticos recorrentes, uma vez que ele não está interessado na beleza paisagística estereotipada pela cultura visual. Nesse quesito, Fontcuberta discute que tipo de beleza estamos interessados e se a arte deve proporcionar somente prazer visual ou também provocar reações ou distúrbios. Em Orogenesis vemos a celebração do sublime e da distorção, de tal modo que as imagens conotam uma experiência híbrida, que envolve a sublimação da beleza estética e a distorção da realidade. (CARVALHO, 2016, pg. 105)

As paisagens de Motta, David e Castilho são bons exemplo das fotografias de paisagens da atualidade, que focam na tensão entre o homem e a natureza. Em *Orogenesis* as naturezas parecem puras, sem interação humana como nas imagens de Adams. No entanto, as primeiras são completamente artificiais, ou seja, não representam a tensão do homem-natureza e sim o homem fantasiando a natureza, o

que podemos supor também sobre as obras que originaram as fotografias de Fontcuberta.

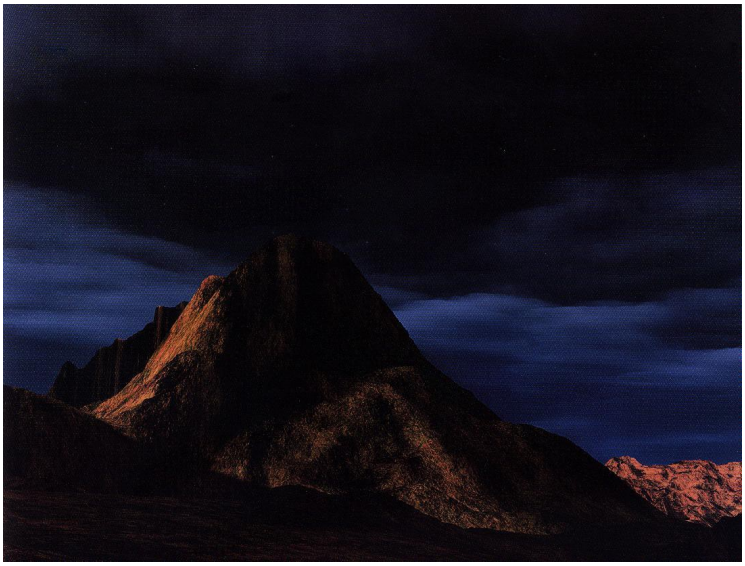
O artista insere a subjetividade na escolha das obras que serão transformadas pelo software, que por sua vez representa a artificialidade. É na união imprevisível do subjetivo com o não natural, que Fontcuberta passeia entre a pureza neutra das paisagens de Adams e a fantasia imaginativa de Motta, David e Castilho. Dessa maneira, ele prova que o processo documental pode ser desmistificado, pois a fotografia documental além de ser definida através das estruturas ideológicas, políticas e culturais é também reconhecida por questões estéticas. Abaixo, disponibilizo algumas imagens escolhidas pelo artista para serem colocadas no software, assim como as fotografias resultantes do processo de mapeamento 3D:

Figura 44. Rothko, 1950.



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Figura 45. Orogenesis Rothko, 2004.



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Figura 46. Watkins, 1856.



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Figura 47. Orogenesis Watkins, 2004.



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Figura 48. Cézanne, 1900



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Figura 49. Orogenesis Cézanne, 2003.



Fonte: https://dobrasvisuais.files.wordpress.com/2010/06/01.jpg

Na imagem de Rothko (figura 45) que foi gerada pelo software a partir da figura 44, podemos perceber inter-relações entre as densidades cromáticas do azul profundo e a parte mais clara da imagem original. O uso das cores de Rothko foram analisadas pelo software que concebeu uma imagem tridimensional com pelo menos 3 camadas e que nos remetem a um temporal prestes a acontecer durante o dia. Fiz essa leitura, pois o canto inferior direito possui uma iluminação destacada, como se os raios solares restantes do período pré-chuva estivessem demarcando a montanha mais baixa.

Diferentemente da pintura de Rothko, a imagem utilizada de Watkins é uma fotografia de paisagem do século XIX, o que poderia facilitar o trabalho do software. No entanto, a fotografia gerada depois do escaneamento só tem semelhança com o lado esquerdo da fotografia original. Além dos níveis cromáticos, que também estão na escala de cinza, vemos um cânion abstrato matematicamente que se refere ao original. No entanto, a grande árvore da fotografia de Watson, por sua vez, é transformada em formações rochosas pontiagudas.

Em relação à abstração matemática da obra de Cézanne, podemos observar uma certa aproximação entre as cores, os planos da imagem e as dimensões. No entanto, a montanha original se perde na cordilheira inventada pelo software e por Fontcuberta. Logo, todas as fotografias que foram geradas através desse processo, possuem semelhanças com as imagens originais, mas também apresentam dissidências, provando que é possível criar paisagens sem contexto e, logo, sem memória.

Esse não é o único projeto de Fontcuberta e de outros artistas que lidam com as questões relacionadas à paisagem, tanto em relação ao fazer artístico, quanto a condição das paisagens ao serem exploradas imageticamente. Fontcuberta, por exemplo, também tem como questão a natureza e a paisagem artificial em outros projetos como *Fauna* (1987) e *Securitas* (1999).

> Orogenesis resgata a paisagem enquanto gênero imagético, uma vez que durante muito tempo na história da arte, a paisagem foi considerada somente parte da cenografia das pinturas. Declarar a paisagem como protagonista da obra foi uma mudança recente na

> visualidade estabelecida na arte, quando os artistas passaram a olhar para as paisagens como contemplação, sem a necessidade de mostrar a interação do homem com a mesma. Orogenesis contempla a natureza sem a interferência humana e ilustra a representação da natureza que não depende da realidade ou da experiência de realidade e que, principalmente, não se tornam artificial pela ação humana. Depende, no entanto, da visualidade de outras imagens de paisagens e de outras imagens que, por sua vez, são representações do que existe. A realidade não interessa ao trabalho de Fontcuberta, pelo contrário, seus projetos são declaradamente falsos, construções intelectuais que resgatam a observação enquanto prática crítica. (CARVALHO, 2016, pg. 109-110).

As paisagens criadas e transformadas por Fontcuberta além de sofrerem a intervenção do software, também recebem a configuração do artista, onde ele coloca toda a carga dramática possível, justamente para chamar a atenção para o exagero imagético e de imagens que nos cerca.

> Se você mantiver as configurações básicas, o software é dotado com um modelo inconsciente orientado pelos parâmetros de paisagens espetaculares, algo que nos permite refletir sobre suas ideologias inerentes. Existe uma glorificação nas montanhas como símbolos de alcance espiritual e purificação. Eu exagero esse sentimento porque o resultado selvagem e as imponentes paisagens devem ser vistas como paródia. De alguma forma esse excessivo drama nos leva a um senso de kitsch, ou sua remanescência das paisagens não-históricas dos jogos de computadores, através dos quais os jogadores viajam em busca de aventuras pré-determinadas. (Fontcuberta, 2011, n.p)

As fotografias de *Orogenesis* revelam um fato inconveniente para alguns em relação à fotografia digital: o fato de que ela está sempre retocada, pois para existir

necessita de um programa de computador. Os softwares alteram os componentes numéricos da fotografia, ou seja, os pixels, que por sua vez são pontos modulares e transmutáveis entre si. Esses pontos são justamente os responsáveis pelo fenômeno de onipresença da fotografia digital, já que é a partir da possibilidade de modulação desses pontos é que ela circula com tanta facilidade.

Orogênese como conceito é o processo de formação de montanhas o que demanda tempo, influência do clima, mas no entanto, não demonstra traços culturais. *Orogenesis* é o processo de formação de fotografias digitais que demanda modulação e transmutação de pixels e que, no entanto, demonstra traços culturais. *Orogenesis* representa a possibilidade de se gerar imagens tridimensionais de montanhas que não existem, portanto imagens desterritorializadas e desconectadas da autenticação da experiência.

Com esse projeto, podemos pensar que as paisagens não se originam somente de um fenômeno proveniente da natureza, mas sim do que tomamos como referencial de paisagem, como na fotografia de minha mãe. E isso, na verdade, pode ser aplicado à qualquer imagem que temos do mundo, pois a realidade não existe e sim modelos de conhecimento e pontos de vista.

> Flusser dizia que o mundo se divide em “funcionários” e “artistas”. Os funcionários são aqueles que aceitam as normas dos aparatos; os artistas são, pelo contrário, quem contradizem essas normas. Sem dúvida estas ferramentas para gerar paisagens resultam hoje úteis aplicadas à ciência ou ao entretenimento, mas nas mãos de “artistas” em sua concepção flusseriana não podiam se limitar a satisfazer a paranóia da mímesis. Em meu caso, a experiência direta e visceral, em Banff, de aquela reserva de natureza virgem se confrontava a umas incipientes tecnologias que aspiravam a reconstruí-la virtualmente. A natureza-natural começava a ser transmutada simbolicamente em natureza-artificial. Ainda que cabia se questionar se podia ter existido em algum momento uma verdadeira natureza-natural. A resposta era não. Quer dizer, já não: a presença do homem “artificializa” necessariamente a

> natureza. A Criação até o sexto dia era natureza, mas no sétimo se converteu em artifício. Por acaso o Éden onde habitaram Adão e Eva foi o primeiro jardim botânico da história e, como tal, o resultado de um esforço para colocar a natureza sob controle. O mito da "natureza selvagem" já não pode se sustentar porque tampouco podemos sustentar a ideia de que a natureza em geral é uma construção cultural, ideológica, econômica e política. (FONTCUBERTA, 2007, pg. 13-16, tradução nossa).[72]

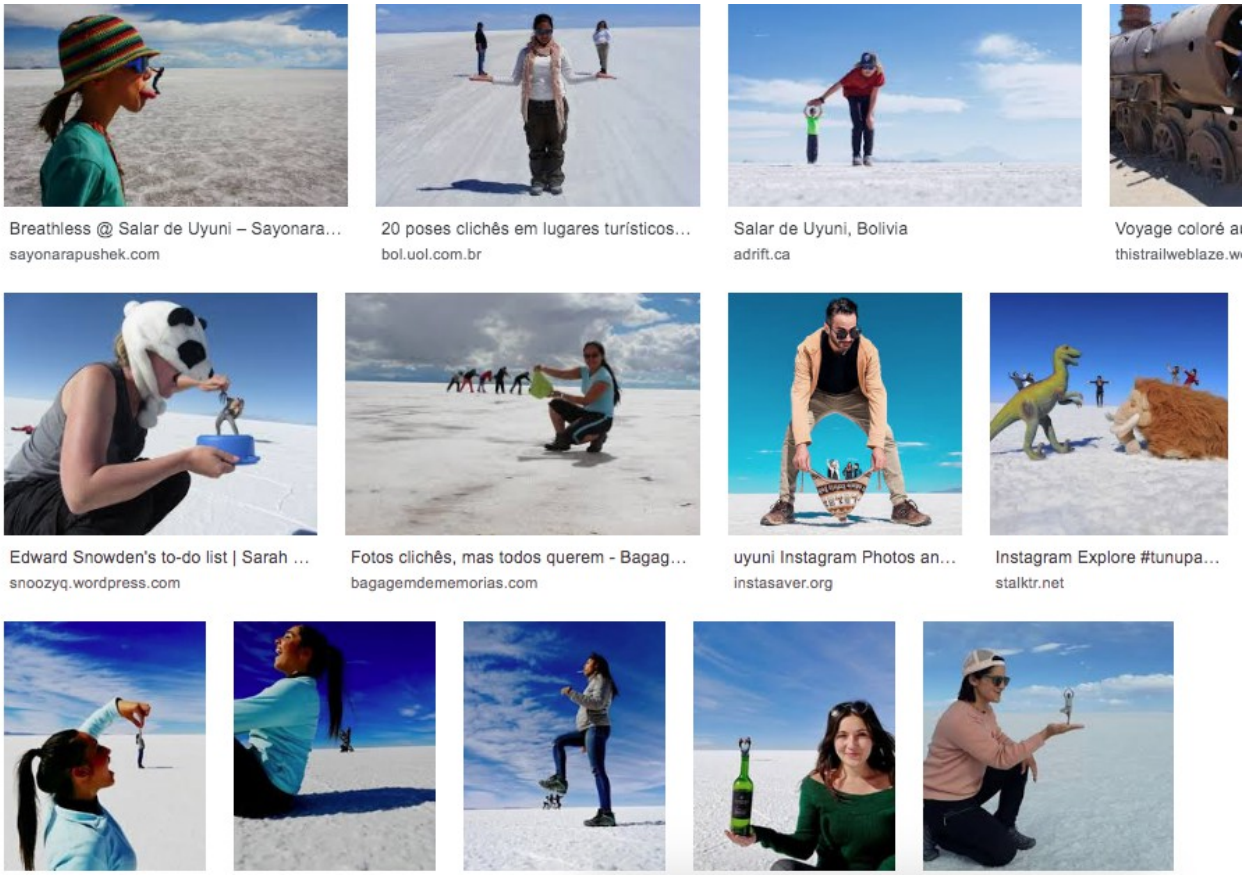
72 Flusser decía que el mundo se divide en "funcionarios" y "artistas". Los funcionarios son aquellos que aceptan las normas de los aparatos; los artistas son, por el contrario, quienes contravienen esas normas. Sin duda estas herramientas para generar paisajes resultan hoy útiles aplicadas a la ciencia o al entretenimiento, pero en manos de "artistas" en su acepción flusseriana no podían limitarse a satisfacer la paranoia de la mímesis. En mi caso, la experiencia directa y visceral, en Banff, de aquella reserva de naturaleza virgen se confrontaba a unas incipientes tecnologías que aspiraban a reconstruirla virtualmente. La naturaleza-natural empezaba a ser transmutada simbólicamente en naturaleza-artificial. Aunque cabía cuestionarse si podía haber existido en algún momento una verdadera naturaleza-natural. La respuesta era no. Es decir, ya no: la presencia del hombre "artificializa" necesariamente la naturaleza. La Creación hasta el sexto día era naturaleza, pero al séptimo se convirtió en artificio. Acaso el Edén en el que habitaron Adán y Eva fue el primer jardín botánico de la historia y, como tal, el resultado de un esfuerzo por poner a la naturaleza bajo control. El mito de la "naturaleza salvaje" ya no puede sostenerse porque tampoco podemos sustraernos a la idea de que la naturaleza en general es una construcción cultural, ideológica, económica y política.

Figura 50: Fotografia de Martin Parr documentando as tentativas de fotografias de viagens planejadas.



Fonte: https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2K1HZOBI663BUA

Figura 51: Print do Google Imagens de fotografias comumente tiradas pelos turistas no Salar de Uyuni, Bolívia.



Fonte: Google Imagens

3.2. Securitas: paisagens de segurança.

Imagine sair de casa um dia e caminhar pela rua sem nem notar que existem câmeras de segurança capazes de reconhecê-lo e até mesmo associá-lo a seus dados pessoais, como seu trabalho, em que escola estudou e mesmo se foi recentemente a algum centro religioso. Agora imagine ter que sair de casa para fazer uma coisa simples, como uma compra no mercado e, ao entrar no local, existem câmeras que checam sua íris para terem certeza de que é você mesmo.

Essa descrição que poderia ter saído de qualquer filme ou livro de ficção científica à la Blade Runner ou 1984 já é uma realidade para os 21 milhões de habitantes da cidade de Xinjiang, na China. É considerada, atualmente, a região mais vigiada do mundo e utiliza um sistema poderoso de inteligência artificial e reconhecimento facial. O simples ato de sair na rua para ir ao trabalho agora faz com que novas tecnologias chequem o seu rosto e seus dados públicos. Tudo isso com a intenção não somente de deixar empresas de tecnologia multibilionárias, mas também para manter os níveis de criminalidade mais baixos.

Em terras chinesas, o controle através da tecnologia chegou a um estado que só imaginávamos em filmes e livros. E, no entanto, a população parece aprovar a medida, pois se sente mais segura, segundo uma reportagem do UOL de 19/01/2019. Entretanto, junto com a sensação de seguridade, o sistema também contribuiu para diminuir as filas em aeroportos e trem bala, uma vez que a checagem das câmeras diminuem a burocracia na checagem de documentos. Sem dúvida uma vantagem para um dos países mais populosos do mundo.

Apesar de parecer um sistema não convencional para nós, a checagem de segurança é uma coisa rotineira na vida de muitos. Em algumas cidades do país é possível ver câmeras de segurança por todos os lados.

Quando morei em São Paulo, me acostumei com elas, apesar de não me trazerem a sensação de segurança, pois sempre olhei para as câmeras como uma demonstração de vigilância em prol da conservação do espaço privado. Afinal, a maioria das câmeras vigiam bens e não necessariamente as pessoas. É o caso das câmeras nas casas, lojas e supermercados. O que não quer dizer que as imagens

dessas câmeras sirvam como provas para violência contra as pessoas.

De qualquer forma, atualmente a maioria dos lugares que vamos possuem sistemas de segurança, seja representado através do bom e velho leão de chácara, seja por sistemas de raio-X e alarmes. Aeroportos, estações de trem, edifícios comerciais, museus e centros de arte são exemplos desses locais e dos quais estamos bastante acostumados a ser vigiados. Aqui no Brasil as coisas me parecem até mais simples, mas em alguns lugares da Europa e da América do Norte a checagem de segurança é completa.

Passar pelos procedimentos de segurança para entrar em espaços públicos e privados virou algo rotineiro: raio-X, sistemas de alarme, câmeras de vigilância, depositar os itens eletrônicos em caixas, etc. Todos esses aparatos tem a função não somente de prestar segurança ao espaço, mas também tem a intenção de fazer as pessoas se sentirem mais seguras.

No entanto, a sensação de seguridade pode ser muitas vezes falsa. Como meu vizinho, por exemplo, que tem muros, portões altos e fechados e câmeras espalhadas pela casa toda, porém todas sem funcionar. Para ele, só a presença de um aparelho de vigilância já vai impedir qualquer risco a sua segurança. Para meu companheiro, a presença de tantos aparelhos na casa ao lado, também pode ajudar inibir qualquer risco a nossa segurança.

Todas essas paisagens de aparelhos de vigilância se tornaram bastante comuns, não só pelo barateamento, mas também após o 11 de setembro de 2001. O atentado às torres gêmeas e a transmissão midiática da falsa sensação de segurança foram capazes de instaurar a paranóia em muitos locais e na cabeça de muitas pessoas. "Se antes os dirigentes dos diferentes domínios públicos (política, econômica, comunicação, moral, saúde…) não paravam de invocar segurança, hoje mais do que nunca "sentir-se seguro tornou-se um objetivo individual e social prioritário" (FONTCUBERTA, 2001, pg. 11).

Segurança é um dos itens mais discutidos entre as candidaturas políticas, por exemplo. E, para muitas pessoas a melhor forma de fazer isso é aumentar o policiamento, vigiar e punir mais e, consequentemente, encarcerar mais. Mudar os processos que levam à criminalidade, como justiça social, reparação histórica,

diminuição da desigualdade social e acesso à educação se tornaram pautas de outras frentes, bem distantes das de segurança. Não é à toa que o Brasil, por exemplo, segundo os dados do Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (InfoPen) possui a terceira maior população prisional do mundo, ficando atrás somente dos Estados Unidos e da China[73]. Da mesma maneira, possuímos a quinta maior população de mulheres encarceradas no mundo, onde 67% delas são negras.

Segundo BORGES (2018), o sistema criminal possui uma conexão bastante grande com o racismo, pois o encarceramento e a vigilância da população negra é um dos projetos que garantem a manutenção do racismo e, portanto, reafirmam a hierarquização racial. Além disso, o sistema prisional assegura a morte social desses sujeitos por conta do estigma social que sofrem antes, durante e pós o encarceramento. "Esta é uma das instituições mais fundamentais no processo de genocídio contra a população negra em curso no país" (BORGES, 2018, posição 109).

Todas essas questões constituem as inquietações de um setor público que deseja profundamente solucionar a questão da segurança, porém sem olhar para as consequências das ações de uma sociedade vigiada e que coloca nas mãos de instituições como a polícia a resposta para as questões de segurança.

Além das problemáticas de encarceramento em massa como projeto ideológico no Brasil, podemos chamar atenção também para outras abordagens da seguridade. "Podemos falar de segurança no trabalho, de segurança na estrada, de seguros médicos, de segurança nas relações sexuais, de segurança em nossos investimentos, de segurança nas comunicações, etc" (FONTCUBERTA, 2001, pg. 11). Ou seja, parcelas de nossas vidas que estão mais próximas de sofrer algum tipo de violação de segurança[74].

Para discutir esses protocolos que resguardam nossas sensações de liberdade, Joan Fontcuberta desenvolveu o projeto *Securitas* (1999), como uma mensagem através da arte sobre a constante vigilância, inclusive em nossas vidas privadas. Nesse

73 Segundo Juliana Borges (2018), a população encarcerada não é multicultural e têm seus direitos violados sistematicamente. 64,5% da população prisional é negra, sendo que esse grupo compõe 53% da população brasileira. "Há, portanto, um alarmante dado que aponta para a juventude negra como foco de ação genocida do Estado brasileiro" (BORGES, 2018, posição 93).

74 Isso se não formos negros e moradores da periferia.

projeto, Fontcuberta busca a liberdade artística para trazer à tona um debate político e social que é bastante necessário.

Securitas surge a partir da aproximação formal e simbólica entre as chaves e as montanhas. "As montanhas têm constituído ao longo da história uma defesa natural: cidades e castelos costumavam proteger-se de um inimigo eventual erigindo-se ao cume" (FONTCUBERTA, 2001, pg. 13). Não é necessário ir na Europa para entender a importância dos relevos geográficos. Os Quilombos de Palmares, por exemplo, foram construídos na Serra da Barriga, um local de difícil acesso que permitiu a resistência dos africanos escravizados por mais de meio século. As chaves, por sua vez, se tornaram símbolos de preservação de segurança.

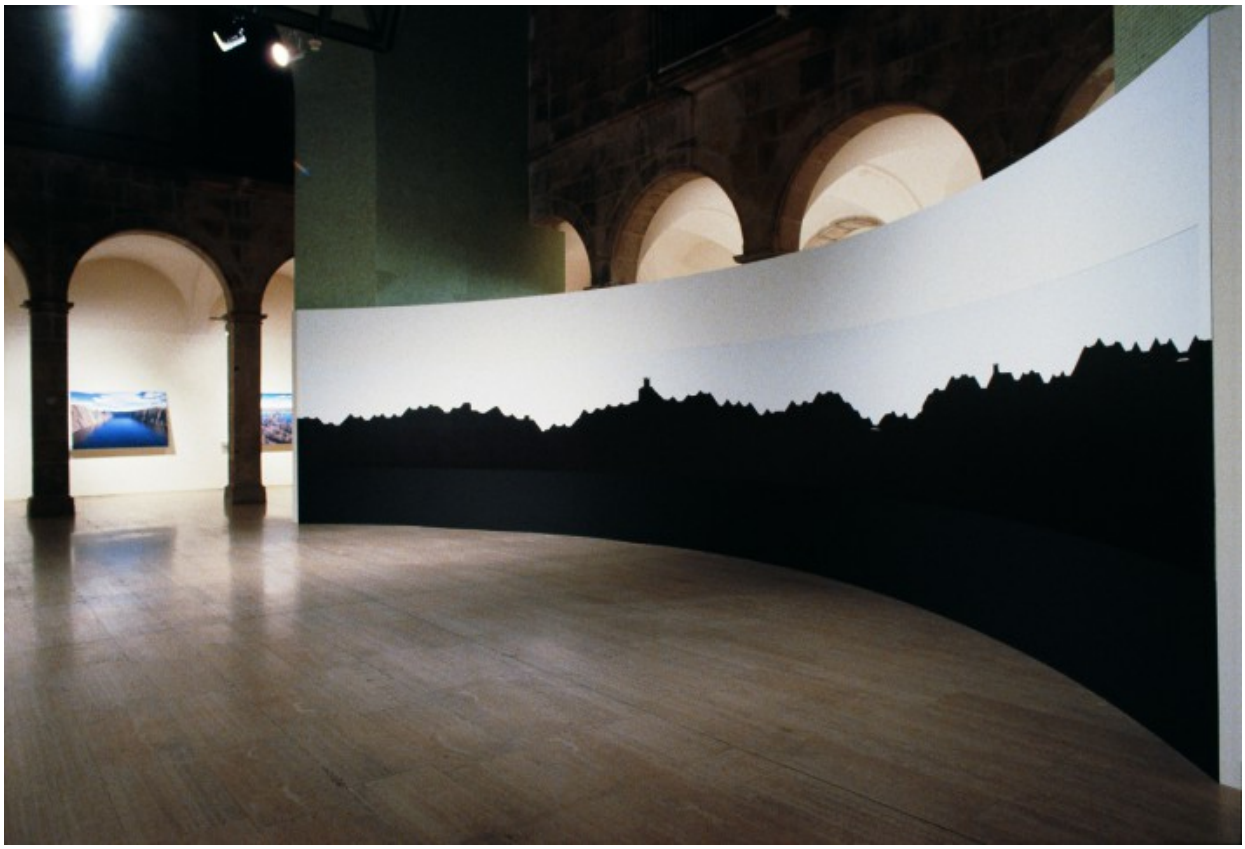
> Embora hoje se encontre em vias de desaparecer, a chave serviu-nos durante milênios e traduz um potente valor simbólico de proteção. Fechar com chave significa impedir o acesso a algo que queremos preservar. A chave garante intimidade e propriedade, e, portanto, é um mecanismo de defesa contra intrusos e não desejados. Quando nos fixamos detidamente nos dentes de uma chave reparamos que, de fato, reproduz a forma de uma cordilheira. Qual poderia ser o sentido que se oculta por trás desta coincidência? (FONTCUBERTA, 2001, pg. 13)

Como não podia ser diferente, *Securitas* também discute a questão da imagem fotográfica. O artista resgata os fotogramas do início da história da fotografia e sintetiza a paisagem vinculada à questão de propriedade e segurança. Ou seja, ele utiliza chaves e as projeta em papel fotográfico e tem como resultado cadeias de montanhas a partir dos dentes das chaves. A paisagem é obtida então através do horizonte sinuoso das chaves, o que resulta em grafismos e gráficos que não mostram os índices de criminalidade ou o aumento do PIB, mas sim paisagens de segurança.

> A chave encarna também o símbolo do mistério a penetrar, do enigma a resolver, da ação difícil de acontecer, em resumo das etapas que conduzem à iluminação e ao conhecimento. Como a

chave abre e fecha portas, torna-se um símbolo de poder e de mando, de autoridade e de conhecimento. Num plano esotérico, possuir a chave equivale a ser iniciado. Além disso, o valor que outorgamos às chaves adquiriu uma função adicional metonímica: a chave suplanta aquilo que abre e implica simbolicamente a sua posse. Quando sefarditas foram expulsos da Espanha levaram consigo as chaves dos seus lares; estas chaves foram transmitidas de geração em geração como sinal de apego a uma origem e a uma memória. O mesmo, infelizmente, continua a acontecer nos atuais êxodos em massa de refugiados. (FONTCUBERTA, 2001, pg. 15)

Figura 52: Painel da exposição Securitas.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/securitas/149

Figura 53: Detalhe dos sulcos da chave transformados em montanhas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 54: Detalhe dos sulcos da chave transformados em montanhas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Para realizar esse projeto, Fontcuberta não contou com meras chaves que

possuía a sua disposição. Utilizou-se do seu privilégio de ser um artista e teórico reconhecido na Espanha e resolveu entrar em contato com autoridades do país que são responsáveis por diversos setores de segurança nacional (política, militar, econômica, etc) e lhes pediu chaves que tivessem relação com o seus papéis dentro do sistema de seguridade nacional.

> Encabeçados pelo presidente do governo central e do governo autónomo catalão, vários ministros e conselheiros da Generalitat, chefes superiores da polícia, da Guarda civil, do CESID, dos Estados Maiores dos Exércitos, o governador do Banco da Espanha e os presidentes do Conselho de Administração de grandes entidades bancárias, proprietários de empórios da comunicação, etc. (FONTCUBERTA, 2001, pg. 52)

Assim como em *Orogenesis*, as paisagens geradas por Fontcuberta para *Securitas* estabelecem lugares que não existem, mas que foram gerados através da manipulação fotográfica. São *skylines* de lugares não definidos e que, no entanto, existem imageticamente por meio de uma técnica fotográfica. *Securitas*, assim como *Herbarium* (1982) também representa as transformações da vida cotidiana a partir dos processos de globalização e que escancaram a nossa relação com as cidades, com o espaço, com o tempo e com os outros. Em *Herbarium* ele utiliza detritos industriais de Barcelona para gerar uma nova flora e em *Securitas* ele apresenta lugares inexistentes e não-lugares, que não possuem memória e nem precedentes, mas que se conectam com espaços rotineiros e de segurança, como as montanhas, que ajudam a preservar as propriedades desde a Idade Média e as chaves, que por sua vez são resultados do capitalismo pós segunda guerra mundial.

> Os não-lugares (os *non-lieux* cunhados por Marc Augés) foram descritos como esses lugares ubíquos, sem raízes, sem um caráter definido, mas que povoam de maneira cada vez mais intensa o ambiente cotidiano gerado pelo capitalismo tardio: grandes superfícies comerciais, os hotéis-cidade, as zonas ocupadas pelos aeroportos e suas áreas de influência, os nós viários e de comunicação, etc. O mundo natural, que tradicionalmente tinha inspirado os artistas, foi suplantado por uma natureza conceptual, recriada, artificializada que impossibilita qualquer tentativa de espiritualização. (FONTCUBERTA, 2001, pg. 19)

O que era natural passa a ser artificial. Os não-lugares de *Securitas* representam a artificialidade como demonstração do natural. Como, por exemplo, os parques de neve, onde as pessoas podem esquiar num lugar onde sequer neva, como em Gramado no Rio Grande do Sul. Ou mesmo as piscinas artificiais dos parques de diversões que imitam as ondas do mar. Os momentos que poderiam ser desfrutados na natureza agora são aproveitados em locais que se parecem reais mas que estão longe de ser, pois retratam a realidade de forma exagerada e chamativa. No entanto, esses lugares têm uma coisa em comum: o espaço privado e seguro, com câmeras de vigilância e checagem de documentos e pertences na entrada.

O que está em jogo nesses espaços ou nesses não-lugares não é somente o senso de segurança e comunidade, mas também a própria vivência em si que nos distrai e acelera o tempo, tornando aquele espaço virtual, ou seja, um espaço que está presente em nossas rotinas e que, no entanto, nos coloniza.

Essa é a crítica presente também no falso documentário “Recife Frio”, de Kleber Mendonça Filho. O curta-metragem narra o momento em que a cidade de Recife, que carrega o fardo de ser uma das cidades com mais sol do Brasil, é tomada por uma frente fria. Kléber acompanha as transformações sociais, culturais e arquitetônicas que ocorrem na cidade com a chegada do frio intenso. A crítica parte do fato de que Recife possui muitas praias, que deveria ser um local acessível a todos, mas no entanto elas são tomadas pela especulação imobiliária e pela desigualdade social que leva a classe

média a se murar e colocar câmeras de segurança nas ruas. A frente fria também retira da praia o local de lazer e o envia para um não-lugar: o shopping center com controle de temperatura. “Se o calor dilata os corpos, o frio os retrai” diz a narração do falso documentário em referência aos extremos temporais vividos pela cidade, mas porque não dizer também os sociais. Assim como Fontcuberta, Kleber também explora as mudanças de paisagem por conta das questões de segurança.

Além das fotografias das chaves substituindo montanhas, Fontcuberta realiza uma instalação, chamada Tectônica de Segurança, com a colaboração de Pau Ceano e Cézar Izuzquiza. A instalação é um mecanismo que atua como placas tectônicas na geração de montanhas. Conectado a ele existe um dispositivo onde qualquer visitante da exposição pode colocar uma chave qualquer que possui consigo num scanner, que escaneia os sulcos da chave e o reproduz através do movimento de varetas debaixo de um tecido. O participante vê ao vivo o momento de produção de sua própria montanha, uma vez que cada chave é única. Além disso, o visitante pode levar consigo uma fotografia da sua paisagem de segurança.

Figura 55: Tectônica de Segurança.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 56: Telão com tecnologia da MegVii monitora transeuntes em rua de Beijing.



Fonte: https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/01/19/a-sociedade-mais-vigiada-do-mundo-como-a-china-usa-o-reconhecimento-facial.htm

As paisagens artificiais também são o mote para o projeto *Semiópolis* (1999). Realizado no mesmo ano que *Securitas*. Nessa série, paisagens desérticas que nos remetem a universos de ficção científica são formadas a partir de páginas impressas com o alfabeto em Braille.

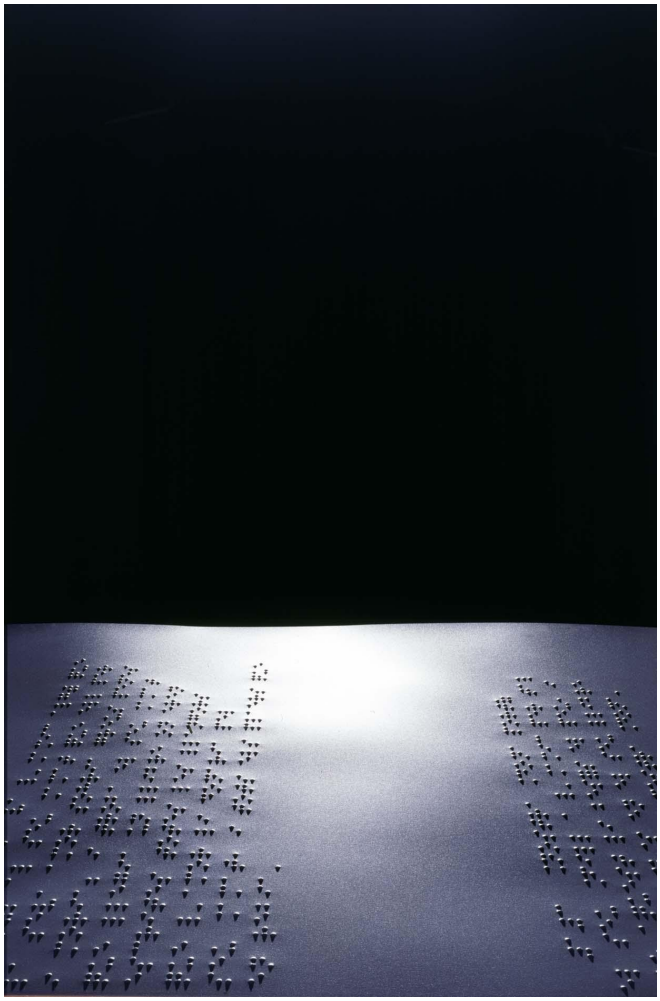
Fontcuberta utiliza textos da literatura universal como a *Bíblia*, a *Odisséia* de Homero, *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes e *A Metamorfose* de Kafka para compor monumentos sobre a literatura e o pensamento. Por meio da perspectiva fotográfica e do contraluz, o artista converte os textos em Braille em paisagens ficcionais que, por sua vez, representam signos que estabelecem a relação entre a imagem e o texto verbal.

A escrita com a luz da fotografia é, portanto, utilizada para dialogar com a escrita em Braille, que no entanto, só pode ser lida pelas pessoas que conhecem a linguagem. Dessa maneira, Fontcuberta nos faz ver ao mesmo tempo que nos deixa cegos diante dos significados dos textos. Ele mostra ao mesmo tempo que esconde para todas as pessoas, tanto para aquelas que não podem ver, pois as fotografias não trazem o

relevo do Braille, quanto para as pessoas que vêem, mas desconhecem o Braille. Somos igualmente cegos ao conteúdo literário das imagens, apesar delas estarem ali representando luz e escuridão, desconstrução, consciência e informação verbal.

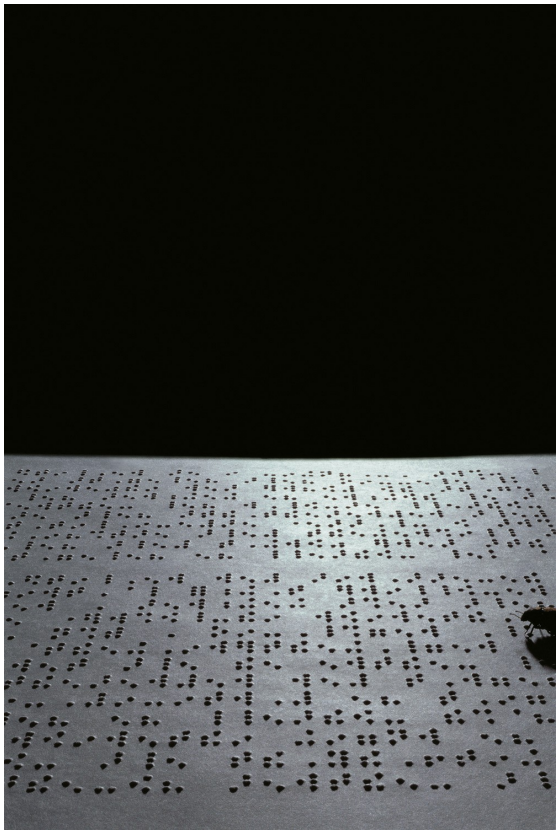
> A escrita braille, como tudo aquilo que desconheço, me intriga profundamente: mais do que como um simples código que traduz os signos de um alfabeto, eu a percebo como uma paisagem que deve permitir múltiplas viagens. No fundo, a leitura equivale sempre a um percurso, a uma expedição, a uma aventura, a uma incitação ao imaginário... Então o espírito de Borges me sussurrou que o limite entre o real e o imaginário é mais imaginário do que real. E vieram à minha cabeça a ficção científica e aquelas paisagens futuristas que mostram complexas estruturas urbanas de grandes estações espaciais que sobrevoamos em voo rasante nos aproximando do infinito do horizonte... Aqui foi concebida a série Semiópolis. As paisagens que nela revivo são ao mesmo tempo metáforas da visão e do conhecimento. São territórios de signos que insistem no velho diálogo entre a imagem e a escrita, ou entre a consciência mágica e a consciência histórica. A escrita adota aqui a forma de uma linguagem digital medida em doses de luz e escuridão. (FONTCUBERTA, 2012, pos. 835-846).

Figura 57: Fotografia da série *Semiópolis* (1999



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/semiopolis/150

Figura 58: Fotografia da série *Semiópolis* (1999)



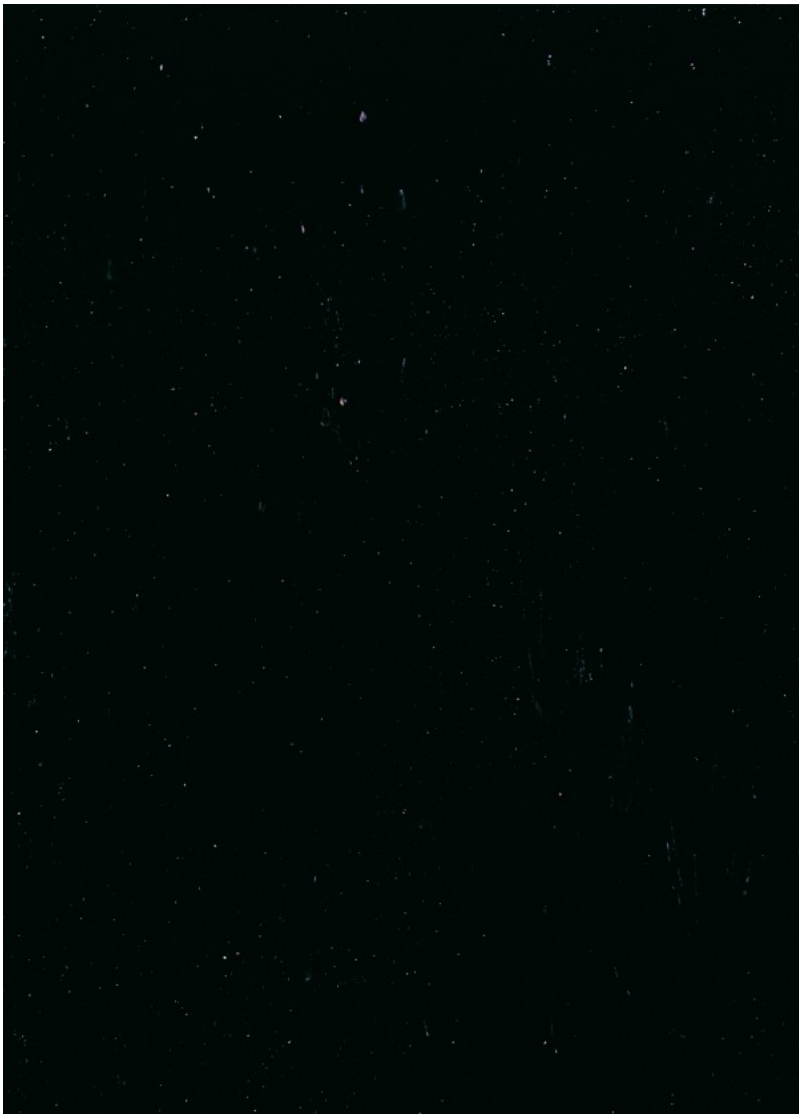
Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/semiopolis/150

Semiópolis junto com a série *Constelaciones* (1994) e *Hemogramas* (1998) formam o que o artista chama de Zonas de Penumbra, pois todas essas séries tratam da inteligibilidade das formas fotográficas. Ou seja, o uso da forma como expressão predominante da imagem fotográfica.

Constelaciones (1994) é construída através de fotogramas de mosquitos mortos no parabrisa de um carro durante uma viagem noturna. Ou distintos parabrisas onde muitos mosquitos e outros insetos atuam como estrelas, formando uma cartografia constituída de matéria orgânica da morte violenta desses insetos. Para realizar esse projeto, Fontcuberta simplesmente teve que dirigir um veículo numa noite de verão, justamente o momento do ano em que mais insetos estão disponíveis para a constituição do trabalho. Após o "recolhimento" dos insetos, o artista registra um fragmento da superfície, cheia de manchas, sobre um papel fotossensível. Como

resultado temos imagens que realmente se parecem com céus estrelados. Além disso, Fontcuberta identifica na legenda das imagens códigos que se referem ao nome da falsa constelação e onde ela pode ser "localizada" espacialmente.

Figura 59: MN 15: PEGASUS (NGC 7078). AR 21h 30,0 min / D + 12º 10'



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/constelaciones/153

Figura 60: Instalação realizada na Galeria Antoni Estrany em Barcelona, 1993.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/constelaciones/153

O projeto mostra novamente o interesse que Fontcuberta possui por temas cotidianos e que envolvem a biologia. Os insetos em seu parabrisas são tão cotidianos, quanto os caracóis selvagens que comem papéis ou os detritos industriais em seu caminho ao trabalho. Nas zonas de penumbra, Fontcuberta, explora a constituição da forma como agregadora ao conteúdo, ou seja, o modo como identificamos o formato dos objetos constituintes das imagens interfere na nossa interpretação das mesmas.

É o caso da série *Hemogramas* (1998) que é composta por imagens fotográficas que não foram captadas por um aparelho. As imagens de *Hemogramas* são pequenas manchas de sangue colocadas em suportes transparentes no ampliador fotográfico e que depois são projetadas no papel emulsionado e assim, são impressas. As amostras sanguíneas que pertencem a diferentes pessoas podem ser consideradas retratos desconstruídos desses indivíduos. Até porque, o importante dessa série para Fontcuberta é investigar as múltiplas formas que são possíveis de serem extraídas em diferentes contextos e a partir de um mesmo material.

Figura 61: Hemogram: S. S-P. 13-11-97, 1997.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/hemogramas/107

Figura 62: T. G. 15-5-98, 1998



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/hemogramas/107

Figura 63: Fotografia da exposição na galeria Helga de Alvear, Madrid, 1998



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/hemogramas/107

Zonas de Penumbra são experiências imagéticas e porque não dizer fotográficas que discutem a questão do aparelho, a natureza da imagem fotográfica e a objetividade imagética através da tecnologia. É algo que Fontcuberta vai explorar melhor quando ele começa a pensar nas questões de adoção e de perda de autoria na pós-fotografia e que veremos no capítulo 4.

Essas zonas exploradas pelo artista se conectam com a história da fotografia[75]. Em certo momento histórico, tínhamos a convicção de que qualquer coisa que se materializava do outro lado da janela, como metáfora para imagem, era resultado de uma forma verdadeira e real. Não era necessário buscar mecanismos de apreensão para o que era inevitavelmente uma janela e isso determinava também a natureza ontológica das imagens fotográficas.

75 A fotografia pode ser um espelho do mundo ou se aprofundar, explorando a complexidade da psicologia e das emoções humanas. Pode capturar um momento fugaz ou marcar a passagem lenta do tempo. Ao longo de sua existência de quase 200 anos, desenvolveu-se mais rápido do que qualquer outra arte visual. As primeiras câmeras apareceram em um momento de grande mudança industrial. Algumas pessoas abraçaram a fotografia como um complemento para as belas-artes, enquanto outras a consideravam uma ferramenta para capturar a realidade da vida cotidiana. Mas os dois grupos a viram como uma disciplina séria que exigia tempo e atenção. Essa fragmentação precoce das abordagens tornou-se múltipla no início do século xx, quando vários movimentos artísticos e de design abraçaram a fotografia, fazendo experiências com a forma e a técnica. O potencial comercial do meio também foi reconhecido, primeiro na venda de jornais, depois nos mundos incipientes da moda e publicidade. Essas várias arenas muitas vezes se cruzaram, já que alguns fotógrafos financiaram seu trabalho pessoal por meio de projetos comerciais, e fotógrafos comerciais ou fotojornalistas viram sua obra reconhecida como arte. (FONTCUBERTA, 2018, pg. 6).

> A câmera não é, entretanto, uma convenção, mas um elemento material que se interpõe entre o corpo do fotógrafo que permanece junto dela e a realidade que se pretende fotografar, e portanto sua omissão no campo da imagem significa mutilar de alguma maneira o realismo pretendido. As imagens técnicas são, por isso, imagens deficitárias, mas acima de tudo, põem em evidência esse déficit do sistema de representação tradicional. (CATALÀ, 2011, pg. 71).

A especulação sobre a sensível verdade que as imagens fotográficas carregam está sempre presente nas obras de Fontcuberta, justamente por que o dispositivo fotográfico se converteu desde sua gênese em um ótimo território para se discutir a verdade e representação. Até porque as imagens fotoquímicas sempre foram latentes, pois era necessário um tempo desde o apertar do botão até ela se materializar no papel fotográfico na hora da ampliação. Para Fontcuberta (2012, posição 463), esse tipo de imagem sempre representou a "projeção da ilusão e do desejo". Ou seja, "ao impressionar o filme ou o papel fotográfico, a luz que incide nas substâncias fotossensíveis deixa um leve rastro, que é a imagem em potência, mas que permanece ainda invisível ao olho" (FONTCUBERTA, 2012, posição 508).

Ao utilizar tais mecanismos nas zonas de penumbra, Fontcuberta explora ao máximo a invisibilidade dos olhos dos observadores, uma vez que se tratam de experiências com os artefatos fotoquímicos que ao mesmo tempo exploram a dimensão mágica do contato físico da realidade com a possibilidade de representação, mas que tem como resultado formas inteligíveis.

E não é somente através das formas que Fontcuberta discute a questão da representação frente à realidade e a natureza ontológica da fotografia. Ele o faz também com a manipulação fotográfica unida ao *storytelling* e é disso que trataremos a seguir: a capacidade de dis(simulação) das fotografias de Fontcuberta.

3.3. Religião, uma arma apontada para o futuro.

> Um ânimo razoavelmente cético nos impele a deduzir que acreditar que a fotografia testemunha algo implica, em primeiro lugar, precisamente isso, acreditar, ter fé. O realismo fotográfico e seus valores subjacentes são uma questão de fé. Porque não há nenhum indício racional convincente que garanta que a fotografia, por sua própria natureza, tenha mais valor como índice do que o laço feito em um dedo ou a relíquia. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 45)

Fé, num sentido abrangente, é o sistema de crenças religiosas que, por sua vez, desenvolvem ideias humanas a partir de entendimentos sobre o mundo. Nesse sentido, é uma definição bastante aproximada do conceito de ideologia a partir da filosofia. No marxismo, no entanto, a ideologia está atrelada à legitimação do poder econômico pela classe dominante, ou seja, a ideologia burguesa, mas que também pode representar os interesses revolucionários da classe dominada, ou seja, ideologia proletária.

No Brasil, a fé é simbolicamente associada ao catolicismo, uma vez que representa a primeira das três virtudes teologais. Isso se deve ao fato também do Brasil ser o país com a maior população católica do mundo. Afinal, a evangelização e a vinda de católicos ao Brasil foi o que o consolidou como colônia portuguesa. O catolicismo, portanto, foi um dos mecanismos utilizados para construir um sentido de nação e, principalmente, de manter a propriedade sobre as terras.

A pequena digressão acima serve como forma de mostrar a conexão entre o entendimento de fé e "acreditar". Pois somente esse sentimento de acreditar em algo que está além de nossas forças e existência, permite que a fé surja. Muitos acontecimentos históricos ocorrem até hoje tendo como base a fé, essa forma sobrenatural de acreditar em algo, mas que esconde por trás o discurso de convencimento.

Aí se encontra o cerne da questão do projeto de Fontcuberta que discutiremos a seguir: o convencimento que, por acaso, é tanto parte de uma estrutura religiosa,

quanto da estrutura do sistema econômico vigente, o capitalismo. Ou seja, Fontcuberta contesta os valores pré-estabelecidos como a verdade ou os dogmas.

No livro "Miracles et Cie" (2005)[76], Fontcuberta faz um belíssimo trabalho discutindo a questão das imagens na religião e o convencimento necessário por trás dos discursos religiosos. Quem lê o livro sem saber do contexto, pensaria que se trata de mais um compilado de teses teológicas que colocam a fé religiosa em primeiro plano. No entanto, ao longo do texto, das fotografias e das ilustrações, é possível perceber diversos duplos sentidos, contradições e usos da imagem e do texto verbal como ironia e paródia. Seu discurso que é bastante marxista e crítico da religiosidade é tão bem construído que pode parecer o exato contrário. Logo no primeiro capítulo, por exemplo, Fontcuberta faz uma belíssima divagação sobre a relação religiosa que possuímos com o nosso sistema econômico, o capitalismo. O título do capítulo, que por acaso nomeia esse trecho da tese, é "A religião, uma arma apontada para o futuro".

A ideia de Fontcuberta é comparar o sistema econômico a uma religião falando que o que deveria trazer paz, na verdade traz confronto. E como ele o faz? Contradizendo e estabelecendo relações entre distintos elementos.

> Da mesma forma que a queda de Jerusalém levou ao colapso do principal símbolo judeu-cristão, a derrubada das duas Torres do World Trade Center, solo sagrado do sistema capitalista, reflete a destruição de outro símbolo judeu-cristão que dominou o Ocidente, regredindo assim a quase dez séculos, caindo no mesmo erro das Cruzadas: expedições punitivas, guerra santa, vingança e castigos preventivos. (FONTCUBERTA, 2005, PG. 16)

Segundo o artista, a caça a Osama Bin Laden, por exemplo, pode ser vista como uma versão contemporânea das Cruzadas, das colonizações e outras aventuras missionárias, onde busca-se levar determinada fé religiosa para outros lugares, mesmo que seja necessário o uso da força. No caso de Bin Laden a fé se resumia ao

76 Durante esse ensaio sobre esse livro, vou usar sempre como referência o livro físico ao qual tive acesso, ou seja, a tradução para o francês: FONTCUBERTA, Joan. *Miracles et Cie*. Paris: Actes Sud, 2005. No entanto, o livro original foi lançado em 2002 com o nome Milagros & Co.

capitalismo, cujo símbolo fora destruído em um ataque terrorista, mas com a desculpa de se tratar, é claro, de uma caça ao fanatismo religioso.

A verdade é que, se pararmos para contar quais conflitos mundiais tiveram como cerne a religião, com certeza perderíamos a conta. Desde antes da acumulação primitiva do capital, já existia uma sociedade estratificada onde uma das classes sociais era o clero, ou seja, um dos poderes atuantes na sociedade. E, também, não por acaso, um dos maiores proprietários de terras do mundo.

A consolidação do capitalismo como modelo econômico predominante se deu por diversas interligações entre as autoridades religiosas - de qualquer natureza - e os capitalistas. Silvia Federici em seu livro "O Calibã e a Bruxa" (2018) faz uma reflexão histórico-filosófica, para explicar a relação entre a execução de centenas de milhares de "bruxas" no início da Era Moderna e o surgimento do capitalismo. Além disso, Federici retoma o pensamento de Max Weber em "A Ética Protestante e o Espírito Capitalista" ao refletir sobre como as instituições religiosas - como forma de manutenção de poder e autoridade - contribuíram para a consolidação capitalista e, consequentemente, para o patriarcado.

> Logo que perderam o acesso à terra, todos os trabalhadores lançaram-se numa dependência econômica que não existia na época medieval, considerando-se que sua condição de sem-terra deu aos empregadores o poder para reduzir seu pagamento e ampliar o dia de trabalho. Em regiões protestantes, isso ocorreu sob o disfarce de reforma religiosa, que duplicou o ano de trabalho, por meio da eliminação dos feriados religiosos. (FEDERICI, 2018, pg. 128)

Miracles et Cie (2005) vai fundo em discutir não somente essa relação mas, também e principalmente, o uso da imagem como imprescindível para o estabelecimento da natureza alienante e opressora da religião. Nesse sentido, Fontcuberta (2005) em concordância com Silvia Federici aponta sobre a construção de falsos profetas que têm como objetivo tirar proveito da força irracional (fé) dos

sentimentos religiosos para fins, não só exclusivamente mercantis, como principalmente, de instrumentalização política.

Figura 64: *The Miracle Of Loaves And Fishes* de Jacopo Tintoretto



Fonte: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/13.75/

É claro que o artista catalão não é o primeiro a imaginar milagres sobre superfícies. Até porque o Cristianismo faz até hoje um uso extensivo de imagens como parte da consolidação da adoração e, consequentemente, da fé. A pintura de Jacopo Tintoretto (figura 64), por exemplo, faz alusão a duas passagens bíblicas, nas quais Jesus realiza o milagre da multiplicação.

Como artista que "contradiz", Fontcuberta constrói essa crítica marxista da religião simulando um falso aprendiz de profeta que vai a uma escola de milagres aprender sobre o ofício de realizador de milagres. E, por meio de imagens miraculosas, atesta a capacidade de mentir da fotografia por conta de sua base positivista e discute a ideia de que talvez a fotografia tenha sido o primeiro "fake" tecnológico, ou seja, inaugurou a crença sem questionamento por uma questão meramente técnica.

3.3.1. A narrativa do Miracles & Co

Milagros & Co. (2002) - agora especificamente falando da obra em geral - é um livro de uma fotorreportagem que utiliza as formas tradicionais tanto no âmbito jornalístico quanto do fotojornalístico. Nele, Joan Fontcuberta apresenta uma pesquisa de campo sobre um mosteiro ortodoxo chamado Valhamönde, que está ubicado no norte da Finlândia, numa região chamada Karelia.

O mosteiro é também o local de um centro de produção de milagres para todas as religiões. Essa objetivação do divino ocorre, coincidentemente, em um contexto bastante sensível, ou seja, o longuíssimo ano que se passou entre 11 de setembro de 2001 e a invasão do Iraque em 3 de março de 2003, com cursos para transformar qualquer pessoa em um realizador de milagres. Qualquer pessoa não. Quis dizer, somente aquelas que sejam capazes de passar no processo seletivo, realizado após análise de currículo e pagamento das inscrições. Essa objetivação do divino ocorre coincidentemente num contexto de proliferação de instituições religiosas, como as neopentecostais por exemplo.

A narrativa de *Miracles et Cie* é aberta com um anúncio em um jornal finlandês chamado *Helsingin Sanomat*. Nele há um chamado para a abertura de inscrições nos cursos do monastério Valhamönde. O anúncio, bastante vago, somente solicita referências pessoais, deixa um contato de email para maiores informações, indica que as vagas são limitadas e que o diploma é homologado pela Karjalaisseura Esoteerisen.

A propaganda do monastério está quase camuflada na sessão de anúncios do jornal, que possui uma avalanche de outras mensagens comerciais. A narrativa nos mostra que a tentativa de Valhamönde em continuar sigiloso falhou e que, portanto, ele começa a recrutar sem disfarçar todas as pessoas que estejam interessadas em realizar seus cursos. O que, coincidentemente, ocorre num momento de reconfiguração das religiões na abordagem geopolítica.

Joan Fontcuberta então, como jornalista e pesquisador, decide se matricular nos cursos de milagres do monastério, não somente para desvendar todo o mistério envolvido, como também para satisfazer suas vontades céticas.

Segundo consta no livro, o monastério de Valhamönde fica numa região entre a

Finlândia e a Rússia, num conjunto labiríntico de ilhas. Valhamönde é também o berço de diversos adidos religiosos, por assim dizer, como talvez Rasputin.

Fontcuberta não deixa escapar nenhuma religião em sua crítica. Da cientologia, passando pela mitologia grega, ao hinduísmo, o artista indica a relação entre o capital e a religiosidade e os paradigmas dos modelos de realidade. Afinal, "Deus não está morto, mas suas ações despertam a suspeita e a decepção" (FONTCUBERTA, 2005, pg. 19). A paráfrase da famosa frase de Friedrich Nietzsche "Deus está morto" indica o caminho proposto por Fontcuberta, o de que: se as pessoas acreditam em deus, ele não está morto, mas com certeza ele pode ser representado de diversas formas, porém sempre decepcionantes.

Durante sua estadia em Valhamönde, Fontcuberta constrói essa noção do divino a partir de sua imaginação e de uma grande curiosidade científica. O resultado é uma obra de ficção científica que tem como principal crítica a questão de que as religiões são sempre fundadas por alguém, não por um deus e que, é claro, é uma das formas mais rápidas de ficar rico.

> Duas citações serviram como título e presidiram o anúncio. Um atribuído a Ron Hubbard: "Fundar uma religião é o caminho mais rápido para o enriquecimento". A outra, assinada por Arkkkimandriita Panteleimon Sokea [...] "somente milagres, atos de poder divino, superiores à ordem natural e às capacidades humanas, demonstram a autenticidade da fé". (FONTCUBERTA, 2005, pg. 14)

Uma das estratégias de Fontcuberta é mostrar como a religiosidade é atrelada à questão do ser universal, geralmente homem e branco e, portanto, a possibilidade de fazer cursos de realização de milagres também é um problema de raça e classe social.

> Outros milagres, no entanto, apesar de seus gestos elegantes e impacto visual, foram descartados por envolverem vodu, macumba e outras crenças do Terceiro Mundo cuja pobreza colocava os candidatos fora do alcance das matrículas nas aulas.

(FONTCUBERTA, 2005, pg. 47).

A ficção de Fontcuberta nasce da sua curiosidade como jornalista que acredita que há um possível artifício construído nas práticas oferecidas em Valhamönde, portanto decide investigá-lo. A narrativa é desenhada a partir da junção da análise de diversos preceitos religiosos e teorias conspiratórias.

Quando Fontcuberta utiliza as teorias da conspiração como provas das ações que ocorrem dentro do monastério ele novamente traz à tona o preceito da conspiração: mostrar aquilo que deve ser silenciado. Ou seja, ele coloca em dúvida a impertinência em se defender uma verdade que foi planejada para ser oculta.

> Se os estudos culturais via de regra criticam o capitalismo, eles o fazem de maneira codificada exemplificada pela paranóia liberal de Hollywood: o inimigo é "o sistema", a "organização oculta", a "conspiração" antidemocrática; e não simplesmente o capitalismo e os aparelhos do Estado. O problema dessa postura crítica não é apenas que substitui a análise social concreta por uma luta contra fantasias paranoicas abstratas, mas que - num gesto paranoico típico -, ela desnecessariamente *duplica* a realidade social, como se houvesse uma organização secreta *por trás* dos órgãos capitalistas e de Estado "visíveis". O que devemos aceitar é que não há necessidade de uma "organização dentro de uma organização": a conspiração já está na organização "visível" como tal, no sistema capitalista, na forma como o espaço político e os aparelhos do Estado agem. (ŽIŽEK, 2011, pg. 135-136).

É na costura quase invisível da narrativa de teorias conspirativas de *Miracles*, que o artista constrói a sua trajetória enquanto aluno da escola de milagres. Ao fazer a elaboração histórica de Valhamönde, Fontcuberta cria uma base fidedigna da historicidade do local, de modo a mostrar a importância da instituição detentora de diferentes conexões religiosas.

O artista já havia mostrado a importância do contexto histórico na realização de

outros projetos, como Fauna (1989) e Sputnik (1997). E ele vai além ao mostrar como a fabulação do discurso ou mesmo os diferentes olhares sobre algo levam à possibilidade de se extrair teses diametralmente opostas de um mesmo fenômeno.

Como bom pesquisador que é, em *Miracles*, Fontcuberta se propõe a estudar a fundo a instituição e justifica sua curiosidade a partir do escândalo que envolveu Valhamönde.

> O escândalo Valhamönde eclodiu muito recentemente e chamou a atenção da mídia. Sua natureza confidencial era obsoleta: nada garante um pacto indefinido de sigilo, especialmente quando o envolvimento ideológico e o comprometimento em uma causa são substituídos por um mero interesse mercantil. Assim, antes do início dos conflitos que deviam trazer à luz o caso Valhamönde, decidi entrar no mosteiro para acompanhar o ciclo dos milagres da terra, água, ar e fogo com outros novatos camponeses. Resolvi me apresentar como aspirante ao sacerdócio, um futuro papa ortodoxo, e depois de me submeter a vários testes de acesso e verificação de minhas referências e, é claro, depois de pagar religiosamente as taxas de inscrição, eu pude me incorporar à vida monástica. (FONTCUBERTA, 2005, pg. 51)

Valhamönde está sempre cercada de polêmicas, justamente porque está ubicada em um contexto muito especial: o pós queda das torres gêmeas, em Nova Iorque em 11 de setembro de 2001. O momento em que, para Fontcuberta, foi realizada uma espécie de cruzadas religiosas contemporânea. Desse modo, fica claro que o monastério de Valhamönde enxergou uma ótima oportunidade comercial em se abrir para o mundo, justamente por conta desse contexto histórico tão singular.

Além de estipulado o momento histórico da investigação em Karelia, Fontcuberta relata sobre a historicidade do monastério, celebrando as passagens de ilustres figuras pelo local, as dificuldades enfrentadas nesses anos de existência, a tradição esotérica da região de Karelia até a fraude ser desmascarada. Ou nas palavras de Munkki Piotr, mestre, instrutor e tutor de Fontcuberta durante sua estadia: "meu filho, como prescrito

pela lei divina, é bom que os mistérios atuem sob o manto do mistério" (FONTCUBERTA, 2005, pg. 51).

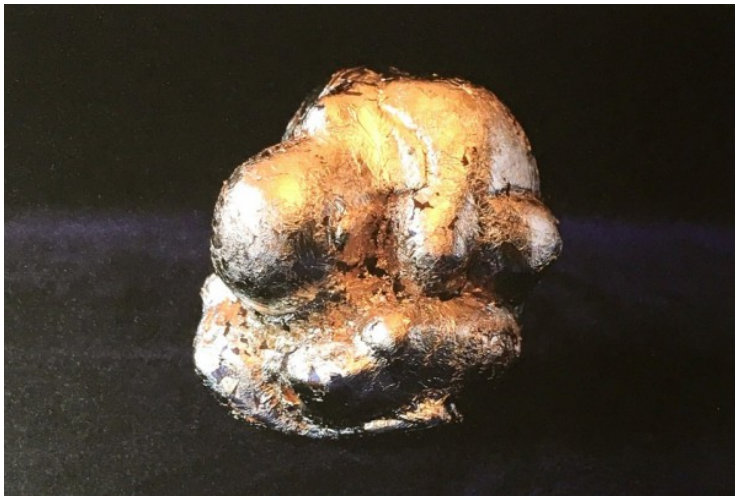
A fotorreportagem então segue para o próximo passo que é mostrar o catálogo de relíquias do monastério e suas relações com as diferentes religiões que se conectam por conta de Valhamönde. Nesse sentido, vemos como a existência de um objeto real, que podemos pegar em nossas mãos, funciona como discurso de convencimento.

O catálogo de relíquias do monastério muitas vezes leva o significado de relíquia[77] a sério. Entre as relíquias estão: a clavícula de Salomon, da mitologia grega; o braço do Santo Odin, da mitologia nórdica; Balam, uma escultura de cabeça de jaguar, dos astecas; o cocô do Buda banhado a ouro, como representação do Budismo e o retrato de Juhani Grey[78]. Todas as peças aparecem como referentes físicos da coisificação do divino e estão, casualmente, representadas por fotografias.

77 Segundo o dicionário online Michaelis: Parte do corpo de algum santo; ou qualquer objeto que pertenceu a um santo ou serviu a ele; coisa preciosa e rara, restos respeitáveis, ruínas.

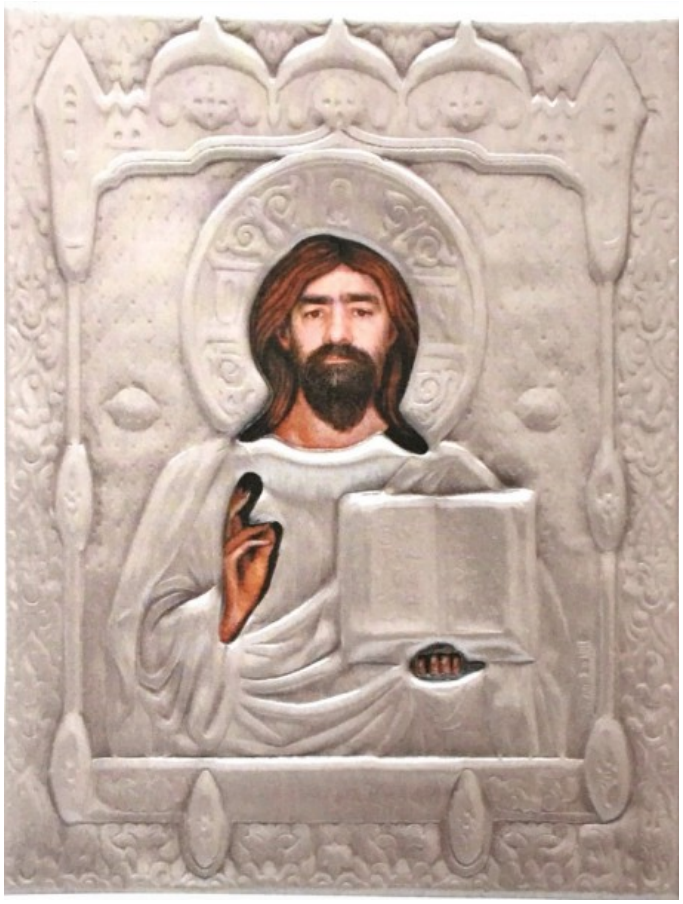
78 O monge Juhani Grey foi amigo de infância de Oscar Wilde, que por sua vez escreveu um romance inspirado no amigo, mas mudando o nome para Dorian Grey, para não precisar dividir os direitos autorais. A relação de amizade acabou depois do ocorrido.

Figura 65: Cocô do Buda, uma das relíquias guardadas em Valhamönde.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 66: Retrato de Juhani Grey Pantocrator



Fonte: Acervo Pessoal.

É a partir de fotografias que o artista também retrata o repertório de milagres que são ou foram realizados nos cursos do monastério. Além do conjuntos de fotografias, há também um audiovisual com o próprio Fontcuberta realizando milagres, como forma de documentar a aplicação empírica da sua investigação jornalística.

As fotografias que compõem o livro possuem diferentes características. Na parte histórica, são utilizadas imagens que têm como aparência a documentação histórica, como se o pesquisador tivesse encontrado uma caixa de arquivos fotográficos do monastério e tivesse feito uma seleção para o livro.

Nessa parte existem muitas fotografias em preto e branco e retratos de figuras históricas do local. Há, inclusive, uma fotografia que mostra uma fotografia adulterada: "a cara dos guardas soviéticos escoltando o serviço religioso no cemitério de Karelia oriental aparentemente foram grifadas. Esta é, provavelmente, uma maneira de preservar seu anonimato" (FONTCUBERTA, 2005, pg. 42).

Com artifícios como esse, o artista mostra algumas características imagéticas de perpetuação de um discurso documental. O preto e branco, a alteração física de imagens, os retratos, etc. O que é quase que abandonado quando começa a apresentação das relíquias e da realização de milagres.

Explico. Nas fotografias das relíquias não existe a despretensão documental, são catalogadas e, portanto, são fotografadas como catálogo. Os objetos estão presentes na parte central da imagem, com boa iluminação, fundo neutro e em cores. Até mesmo o texto é diagramado para que seja uma legenda-resumo do que está representado na imagem. Portanto, a linguagem fotográfica aqui se aproxima da catalogação de obras artísticas que estamos acostumados a ver nos museus e vêm carregada de uma estética da objetividade.

Já as fotografias do repertório de milagres também funcionam como imagens catalogadas, no entanto, existe uma predileção em representar visualmente todas as nuances da realização dos milagres em preto e branco. Imagino que ambos, o catálogo de relíquia e o repertório de milagres, servem como propaganda para atrair novas inscrições para os cursos do monastério, portanto uma estratégia de convencimento. Exatamente por isso são imagens bem tratadas que representam sinteticamente os poderes adquiridos durante o curso.

As fotografias, quase em sua totalidade, estão dispostas de modo a ocupar páginas inteiras. Elas estão sempre contrapostas pelo jogo documento/ficção dos textos que as acompanham. A estética das imagens é de convencimento, mas nos textos são construídos os duplo sentidos e possuem inúmeras referências a grandes obras de literatura de ficção do mundo ocidental.

No "milagre da nebulização celeste", Fontcuberta joga com a referência do médico e o monstro ao contar que o milagre era realizado pelo padre Apeles Akuma, que por sua vez possuía duas personas completamente diferentes, que convivem mutuamente, assim como as duas faces de Dr. Jeckyll e M. Hyde[79].

> O que se sabe do padre Apeles Akuma era que seu nome era Peter e que ele era um homem bom, mas também que, graças a uma divisão de personalidade para invejar Dr. Jeckyll e o Sr. Hyde, ele se transformava à noite nas casas de apostas e fazia tremer as margens sombrias de Paris. (FONTCUBERTA, 2005, pg. 68, tradução nossa)[80]

O milagre consiste em exalar nuvens do tipo nimbus, cumulus e stratus, dos tipos simples, dificuldade moderada e nível superior, respectivamente. Com certeza é por esse motivo, que as casas de apostas parisienses ficam cheias de fumaça.

79 "Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" é uma novela gótica escrita por Robert Louis Stevenson e publicada em 1886.

80 “Ce que l'on savait du père Apeles Akuma, c'est que dans le siècle il s'appelait Pierre et qu'il était un bon homme, mais aussi que, grâce à un dédoublement de personnalité à faire pâlir d'envie le Dr. Jeckyll et M. Hyde, il se transformait la nuit en fleur de tripot et faisait trembler les bas-fonds de Paris.

Figura 67: O milagre da nebulização fotografado como comprovação.



Fonte: Acervo Pessoal.

No milagre da termovisão Fontcuberta explora como a dificuldade em se encontrar a realidade acabou gerando a possibilidade de se desenvolver um método de termovisão. Que por sua vez, se tornou tão eficaz, que acabou conquistando grandes chefes de cozinha, "que ainda não pagaram para garantir as estrelas Michelin" (FONTCUBERTA, 2005, pg. 70).

> Na realidade, a termovisão encontra sua origem em Diogenes, enquanto ele verificava a realidade com uma lâmpada de óleo. Como a verdade era difícil de encontrar e o óleo era consumido muito rapidamente, era irritante ter que reabastecer, principalmente no domingo à tarde, enquanto todas as lojas estavam fechadas e geralmente tinha um jogo passando na televisão (FONTCUBERTA, 2005, pg. 70).

Figura 68: Milagre da Termovisão também fotografado como registro.



Fonte: Acervo Pessoal.

Miracles et Cie. também faz referência ao livro "Alice no país das Maravilhas" de Lewis Carrol. Assim, como diferentes outros teóricos e artistas que remetem a obra de Carrol como um bom exemplo de metáfora do espelho como um mundo simétrico e paralelo, Fontcuberta a transforma em um "milagre".

Philippe Dubois, por exemplo, analisa a natureza da imagem fotográfica a partir da questão especular, fotografia como espelho do real, transformação do real e traço do real, destacando o seu valor como índice e rastro. Fontcuberta faz a crítica à relação ao "rastro do real" ao comparar a fotografia com a televisão, outrora conhecida como janela para o mundo. Se o espelho, ou mesmo a televisão, fosse um caminho para a realidade, então a imagem do espelho deveria não ser distorcida pela inversão, pelo achatamento e todas as outras possibilidades de alterações imagéticas que são possíveis de serem feitas com as características e polimento das superfícies reflexivas dos espelhos.

Figura 69: O espelho como espelho do real.



Fonte: Acervo Pessoal.

Diversos teóricos — e considero especialmente Philippe Dubois— analisaram a natureza da imagem fotográfica para concluir destacando seu valor como índice, como rastro. A fotografia é um signo que, efetivamente, requer para sua consecução uma relação de causalidade física com o objeto. O objeto representa a si próprio, mediante a luz que reflete. A imagem não é mais que o rastro do impacto dessa luz sobre a superfície fotossensível: um rastro armazenado, um rastro–memória. Mas hoje sabemos que a fotografia é tão maleável e tão falível quanto a memória. A fotografia publicitária nos oferece exemplos constantes. Pensemos nas ilustrações de comida ou bebida que exalam o que no jargão especializado dos profissionais se denomina *appetite appeal*. O *appetite appeal* é um amontoado de signos imperceptíveis, uma retórica dirigida à sedução: as gotículas de

> condensação nos copos de bebidas refrescantes, a fumaça cheirosa exalada por um assado, o corte que revela uma carne tenramente rosada… São elementos resultantes do retoque ou de uma simulação artificial que incitam o desejo e fomentam uma exigência de perfeição que não existe na realidade. Será também esse hiper-realismo fotográfico resultado de um rastro? Sim, mas de uma categoria diferente de rastro. (FONTCUBERTA, 2010, posição 619-629)

A comunicação por imagens, especialmente a publicitária ocidental, é assim como a religião capitalista[81], baseada no convencimento. Por isso, ela é produzida hiper-realisticamente e hiperbolicamente. O estranho é o fato de que nos sentimos enganados por essas imagens, mesmo sabendo que elas são produzidas para o discurso de persuasão. O catálogo de relíquias e o repertório de milagres são justamente ofertas publicitárias sobre as possibilidades de quem integra o corpo discente do curso de milagres, portanto, imagens hiperbólicas.

Fontcuberta joga com as imagens como bom conhecedor delas que é. Mas ele joga a partir da análise crítica: a casa de apostas do padre Akuma representa a corrupção dos valores morais cristãos e coloca como crítica a questão de relacionar à dupla personalidade as ações noturnas do padre. No trecho da termovisão é demonstrado o sistema de hierarquias e qualificações baseados exclusivamente na capacidade de pagar por algo. Como Fontcuberta já havia demonstrado no sistema de inscrição para o curso de realizador de milagres. Além disso, os milagres apresentados nos arquivos audiovisuais e fotográficos do monastério se relacionam com preocupações fúteis da vida de indivíduos quase medíocres. Afinal, qual a necessidade de fazer um ovo de avestruz falar ao celular?

---

81 Walter Benjamin no ensaio "O capitalismo como religião" de 1921, revela como o sistema econômico "se transformou numa religião cultural, sem piedade ou trégua, que leva a humanidade para a "casa do desespero" [...] Para Maria Rita Kehl, autora da orelha do livro, o ensaio-título ilumina o sentido da melancolia benjaminiana: a sensação de que a ação política, assim como as outras dimensões da vida, estaria dominada pelo culto permanente da vida sob o capitalismo. “Benjamin entendeu a melancolia como efeito da anulação da potência política do indivíduo e sua classe social. A ‘coloração religiosa’ que o capitalismo imprimiu ao utilitarismo parece anular a perspectiva de transformação histórica." (Disponível em https://www.boitempoeditorial.com.br/produto/o-capitalismo-como-religiao-455)

Figuras 70, 71 e 72: Frames dos arquivos audiovisuais de Valhamönde, em que Fontcuberta atesta a realização do milagre de ligar para o um ovo de avestruz.







Fonte: Acervo Pessoal.

O jogo estabelecido por Fontcuberta para criticar os sistemas religiosos vigentes, tais como o capitalismo, é muito complexo e bem estruturado, uma vez que ele o faz utilizando as próprias questões religiosas. É a partir da dimensão alucinatória da imagem fotográfica que o artista apresenta o falso com base na percepção do verdadeiro. Ele utiliza o fato da "natureza" da imagem fotográfica ser, estruturalmente, relacionada à veracidade para gerar diferentes percepções. Afinal, para existir o falso é necessário existir o verdadeiro, não?

> E, para legitimar esse discurso e lavar a consciência, construímos um verdadeiro aparato filosófico: a verdade, esforcemo-nos em convir, não passa de uma opinião institucionalizada a partir de determinadas posições de poder. (FONTCUBERTA, 2010, pg. 51-52).

Capítulo 4 - A pós-fotografia explicada às pessoas.

> No verão de 2014 eu estava em Londres e no interior de um vagão do metrô havia um chamativo *slogan* publicitário. A manchete era: “Este macaco roubou nossa câmera”. A imagem mostrava o retrato de um macaco que, presumia-se, com um ostensivo sorriso celebrava a travessura. Na linha seguinte vinha a explicação: “Quando as coisas vão mal, é necessário um seguro que vá bem”. Descobríamos, então, que o anunciante era uma companhia de seguros. Achei a estratégia publicitária chocante e tentei me colocar na pele do criativo que a planejou. Não me recordo de ter visto um macaco viajando no metrô e muito menos que atue como um batedor de carteiras de viajantes como suas vítimas em potencial. É possível que a *Travel Insurance* ofereça um seguro específico para furtos cometidos por macacos, mas se alguém visita o país dos macacos ladrões, certamente os macacos serão a última coisa para realmente preocupar-se. Mas, como as viagens no metrô convidam a distrações, me pus a averiguar se por trás de excentricidade do anúncio publicitário, justificável para chamar a atenção, sobressaía alguma outra razão.
>
> Que interesse pode ter um macaco em roubar uma câmera? O que faria com ela? Macacos podem tirar fotos? A questão nem é uma *boutade* e nem trivial. Implica questões de natureza filosófica em muitos de seus registros. Para começar, isso nos confronta com a questão de se os macacos possuem uma Inteligência que vai além da simples habilidade do manuseio de um instrumento – a câmera – e se são capazes de imprimir intenção consciente a esse ato. Isto é, que existe uma vontade de experiência da imagem. (FONTCUBERTA, 2016, pg. 36)

No dia 10 de abril de 2018 recebi no grupo de whatsapp do qual fazia parte, chamado "Mulheres na ciência", a notícia de que após anos de pesquisa, uma cientista mulher havia elaborado o algoritmo responsável por capturar uma fotografia de um buraco negro. Imediatamente fui conferir a fotografia e pesquisar o que ela representa tanto em termos de divulgação científica, quanto em termos fotográficos. E foi aí que encontrei muita similaridade com a minha tese de doutorado e com a história da fotografia.

Quando tiramos uma fotografia, estamos representando visualmente a luz que um objeto emana, ou seja reflete, de sua superfície. É também dessa forma que conseguimos ver as coisas, pois nossos olhos enxergam a luz irregularmente refletida dos objetos. Um buraco negro, por sua vez, não é um objeto comum de se fotografar. Por ele ser pequeno e denso, em termos astronômicos, isso significa que a sua força gravitacional é muito grande e ele atrai tudo para si, inclusive a luz. Então como fotografar um objeto que, basicamente, não reflete luz, pois ele a suga? Como ver algo que é impossível de ser visto?

Em diversos produtos audiovisuais de ficção, como Interstellar (2014) ou Perdidos no Espaço (2018) já pudemos conferir representações visuais e bastantes luminosas sobre a concepção que possuímos da forma de um buraco negro, no entanto, são interpretações do que pode ser a aparência de um buraco negro.

Katie Bauman, uma das responsáveis pelo algoritmo da fotografia do buraco negro, em uma palestra realizada para o TEDx, nos explica como funcionou o projeto para fotografar algo que, aparentemente, não era fotografável. Segundo ela, a Teoria da Relatividade apresentada por Einstein há cem anos, já passou por diversas etapas e várias delas foram confirmadas. No entanto, os buracos negros, parte importante da Teoria, ainda não haviam sido observados diretamente. Daí a importância de se conseguir produzir uma fotografia, como método de comprovação científica de parte da Teoria da Relatividade.

A fotografia do buraco negro partiu, portanto, da ideia que se tinha de sua aparência, que finalmente foi confirmada no dia 10 de abril de 2019. Bauman nos explica que foi necessário uma força conjunta de diversos cientistas do mundo todo para que a fotografia acontecesse.

Há 16 anos cientistas estudam o movimento de um conjunto de estrelas na Via Láctea que orbitam em um objeto invisível. Quando os cientistas monitoraram o movimento e a trajetória dessas estrelas, puderam concluir que a única coisa densa e pequena, que poderia gerar o campo gravitacional onde as estrelas se encontram, seria um buraco negro. Em teoria, se conseguíssemos chegar mais perto do buraco negro, veríamos um anel de luz gravitacional e é a partir dessa concepção que os estudos para fotografá-lo seguiram.

Porém, como o buraco negro está muito longe, esse anel de luz fica quase impossível de ser visto e, por isso, tirar uma fotografia dele foi extremamente difícil. Segundo Bauman, para conseguir ver algo tão pequeno e distante necessitaríamos, portanto, de um telescópio gigante, do tamanho da terra. E, num esforço conjunto, a equipe de Bauman conseguiu conectar todos os telescópios do mundo, numa parceria internacional chamada "Event Horizon Telescope", de forma a transformá-los em um grande telescópio computacional.

Nesse sentido, a ideia é justamente juntar todas as imagens capturadas por esses telescópios, combiná-las e, assim, formar uma imagem única. No entanto, há de se levar em conta que, mesmo utilizando todos os telescópios disponíveis, ainda existiria muitos pontos nulos, onde não existem telescópios. Com o movimento de rotação da terra, esses telescópios "mudam de lugar" e permite que eles observem diferentes partes da imagem que se pretende criar. E aí que entra o papel do algoritmo: preencher os espaços não fotografados pelos telescópios, a partir dos exemplos concretos dados pelos telescópios.

Segundo Bauman, juntar todas essas imagens, as dos telescópios e as simuladas, daria um infinito número de possibilidades. Dentre essas imagens existem aquelas que possuem mais ou menos possibilidade de se parecer com as de um buraco negro. É aí que entra o trabalho de Bauman: desenvolver um algoritmo que encontre as imagens mais aceitáveis e que conversem com as imagens produzidas pelos telescópios. A pesquisadora se baseia na ideia de imagens que se pareçam com aquilo que encontramos no universo.

Como existe um número infinito de combinações possíveis, a sugestão foi combinar essas fotos de acordo com as que tivessem mais probabilidade de parecer com a ideia imagética de um buraco negro, dividindo-as em três categorias "Unlikely", "More Likely" e " Very Likely". Mas como escolher uma imagem que se pareça com um buraco negro se nunca o vimos antes? Nesse momento, os cientistas não podiam mais se basear nas imagens dos filmes ficcionais, uma vez que se trata de uma comprovação científica e, mesmo assim, fugiram dos conceitos apresentados por Einstein, senão a imagem gerada seria influenciada por uma teoria não totalmente comprovada. Em outras palavras, a equipe procurava tornar a imagem do buraco negro

a mais "pura" possível do imaginário coletivo.

Figura 73: Print da apresentação de Katie Bouman no TEDx.



Fonte:

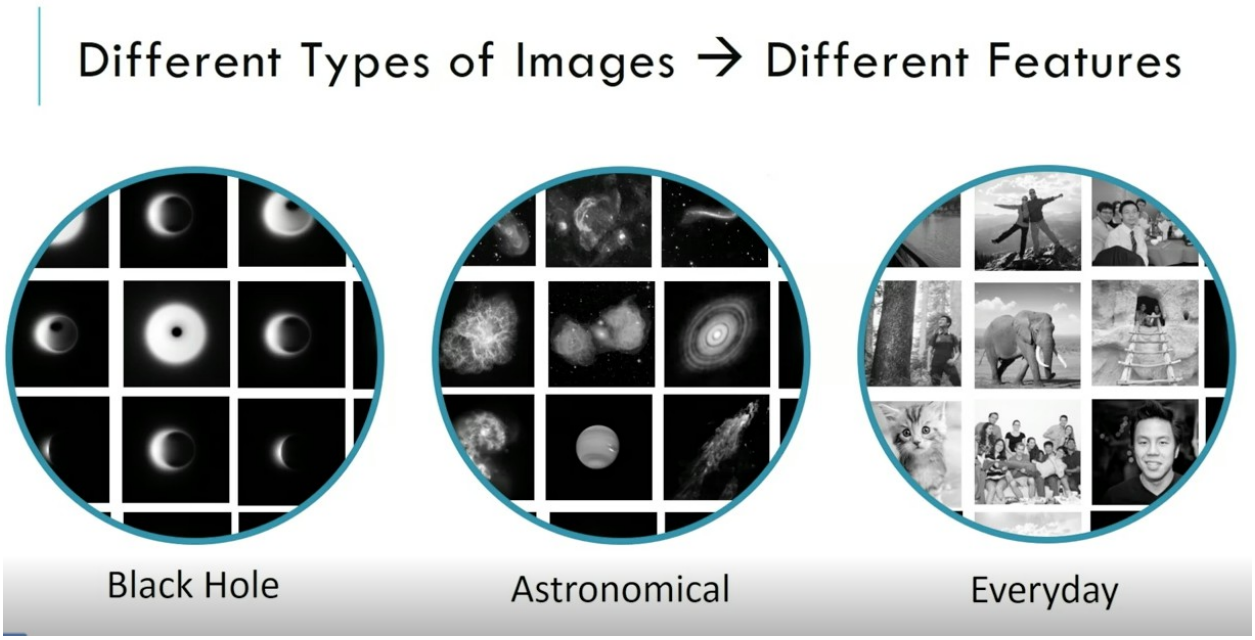
https://www.ted.com/talks/katie_bouman_how_to_take_a_picture_of_a_black_hole

Pensando nisso, os cientistas determinaram utilizar diversos tipos diferentes de imagens (as que representariam buracos negros, imagens astronômicas e imagens comuns do cotidiano) para ver como o tipo de imagens que eles adotaram interferiria nas reconstruções junto às imagens dos telescópios. Portanto, as imagens teriam que ser similares para trazer confiança para a equipe. Um dos caminhos foi coletar várias imagens já existentes e quebrá-las em pedaços, formando espécies de quebra-cabeças.

Os pedaços mais comumente utilizados seriam então recombinados para suprir os pontos nulos de coleta de imagens telescópicas. A equipe então dividiu o rastreamento de imagens em três categorias associadas às anteriores: Black Hole, Astronomical e Everyday. Os tipos diferentes de imagens resultaram em conjuntos de diferentes peças, mas quando as colocaram sob os mesmos dados, a recombinação

das peças das imagens acabaram gerando imagens parecidas nos três grupos, o que trouxe mais confiança para a equipe, uma vez que as suposições não influenciaram na imagem final.

Figura 74: Print da apresentação de Katie Bouman no TEDx.



Fonte: https://www.ted.com/talks/katie_bouman_how_to_take_a_picture_of_a_black_hole

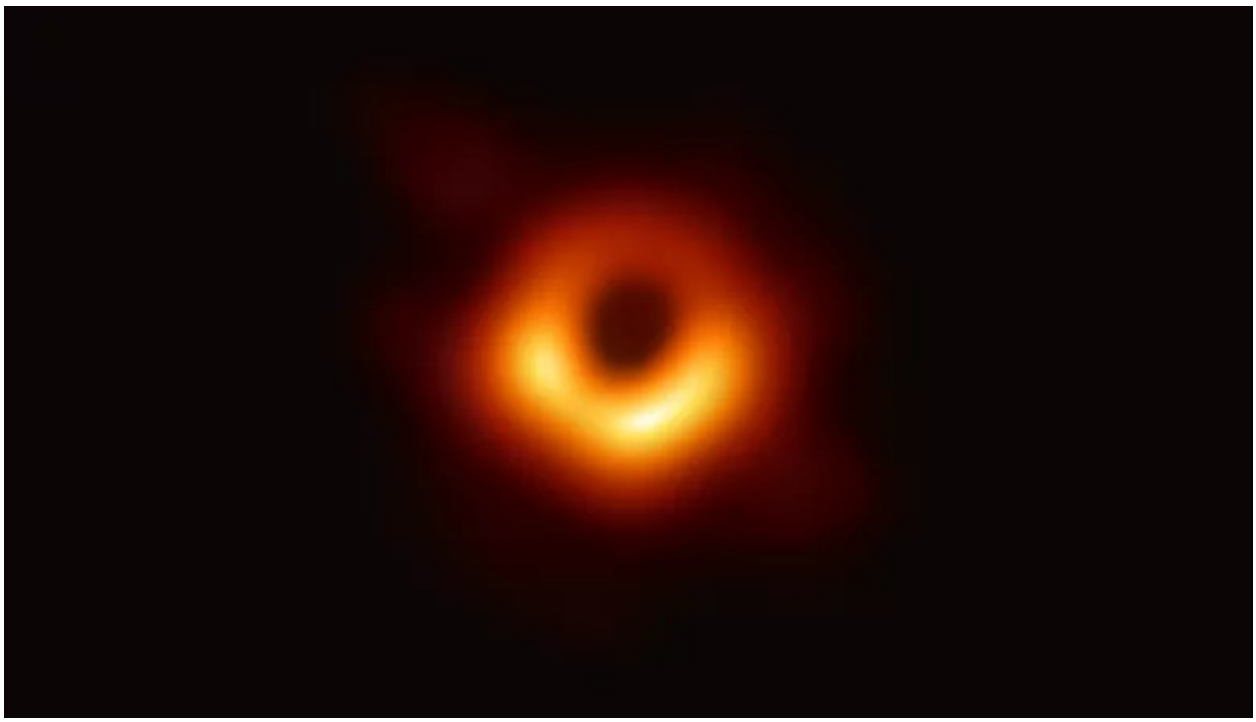
Resumidamente, o algoritmo desenvolvido pela equipe conseguiu gerar três imagens parecidas vindas de conjuntos diferentes de imagens, ou seja, uma imagem de um buraco negro, jamais visto, pode ser criado se juntarmos imagens que vemos todos os dias, como casas, árvores e animais.

E como fotografar é representar visualmente a luz que um objeto emana, conclui-se que o objeto fotografado não é necessariamente o buraco, mas sim a luz que estava ao redor dele, ou seja, que estava sendo atraída pelo seu enorme campo gravitacional. A fotografia do buraco negro é, portanto, obtida pelo contraste entre o grande campo gravitacional e a luz ao seu redor.

Mas uma coisa me chamou muita atenção no projeto: o tamanho do arquivo de imagens captadas pela equipe, que equivale a aproximadamente a coleção inteira de *selfies* de 40 mil pessoas durante todas suas vidas e equivale a 5 milhões de gigabytes.

E é interessante notar que toda essa produção imagética culminou em uma só imagem, como se adotássemos milhões de imagens para construímos outra.

Figura 75: Fotografia do Buraco Negro obtida em 2019.



Fonte: **https://www.ted.com/talks/katie_bouman_how_to_take_a_picture_of_a_black_hole**

4.1 O que podemos chamar de pós-fotografia?

> Em 2011 o fotógrafo naturalista britânico David Slater se encontrava na ilha de Sulawesi, realizando uma reportagem com um bando de macacos-de-crista-negra (*Macaca nigra*). Slater se deu conta que em um determinado momento uma fêmea adulta se aproximava da sua câmera montada em um tripé, descobrindo extasiada seu próprio reflexo na lente. Começou, então, a manuseá-la pressionando casualmente o botão do obturador. O resultado desse feliz acidente foram vários autorretratos que fascinaram Slater. A primeira *selfie* feita por um macaco ocupou muitas capas e se tornou viral nas redes. As imagens se tornaram tão populares que a Wikipedia decidiu utilizar uma para ilustrar sua entrada *Celebes crested macaque* [*Macaca nigra*]. Slater se sentiu prejudicado pela reprodução não autorizada e exigiu sua retirada. A Wikipedia argumentou que se tratava de uma fotografia obtida por um animal e, portanto, pertencia ao domínio público. A disputa acabou nos tribunais. Em agosto de 2014, o US Copyright Office emitiu uma deliciosa sentença de 1222 páginas em que, de forma explícita, excluía a possibilidade de atribuir direitos de autor a qualquer obra criada pela "natureza, animais, plantas, seres divinos e sobrenaturais". Ou seja, nem a natureza, nem Deus, nem os fantasmas tem o direito para reclamar *copyright*: os direitos de autor estão reservados a obras criadas por humanos. (FONTCUBERTA, 2016, pg. 41).

Tanto a fotografia do Buraco Negro, quanto a fotografia dos macacos podem ser colocadas sob a teoria de pós-fotografia apresentada por Fontcuberta ao longo de muitos anos. A primeira porque analisa, por meio de algoritmos, milhões de imagens que são utilizadas para gerar uma só que comprove cientificamente uma teoria. Fotografias essas que, por sua vez, não possuem autoria definida. Da mesma maneira, a fotografia tirada pelo macaco também instaura uma questão de perda de autoria, uma vez que ela pertence a quem exatamente? A quem aperta o botão? A quem a utiliza?

Em 2016, Joan Fontcuberta publicou o livro "La furia de las Imágenes: notas sobre la postfotografía" que trazia novas reflexões acerca do termo "pós-fotografia" e revisitava as ideias lançadas no Manifesto Pós-Fotográfico de 2015[82]. Apesar das

82 Em 2015, ele lançou o artigo "Por um Manifesto pós-fotográfico", que pode ser lido traduzido aqui

premissas continuarem basicamente as mesmas, no livro de 2016 Fontcuberta aplica a teoria à prática ao analisar também diversos fotógrafos da atualidade que trabalham com o que podemos chamar de pós-fotográfico.

O uso do termo pós-fotográfico não é novo no universo da fotografia. Muitos autores já o colocaram no meio das discussões. No livro "Imagem: cognição, semiótica, mídia" (2010), por exemplo, Lucia Santaella e Winfried Nöth classificam a pós-fotografia como um dos paradigmas evolutivos da produção imagética. Para os autores, a fotografia deve ser entendida também a partir do processo pré-fotográfico que é definido pelo modo de produção artesanal da imagem. Nesse sentido, o suporte são as tintas e os pincéis a extensão dos dedos do artista. A pintura rupestre, o desenho, a escultura e a pintura seriam então o resultado dessa formação imagética pré-fotográfica, que por sua vez, é uma imagem única e porque não dizer irreprodutível.

Com a invenção do aparelho, chegamos ao paradigma fotográfico, onde o processo de produção imagética é automático. Nele, o suporte é um fenômeno eletromagnético ou químico e a imagem revelada é um vestígio do real[83]. E com esse olhar quase cronológico, os autores chegam ao paradigma pós-fotográfico que é caracterizado pelas inovações tecnológicas dos séculos XX e XIX, onde o suporte é o computador, a tela e o programa e o agente de produção é um programador e não um artista. Mas será que o sujeito ativo entre o computador, a tela e o programa não pode ser artista? Não só pode, como já demos um exemplo aqui: o projeto *Orogenesis.*

> Convém por vezes desconfiar da etimologia: pós não significa (necessariamente) “após”. Mais exatamente, convém não pensar que existe uma lógica histórica nas práticas pós (pois veremos que existe uma historicidade que é paradoxal) do tipo cronológico, quer dizer, de uma temporalidade linear contínua que induz mecanicamente um efeito de teleologia. O que define, do ponto de vista histórico, a lógica temporal das práticas da pós-fotografia ou do pós-cinema não é o fato de virem “após” (após aquelas da

http://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/index.html. O original foi publicado no jornal La Vanguardia, que pode ser visto aqui https://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html

83 Um Isso-foi.

> fotografia ou do cinema “tradicionais”, como quando se fala do digital que vem após o analógico), mas o que escapa justamente da cronologia evolucionista. Elas brincam com a história, sem se conceber como progressão, como um avanço finalizante (o progresso técnico). Ao contrário, elas questionam esse progresso técnico, ele próprio em crise, notadamente, e seguidas vezes, voltando-o contra si mesmo. (DUBOIS, 2019, posição 248-260)

Julio Plaza muitos anos antes de Santaella e Nöth já mostrava no seu texto pioneiro "Uma Poética Pós-Fotográfica" de 1994, que estava muito à frente em relação não somente ao pensamento fotográfico, como também em relação ao conceito pós-fotográfico. Para o autor, a fotografia com certeza transformou a iconografia do século XIX e é fato de que muitos artistas identificaram imediatamente nesse meio as possibilidades artísticas na junção arte e tecnologia.

Para Plaza, a pós-fotografia seria esse momento em que a arte tecnológica ganha um novo aliado chamado computador. Pelas abstrações matemáticas e pixels, o computador gera o que Plaza (1994) denomina de "imagem híbrida" o que, sem dúvida, endossa o coro da "crise da representação".

> As imagens criadas pelos computadores renovam a criação visual, a nossa visão de mundo, criam novas formas de imaginário e também de discursos icônicos, ao mesmo tempo que codificam as imagens de todos os tempos e culturas. Estamos no universo pós-fotográfico e tecnológico. (PLAZA, 1994, pg. 6)

Julio Plaza é bastante precursor ao afirmar que a pós-fotografia não só seria um novo caminho para experimentação artística e um novo discurso, como também chega a contestar o uso do termo "imagem" para designar esse novo processo tecnológico que produz imagens, já que o "computador codifica tudo o que pode capturar, o imaginário, o real e o simbólico" (1994, pg. 8). A partir disso, Plaza chama atenção à possibilidade de transformação de códigos em imagens e a hibridização dos meios realizados pelos artistas.

O autor inaugura, inclusive, algumas questões que estão bastante marcadas em outros textos sobre o termo pós-fotografia. Como, por exemplo, as imagens podem ser recriadas nos computadores com o uso de retoque, mudança de cores, texturas e outros efeitos que imitam as técnicas da iconografia do séculos passados. É o que ele chama de "representação da representação" (1994). O *Photoshop*, por exemplo, permite produzir efeitos de pinceladas, canetas e outros instrumentos utilizados pelos artistas "pré-fotográficos".

Outra questão, é o que ele denomina de "montagem, colagem, bricolagem" (1994). Ou seja, a capacidade de manipular (em zoom, deformação, etc) as imagens pelo computador de maneira rápida e ampliada. Plaza também aponta uma outra característica que ele denomina "fluidez", que se trata da possibilidade de que "as imagens obtidas e combinadas podem adquirir uma fluidez de montagem e representação como nunca antes foi elaborada pelas técnicas da pintura, da fotomontagem ou do cinema" (1994, pg. 8).

É curioso pensar que Plaza pensou em todas essas técnicas aplicadas às imagens e ao fazer artístico muito antes de termos banda larga no Brasil em 2000, por exemplo. Com certeza o uso da internet expandiu o seu conceito sobre o pós-fotográfico devido às possibilidades de interface, conexão e circulação de imagens. Mais ou menos o que Fontcuberta vai desenvolver no "Manifesto Pós-Fotográfico" de 2015 e no livro de "*La Fúria de Las Imágenes: notas sobre la postfotografía*" de 2016. O pioneirismo de Plaza se torna ainda mais notável quando ele concebe também a ideia de que, as imagens produzidas nos computadores, já não mais possuem um ponto de vista da câmera, o que possibilita novas práticas e poéticas.

> Os computadores criaram a possibilidade de transformação e metamorfose do imediato em híbridos. A imagem - e, sem dúvida, a arte toda - não é mais o lugar da metáfora, mas da metamorfose, que leva a um comportamento ativo e interrogativo, móvel e modelável, interativo, de natureza que convida ao jogo, à manipulação, à transformação, ao ensaio e à mudança, à experimentação e à invenção de outras regras estéticas. Se a

> fotografia fez, no passado, recuar o "valor de culto" da arte artesanal, colocando em seu lugar o "valor da exposição", agora esse valor é substituído pelo que poderíamos chamar de "valor de recriação", manipulação ou interferência. (PLAZA, 1994, pg. 10).

É a partir de trabalhos que utilizam as características previstas por Plaza (1994), que Robert Shore, em 2016, no livro "*Post-Photography: The Artist With a Camera*" analisa a obra de 53 artistas que usam a câmera fotográfica para gerar obras artísticas. Afinal, se o mundo real está cheio de câmeras, o mundo virtual está cheio de imagens. No livro, Shore investiga a consequência do excesso de imagens para os artistas a partir do ponto de vista do que seria a pós-fotografia, ou seja, uma nova linguagem fotográfica onde tudo é possível. Nessa pesquisa, Shore divide o seu tema em seis seções: *Something Borrowed, Something New, Layers of Reality, Eye-Spy, Material Visions, Post-Photojournalism* e *All the World Is Staged.* Shore faz essa divisão bastante consciente a partir das estratégias adotadas pelos artistas analisados.

Assim como Fontcuberta (2015), Shore também relaciona a obra pós-fotográfica à edição, apropriação e ressignificação de imagens já existentes, especialmente imagens da internet. Apesar da internet ser um campo bastante rico para experimentações, Shore (2016) aponta que os artistas continuam a explorar novas formas de arte usando tanto imagens analógicas, quanto digitais.

A prática pós-fotográfica também está associada à ficcionalização baseada na realidade. É o caso do projeto *Afronauts* (2011) da espanhola Cristina de Middel que mistura verdade, ficção, crença, rituais e religiosidade em formato de *storytelling*. Em *Afronauts* a fotógrafa documenta o programa espacial de Zâmbia, misturando eventos reais com imaginação.

Em entrevista à VICE, Middel conta que deixou o fotojornalismo, pois estava desapontada na forma como o mundo era representado. "Tentei a ficção, porque senti que, muitas vezes, essa realidade simplesmente não explica a "verdadeira realidade", que era o que me interessava: fazer as pessoas entenderem o mundo em que vivemos" (2015). Middel encontra na ficção a possibilidade, inclusive, de gerar críticas em relação ao clichê, que são os resultados imediatos da imprensa.

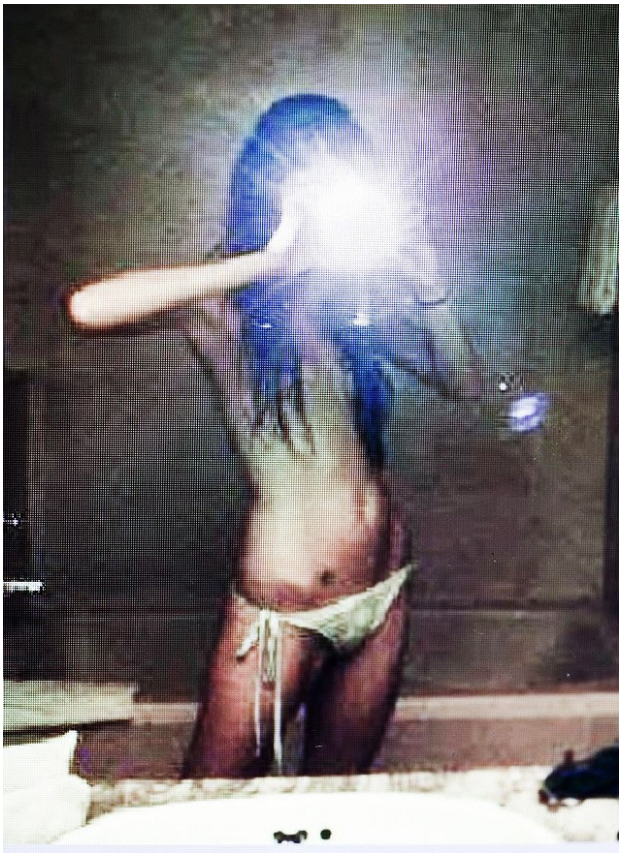
Uma das fotografias de *Afronauts*, inclusive, é a imagem de capa do livro de Shore, o que reforça a importância da editoria e curadoria que são responsáveis por selecionar - na constelação imagética que vivemos - imagens que merecem ser vistas.

Figura 76: "Iko Iko" do projeto Afronauts da artista Cristina de Middel, 2011.



Fonte: http://obviousmag.org/sphere/2013/08/the-afronauts.html

Figura 77: Imagem da artista Laia Abril sobre anorexia.



Fonte: Acervo Pessoal

Laia Abril é também uma das artistas analisadas por Shore. A espanhola que se define como uma artista multimidiática, é responsável pelo projeto *Thinspiration* que resultou em um fanzine. Nele, a artista procura em blogs e em sites especializados fotografias de adolescentes anoréxicas e "refotografa" as imagens dos corpos esqueléticos. O projeto possui cunho pós-fotográfico, pois adota imagens já existentes para compor uma crítica documental sobre a autodestruição compartilhada através de pixels. *Thinspiration* também foi selecionado para compor a exposição "From Here On" que foi curada por Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Joachim Schmid, Clément Chéroux e Martin Parr e reúne inúmeros projetos pós-fotográficos.

From Here On foi uma exposição que reuniu diversas obras pós-fotográficas de diversos países, assim como nos livros de Shore (2016) e Fontcuberta (2016). A exposição realizada em 2013, já definia os caminhos que Fontcuberta seguiria com

relação à análise da pós-fotografia:o artista como prescriptor, imagens adotadas, a obra-coleção, instantes decisivos e o *boom* do livro fotográfico.

Fontcuberta (2013) entende o artista como prescriptor, ou seja, acredita na capacidade que o artista possui de denotar uma intenção, que, por sua vez, faz a imagem adquirir sentido. As imagens adotadas se referem a uma contraposição da noção de autoria baseada na individualidade, na "genialidade", como se fosse necessário o artista nascer com um dom para exercer o seu papel. Para o autor, parece natural adotar imagens já existentes já que as imagens na atualidade são produzidas de maneira massiva.

Na mesma linha de pensamento, Dubois (2019) entende que a reutilização e (re)apropriação de imagens, inclusive com a reciclagem de arquivos e documentos, são desafios estéticos promovidos principalmente para o uso de tecnologias digitais.

> Essas práticas de reutilização cruzam a problemática da (re)apropriação, da reprodutibilidade, da revitalização, da reciclagem, do desvio do arquivo, do documento, da criação, da remontagem etc., e abrem a desafios estéticos consideráveis. Que todas essas práticas contemporâneas da retomada de objetos antigos para fins de reinvenção artística têm crescido com o uso das tecnologias digitais (essa tecnologia de reprodutibilidade ontológica) é uma evidência, mas as razões e suas apostas não são mais técnicas e históricas que estéticas e mesmo epistêmicas. Por exemplo, a reapropriação de filmes mais ou menos antigos, pertencentes à história do cinema e apresentados, mais ou menos modificados, na forma de instalações ou de remontagem nas salas de museus ou galerias de arte contemporânea – o chamado cinema de exposição – procede em geral de uma maneira de repensar fundamentalmente as relações entre arte e cinema (entre projeção e exposição, entre dispositivos e intermidialidade, entre as imagens e o mundo etc.), de repensá-las de outra maneira que não em termos de nostalgia ou melancolia, ou das facilidades tecnológicas decorrentes do avanço

> dos equipamentos de reprodução digital. Muitos textos aqui reunidos exploram essa dimensão de anacronismo, onde o pós convoca o pré. (DUBOIS, 2019, pos 298-304)

Logo, chegamos na abundância de imagens, que está diretamente ligada à onipresença de câmeras, que nos registram continuamente sem nenhuma solenidade. A fotografia não é mais o resultado de um instante decisivo ou de um episódio solene de nossas vidas. Ela está em todas as partes, queiramos ou não.

E tanto a abundância como o acúmulo estão por toda parte, inclusive no universo das imagens. Fontcuberta (2013) também ressalta a prática da obra-coleção. Que por sua vez também é uma característica da pós-fotografia, pois um dos efeitos da cultura digital é o papel do artista deixar de ser demarcado, uma vez que ele também se torna responsável pela curadoria, edição, crítica, coleção e docência. E o próprio Fontcuberta é um bom exemplo desse "homem-orquestra" multitarefa. E o mais interessante é que nessa cultura digital, ele observa o crescimento da produção de livros fotográficos, apesar de termos a tela como principal suporte para os projetos pós-fotográficos.

Figura 78: fotografia do projeto *Kim Jong Il Looking at Things* de Marco Bohr, 2012.



Fonte: https://kimjongillookingatthings.tumblr.com/

Segundo Philippe Dubois (2017), depois dos anos 1960 e 1970, a imagem - no sentido de regime da visualidade - adquiriu autoridade para se desprender do regime do

texto. Para o autor as teorias de fotografia tiverem como marco o livro "A Câmera Clara" de Roland Barthes, que por sua vez também sinalizou o fim da aplicação do estruturalismo e da semiologia em relação à imagem. E não só isso, o livro de Barthes também traz questionamentos acerca da ontologia, fenomenologia e teoria essencialista.

As teorias da fotografia então podem ser vistas como um novo campo de estudos, justamente pelo fato de que elas deixam de serem "lidas" como um texto verbal e passam a ser "vistas", considerando todas as propriedades das suas dimensões propriamente visuais. Por isso, os anos 2000 representam uma "virada digital" que, por sua vez, afeta todas as imagens digitais (televisão, cinema, vídeo, fotografia). "O digital vai permitir (ou obrigar, conforme o ponto de vista) abordar o campo da teoria da fotografia, tanto do ponto de vista “ontológico” da imagem quanto da perspectiva “pragmática” de seus usos." (DUBOIS, 2017, pg. 41).

> Eis uma primeira marca que caracteriza a mudança teórica produzida pelo digital turn: a relativização do discurso ontológico sobre a fotografia como traço, sua redução a um simples momento (genético) do processo, que não convém essencializar. É uma forma de retorno à imanência que permite pôr fim à transcendência da gênese na constituição de uma identidade do médium. A segunda marca que me interessa é uma consequência da primeira: a partir do momento em que a fotografia não é mais definida “absolutamente”, em seu princípio “original”, como uma *captação do real*; a partir do momento que sua identidade não tem mais relação com sua natureza de simples “captura” de um lampejo do mundo, mas com alguma coisa que faz dela uma representação que pode não corresponder a uma coisa real, ou seja, que pode (essa é apenas uma possibilidade, não uma necessidade) ter sido “inventada” (no todo ou em parte) por uma máquina de imagem, então *como podemos pensar essa tal imagem*? (DUBOIS, 2017, pg. 44).

A partir dessas questões, Dubois (2017) apresenta uma hipótese teórica, onde o pós-fotográfico se refere à imagem fotográfica digital da contemporaneidade. Logo, a pós-fotografia seria essa imagem com aparência fotográfica, porém produzida ou alterada digitalmente.

> Parto da ideia que tal imagem (a imagem fotográfica digital contemporânea, também chamada de “pós-fotográfica”) pode ser pensada como representação de um “mundo possível” - e não de um “ter-ali-estado” necessariamente real. Isso significa que as “teorias dos mundos possíveis” me parecem, hoje, a melhor maneira de apreender teoricamente o estatuto da imagem fotográfica contemporânea: não mais alguma coisa que “esteve ali” no mundo real, mas alguma coisa que “está aqui” diante de nós. (DUBOIS, 2017, pg. 45)

Da mesma maneira, Arlindo Machado no texto "Uma poética da desprogramação" (2001), enxerga a pós-fotografia como uma criação em um ambiente digital, que faz o uso da experimentação e de recursos não-lineares do computador. Esse texto, que fala sobre uma exposição do artista Carlos Fadon Vicente, realça como o uso da imprevisibilidade do fluxo televisional pode dialogar com diferentes meios e linguagens. Dessa forma, é possível vislumbrar um novo horizonte no "terreno movediço da cultura da informática" (MACHADO, 2001, pg. 1).

Seguindo a mesma linha de pensamento, André Parente (2002), entende a pós-fotografia como uma simulação e criação virtual dentro do paradigma digital/eletrônico. Onde as imagens produzidas sob esse conceito podem ser entendidas como representações do movimento fugidio do modelo arquetípico e das coordenadas geográficas e geométricas.

> No paradigma digital pós-fotográfico (virtual, derivativo, ubíquo), “pode-se dizer que o próprio real, o referente originário, se torna maquínico, pois é gerado pelo computador” (Dubois, 2004, p.47). Nas imagens pós-fotográficas pode-se dispensar seguir a série:

> captar a imagem; inscrever-reproduzir no material; visualizar e transmitir. Quando a imagem digital é gerada ou simulada por computador, obviamente que a captação e a reprodução se tornam diferentes: dispensa-se o “real prévio” que era preciso nos paradigmas anteriores, de modo que objeto e imagem se tornam uma coisa só, sendo produto do cálculo. (GENARO, 2015 apud Dubois, 2004, p.47).

O uso das tecnologias digitais na pós-fotografia incluem, sem dúvida, a manipulação e a modificação. O que pode ser visto por alguns como um problema, para outros é a saída pragmática possível para representar objetos "inexistentes". A pintura, por exemplo, teve que redefinir o seu papel e suas características enquanto linguagem imagética quando a fotografia foi criada. Da mesma maneira, é preciso não somente acompanhar os desenvolvimentos pós-fotográficos como também perceber as idiossincrasias que os determinam, se é que existe um conjunto homogêneo de valores, não é?

Para Joan Fontcuberta, a pós-fotografia não pode ser visto somente do ponto de vista do criador/ artista, mas também do pesquisador. Nesse sentido, ele tem semelhança com o pensamento de Shore (2016) sobre a importância de valorizar as pessoas que editam e fazem emergir essas imagens pós-fotográficas num mundo de superabundância visual. Na cultura visual atual é possível captar imagens e fotografias fluídas de espaços de sociabilidade digital, que por sua vez são espaços múltiplos, híbridos e, especialmente, dispersos.

> A interface materializa o espaço fenomênico de Aristóteles, e, por isso, a qualidade das relações entre representação e espectador se invertem. Já não há uma ação física de um lado e uma reação mental de outro, mas ambas se dão dos dois lados: o usuário-gestor não só experimenta transformações mentais como age fisicamente por meio de seus gestos, os quais influem na transformação da imagem, que assim recebe parte das consequências da atividade mental. A forma da representação

> varia não somente por seus parâmetros, mas em reação às intervenções do usuário-espectador. Ou seja, a forma da imagem é em parte o eco da imaginação, desse usuário-espectador, da mesma maneira que sua imaginação é o eco das atividades da representação. (CATALÀ, 2011, pg. 98)

Para Català, o modelo imagético da cultura visual atual pode ser chamado de imagem interface. Segundo o autor, o Ocidente possui três modelos mentais que delimitam espaços conceituais. Os dois primeiros são: o teatro grego, que contempla em comunidade uma representação cercada pelos espectadores; e a câmera escura, onde o espetáculo se torna privatizado, pois possui um observador com maior grau de focalização. O primeiro modelo que era estruturalmente acústico, se converte em ótico no segundo.

A câmera escura, apesar de individualizar o sujeito, se tratava de um modelo mais inclusivo, pois funcionava como uma metáfora da mente. “Quando um espectador entrava na câmera escura era como se entrasse em seu próprio cérebro e fora capaz de contemplar o processo de recepção de imagens do mundo nele mesmo”(Català, 2005, pg. 538). Ao mesmo tempo que servia como empirismo da mente, a câmera escura fundamentou a distinção entre a observação artística, regida pela emoção, e a visão científica, regida pela razão.

Os dois modelos mentais iniciais apontados por Català (2005) desenvolveram-se no modelo mental da cultura visual atual: a interface, um espaço mental que relaciona o homem e o computador. Esse último apresenta uma janela de "paisagens numéricas" (CATALÀ, 2005) e que, no entanto, também é capaz de emular uma janela renascentista.

> Mas se bem momentaneamente a janela se provou de paisagens intrinsecamente numéricas, patrocinando hiperbolicamente uma estética emparelhada com a ruptura que havia suposto a arte abstrata com respeito ao realismo e dando com ele a impressão de que se tratava simplesmente de auspiciar um exercício de ver, o certo é que logo se impulsionou a necessidade de mirar e se

> deu um passo à metáfora, ou seja, a uma construção da mirada. Com ela se colocaram os fundamentos do terceiro modelo mental, que hoje se conhece como interface. (CATALÀ, 2005, pg. 539)

O terceiro modelo mental pode ser percebido como a relação entre o homem e o computador, que inclui não somente a comunicação, mas também aspectos cognitivos e emocionais. Essas relações são também encontradas nos outros dois modelos mentais – o teatro grego e a câmera escura – o que os caracterizam como paradigmas epistemológicos de um determinado momento.

Para Català (2005), a noção de imagem interface estabelece uma nova maneira do pensamento, ou seja, o ato de pensar por meio de imagens. Esse tipo de pensar implica em estruturas metafóricas, porque elas determinam novas configurações na cultura visual e, certamente, promovem o desenvolvimento do olhar.

> A interface é um espaço virtual em que se une as operações do computador e do usuário. Neste sentido, é certo que se coloque em funcionamento os dispositivos aristotélicos de identificação, pois o que acontece no espaço da interface é regido pelas metáforas visuais e, portanto parte desse funcionamento se refere à vertente emocional e subjetiva da arte. Mas, por outro lado, esta subjetividade está representada, ou evidenciada, para o olhar e para a busca, não para a recepção passiva do usuário, mas sim sua atuação. (CATALÀ, 2005, p. 540)

A imagem interface é um elemento da nova realidade fluida, pois representa a fragmentação do espaço e a hibridização entre as imagens e as representações. Na interface existe a mediação tecnológica, mas não existe separação entre o sujeito e o objeto. Para o pesquisador, a interface imagética é a imagem que funciona como metáfora visual.

> A interface é um dispositivo capaz de reunir em sua atuação dois pares de paradigmas de crucial importância: de um lado, o da arte

> e da ciência, em cuja cisão é baseada grande parte da cultura contemporânea, e de outro lado, o da tecnologia e humanismo, cuja dialética tem alimentado, tanto positiva como negativamente, o imaginário do século recém finalizado. (CATALÀ, 2005, p. 540)

Català (2005) leva a fundo as possibilidades imagéticas advindas da cultura visual atual e que, com certeza, se assemelham com as questões pós-fotográficas. Se para Plaza (1994) o computador poderia abrir um novo mundo de possibilidades para a arte e tecnologia, para Català (2005) a mudança é muito mais profunda, pois escapa do campo das artes e atinge toda a cultura visual, ou seja todas as imagens. Além disso, para Català (2005, pg. 42), a cultura da imagem se transformou na cultura visual, sem que ninguém se pronunciasse, como se os termos fossem equivalentes para observar todas as faces desse mesmo fenômeno. No entanto, Fontcuberta é um dos pesquisadores que se destinaram a observar os fenômenos das imagens e da visualidade. Em "Por um manifesto pós-fotográfico"[84], por exemplo, Fontcuberta engrossa o coro de Plaza (1994) e Català (2005) e analisa pragmaticamente as mudanças culturais promovidas pela tecnologia alinhada à arte e às imagens.

No artigo escrito para o jornal La Vanguardia, ele desenvolve os pensamentos de *From Here On* (2013). Escrito em formato de manifesto, o texto possui um decálogo que elenca algumas características que estão presentes em obras que ele considera pós-fotográficas, tais como: o papel dos artistas como prescriptores de sentido a coisas já existentes; o fato de que os artistas já não podem ser separados dos curadores, colecionadores, teóricos, etc, pois não existe mais uma limitação de atuação; a noção de constelação imagética e ecologia visual; como os artistas podem promover a circulação de obras com mais facilidade; além de, é claro, a perda de autoria por conta das práticas de adoção.

> A sociedade hipermoderna está marcada pelo excesso, pela

84 O manifesto foi publicado originalmente no jornal La Vanguardia: **Por un manifiesto posfotográfico**. Disponível em http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html. Acesso em março de 2016. Mas também ganhou uma tradução para o português traduzido por Gabriel Pereira e que está disponível aqui: https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/.

> flexibilidade e pela porosidade de uma nova relação com o espaço e o tempo, a rigor da experiência proporcionada pela internet e os meios de comunicação globais. Essas novas janelas nos aproximam do conhecimento imediato e completo dos acontecimentos, de tal forma, que temos a sensação de estar dentro da História, mas sem possibilidade de controlá-la. (FONTCUBERTA, 2016, p. 21, tradução nossa)[85]

"O que é especialmente correto na atual era do capitalismo tardio, no qual, segundo Guy Debord, as imagens são cristalizações do capital levado a determinado grau de acumulação" (CATALÀ, 2011, pg. 155). Para Fontcuberta (2016), é por conta dessa abundância imagética proporcionada pelo capitalismo, que as imagens entram em nossas telas, casas e mentes sem pedir licença. A velocidade com que elas percorrem nossa vida, de maneira abundante, não só pode nos causar desconforto, como também nos coloca frente à frente com questões políticas e culturais.

As imagens nunca tiveram um papel passivo, mas na atualidade elas estão furiosas e, assim como Dubois, Fontcuberta também admite que vivemos uma nova ordem visual, a da cultura visual, que tem como caraterística ao mínimo três fatores (2016, pg. 9): a imaterialidade e transmutabilidade das imagens, a profusão e a disponibilidade e a enciclopedização do saber e da comunicação.

É importante ressaltar que todas as formas visuais interessam a esses teóricos, por isso suas teorias não se limitam estritamente ao universo fotográfico. É, inclusive, a partir da observação da ficção literária que Dubois (2018) desenvolveu a aplicação da teoria dos mundos possíveis às imagens. "De tempos em tempos, o romance dito realista se pretende “reflexo” do mundo real, mas, por sua própria natureza de objeto literário, de pura ficção, trata-se de uma invenção, mais ou menos calcada no real"[86].

---

85 “La sociedad hipermoderna está marcada por el exceso, la flexibilidad y la porosidad de una nueva relación con el espacio y el tiempo, a tenor de la experiencia proporcionada por internet y los medios de comunicación globales. Estas nuevas ventanas nos abocan al conocimiento inmediato y completo de los acontecimientos, de tal forma, que tenemos la sensación de estar dentro de la Historia, pero sin posibilidad de controlarla.”

86 DUBOIS, Philippe. **Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas.** Disponível em https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/. Acesso em 10 nov. 2019.

Para o teórico francês, seria interessante analisar a fotografia a partir desse ponto de vista, pois é um caminho pouco explorado e pode ajudar a responder algumas questões de reprodução, imitação e ausência total do mundo real.

> Ninguém até agora havia aplicado a teoria dos mundos possíveis ao universo da fotografia. Pareceu-me interessante interrogar a fotografia sob essa perspectiva. Se a fotografia não se destina mais a ser a impressão do mundo, o rastro de algo que esteve ali e que foi registrado em uma imagem, se posso ter nela um animal de cinco patas e um peixe coberto de pelos [referência ao trabalho do artista conceitual catalão Joan Fontcuberta (1955), que a partir de suas mais célebres séries, como *Fauna* (1987) e *Sputnik* (1997), vem questionando a verdade da fotografia.], será que ela deixa de ser encarada como vestígio do mundo? Como rastro de algo que ocorreu? Ela pode então ser pensada como uma invenção em si, que não deve mais ao mundo outras relações a não ser a de ser um mundo paralelo, com regras próprias, e não mais a reprise deste mundo em uma imagem. (DUBOIS, 2018)[87]

Paralelamente a esse pensamento, podemos dizer que as imagens digitais, em especial, além de serem furiosas, renegam os valores de materialidade e qualidade. Até porque elas são utilizadas prezando-se pelos valores de imediatez, circulação e conexão. E, é claro, que isso se torna um terreno fértil para os artistas pós-fotográficos.

> As formas de ver podem ser traduzidas em formas de olhar, ou seja, em formas conscientes de ver que abrem espaço a novos tipos de imagem, as quais desenvolvem sua fenomenologia correspondente. Essa série de transformações pode ser agrupada sob o conceito comum de fluidez. As imagens atuais são essencialmente fluidas, líquidas, poderíamos dizer para empregar uma metáfora popular no momento. Consequentemente, o que determina as visualidades das imagens contemporâneas, o que as agrupa apesar da diversidade de meios que as vinculam, não é

87 Idem.

> tanto a digitalização, seu aspecto tecnológico, mas a *fluidez* que caracteriza a aparência visual dos produtos dessa tecnologia particular. (CATALÀ, 2011, pg. 89)

Assim como para Català (2011), para Fontcuberta a nova ordem teórico/conceitual denominada pós-fotografia, já que não temos ainda um termo melhor, é marcada especialmente pelo uso das tecnologias e conceitos como deslizamento (Lipovetsky), ecologia visual (Català) e liquidez (Bauman).

> Pós indica abandono o expulsão. Uma porta se fecha atrás de nós, plashhh… e ingressamos em uma posteridade. O prefixo "pós" evoca também uma despedida. Mas o que abandonamos, em que posteridade nos acomodamos, de que nos despedimos? (FONTCUBERTA, 2016, pg. 27, tradução nossa)[88]

Na condição pós-fotográfica vemos o desmantelamento do tipo de visualidade que a fotografia implementou há mais de um século, no entanto um desmantelamento silencioso, disruptivo, diferente da ruptura visível que foi observada no surgimento da fotografia no século XIX em relação à pintura. Fontcuberta (2016) observa que mesmo que essa disrupção - da passagem do fotográfico para o pós-fotográfico - não seja tangível, teremos como consequência o quase anulamento da etapa que precede o nosso momento atual. Será que a fotografia se tornará obsoleta? Acredito que não, visto os inúmeros artistas pós-fotográficos que sequer se reconhecem como pós-fotográficos ainda.

Além disso, já podemos observar mudanças profundas, inauguradas principalmente pelo acesso à tecnologia e, também, pela popularização de câmeras e computadores portáteis e pessoais, como também pelo uso frequente de programas de retoque, como os filtros do *Instagram* ou as ferramentas do *Photoshop*. Nesse sentido, o regime de verdade deixa de ser a força motriz da engrenagem de produção imagética e passa a ser opcional.

88 “Post indica abandono o expulsión. Una puerta se cierra tras nosotros, plashhh… e ingresamos en una posteridad. El prefijo "post" evoca también una despedida. Pero qué abandonamos, en qué posteridad nos alojamos, de qué nos despedimos?”

É claro que a pós-fotografia não pode ser reduzida somente às ferramentas e opções tecnológicas, seria ingênuo pensar assim. A disrupção da cultura visual atual, na verdade, utiliza as ferramentas tecnológicas disponíveis como combustível para as mudanças epistemológicas na pós-fotografia, inclusive em relação aos regimes de verdade a aos protocolos de confiança (e segurança) das imagens. Ou seja, não se observa mais somente a disrupção da evidência, mas também as práticas que levam à ruptura da vidência.

Resumindo, a era pós-fotográfica a que Fontcuberta se refere, é caracterizada pela reprodução e circulação massiva de imagens nos espaços digitais, pela produção de imagens em grande quantidade, o que causa uma superabundância visual. Fontcuberta nos alerta para a ruptura ontológica entre a produção de imagem analógica e a produção digital, que para ele caracterizam mudanças profundas nos valores sociais e históricos das imagens e também adicionam funções que outrora não podíamos observar. As imagens agora circulam em grande velocidade, o que as torna muito perigosas, ativas e presentes. Por isso, é necessário não só saber usá-las, como compreender a ecologia visual da qual elas fazem parte.

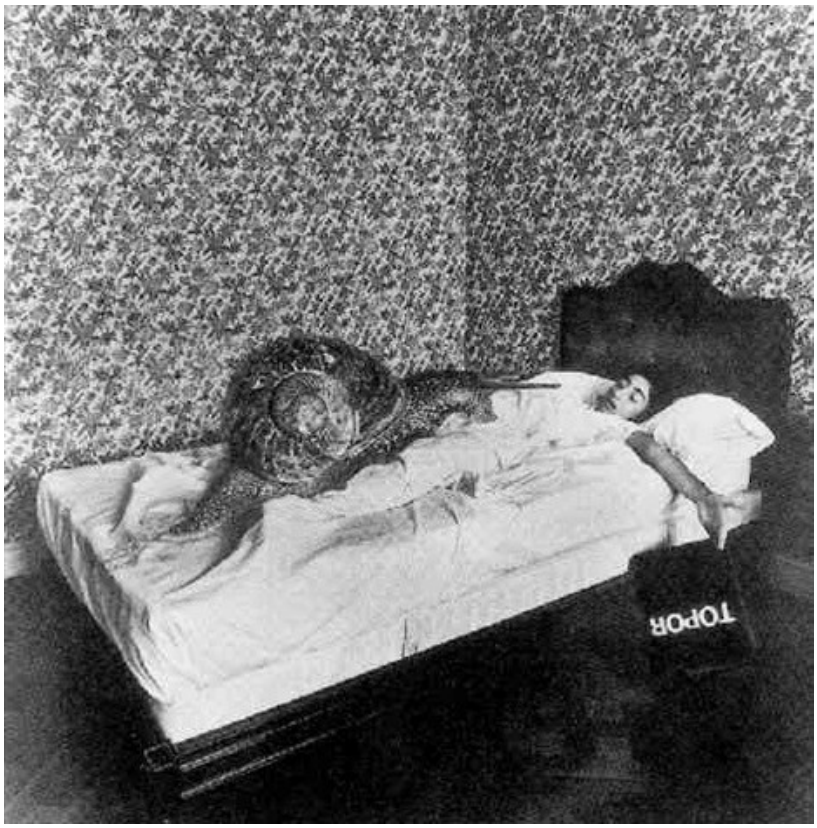
Figura 79: A *selfie* do macaco de crista-negra.



Fonte: https://meiobit.com/383125/mais-um-capitulo-na-historia-do-macaco-naruto/

4.2. O Fotógrafo Acumulador

Figura 80: "Homenagem à Robert Topor", 1976, de Joan Fontcuberta.



Fonte: http://www.artnet.com/artists/joan-fontcuberta/hommage-%C3%A0-r-topor-2Q3GYYJ_O0jKQ8hDSMG6XQ2

Em 1965 René Laloux realizou Les Escargots, um curta de animação fantástica baseada em desenhos de Roland Topor. Quando o vi no começo dos anos 70 me impresionou vivamente. De pronto, me fez descobrir o Movimento Pânico, propulsado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowski y Roland Topor. O nome do grupo se inspirava no deus Pan e conjugava três elementos básicos: terror, humor e simultaneidade. Suas propostas vagavam pela ciência, pela filosofia, pelo xadrez, pela confusão e o azar, regenerando provocações neodadaístas que resultavam particularmente adequadas como antídoto contra as trevas da ditadura franquista em que nos encontrávamos. Em Les Escargots

> um país era progressivamente invadido por caracóis gigantes. De aparência inofensiva, logo se revelavan agressivos e destruidores. Violavam as mulheres (porque somente as mulheres, me pergunto hoje, se os caracóis são hermafroditas?) e devoravam tudo a sua frente. Em 1976 quis homenagear a força simbólica das imagens de Topor com uma fotomontagem que intitulei *Caragol, treu banya*, as primeiras palavras da canção popular infantil que desde pequenos todos cantávamos com inocência. Muito mais tarde, esgotada a inocência, cheguei ao projeto *Gastropoda*. O caracol é considerado como um símbolo lunar. Seu simbolismo é rico em interpretações, ainda que em geral segue associado a transformação contínua. Em Gastropoda o caracol ilustra a constante evolução do ciclo vital das imagens. As imagens não brotam por geração espontânea: nascem de imagens e por sua vez procriam imagens. Porque uma imagem é a matriz de todas as imagens a vir. Só faz falta um tempo pausado para descubrí-la. (FONTCUBERTA, 2018, p. 24, tradução nossa)[89]

No último mês do meu doutorado sanduíche em Barcelona, vi a notícia de que uma exposição do Fontcuberta ocorreria no município de Balaguer, na província de Lérida, uma comunidade autônoma da Catalunha. Para chegar na cidade, que conta com um pouco mais de quinze mil habitantes, só existia uma possibilidade: pegar o

89 "En 1965 René Laloux realizó Les Escargots, un corto de animación fantástica basada en dibujos de Roland Topor. Cuando lo visioné a principios de los años 70 me impresionó vivamente. De hecho, me hizo descubrir el Movimiento Pánico, propulsado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowski y Roland Topor. El nombre del grupo se inspiraba en el dios Pan y conjugaba tres elementos básicos: terror, humor y simultaneidad. Sus propuestas deambulaban por la ciencia, la filosofia, el ajedrez, la confusión y el azar, regenerando provocaciones neodadaistas que resultaban particularmente adecuadas como antídoto contra las tinieblas de la dictadura franquista en la que nos encontrábamos. En Les Escargots un país era progresivamente invadido por caracoles gigantes. En apariencia inofensivos, pronto se revelaban agresivos y destructores. Violaban a las mujeres (¿porque solo a las mujeres, me pregunto hoy, si los caracoles son hermafroditas?) y devoraban todo a su paso. La fuerza simbólica de las imágenes de Topor la quise homenajear en 1976 con un fotomontaje que titulé *Caragol, treu banya*, las primeras palabras de la popular canción infantil que de pequeños todos cantábamos con inocencia. Mucho más tarde, agotada la inocencia, he llegado al proyecto *Gastropoda*. El caracol está considerado como un símbolo lunar. Su simbolismo es rico en interpretaciones, aunque por lo general va asociado a la transformación continua. En Gastropoda el caracol ilustra la constante evolución en el ciclo vital de las imágenes. Las imágenes no brotan por generación espontánea: nacen de imágenes y a su vez procrean imágenes. Porque una imagen es la matriz de todas las imágenes venideras. Solo hace falta un tiempo pausado para descubrirlo."

único ônibus que saía de Barcelona às 9 da manhã e voltar no único ônibus em direção à Barcelona às 20 horas. Portanto, eu passaria cerca de oito horas na cidade.

Empolgada com a possibilidade de ver mais uma exposição do artista, comprei as passagens e embarquei em um dos dias mais longos da minha vida para ir a uma cidade onde eu gastaria todo o meu catalão. Cheguei na cidade por volta das 11:30 da manhã e resolvi visitar a exposição antes do início da "siesta", que ocorre em quase toda cidade espanhola.

A exposição chamada "Quan bado res no pesa", que em português significa algo como "Quando não está preso", estava acontecendo na Fundação Marguerida de Montferrato, que era cerca de três quadras da rodoviária da cidade. Demorei cerca de uma hora dentro das duas salas da exposição, pois queria observar todos os detalhes, mas também porque o curador estava presente e se sentiu muito animado em conversar comigo sobre as obras de Fontcuberta.

"Quan Bado res no pesa" exibia as obras do projeto *Gastrópoda*. Um projeto que conversa bastante com a ideia de suspeitar da veracidade de imagens fotográficas. No entanto, percebemos que nessa obra, o foco de Fontcuberta é discutir a eclosão da imagem digital em caráter planetário por conta da utilização delas na internet, ou seja, discutir a pós-fotografia.

> E é, justamente, a reflexão sobre as transformações radicais da produção, difusão e recepção da imagem fotográfica ns era digital um dos pontos de atenção fundamentais da criação teórica e fotográfica de Joan Fontcuberta nos últimos anos, aos quais considera já como era pós-fotográfica. (BRULLET, 2018, pg. 15, tradução nossa).[90]

E m *Gastrópoda* (2009-2015), Fontcuberta planta novamente a ideia do artista como prescriptor. Para ele, o mérito da criação artística também vive na capacidade de

90 “Y es, justamente, la reflexión sobre las transformaciones radicales de la producción, difusión y recepción de la imagen fotográfica en la era digital uno de los centros de atención fundamentales de la creación teórica y fotográfica de Joan Fontcuberta en los últimos años, los que considera ya como era postfotográfica.”

dotar a imagem já existente de um novo sentido, um novo olhar, um novo discurso. É o que podemos definir como adoção: um método de criar novos usos para as imagens já existentes, o que não significa apropriar-se de um material de outros como seu, mas sim tornar público e oficial essa nova utilização. Em outras palavras, ele volta às ideias do manifesto pós-fotográfico: o artista vive cercado de muitas imagens - ecologia visual - e pode utilizá-las para sua criação, mesmo que ele não seja o produtor. *Gastrópoda* é uma série composta a partir da acumulação pelo artista de papéis impressos. A maioria deles trata-se de convites de museus e galerias de arte, que são ressignificados pelo artista e transformados em rastros pela ação de caracóis selvagens. O projeto consiste, portanto, em fotografias desses papéis devorados pelos caracóis, considerados coautores da obra.

> A ecologia implica um aspecto em contínuo movimento, em contínua interação, um aspecto que, além disso, é específico de uma imagem ou de um fenômeno determinados. A imagem está situada em um contexto, mas se nutre e é resultado de uma determinada ecologia. (CATALÀ, 2011, pg. 36).

Para Fontcuberta (2016), a metáfora da ação dos caracóis sobre os papéis nos remete ao *slowfood*, uma crítica referente à produção de imagens em grande velocidade e quantidade na atualidade. Não tiramos tempo para "saborear" as imagens e, portanto, não temos um momento de distanciamento e reflexão. Além disso, a série também nos remete ao "ciclo de vida" das imagens, como apontado certa vez por Fontcuberta em uma de suas palestras que assisti no YouTube: gestação, nascimento, desenvolvimento, amadurecimento, velhice e morte.

As fotografias dos papéis devorados foram impressas em tamanhos grandes, mais ou menos do tamanho do formato A1[91]. Na sala da exposição, ao mesmo tempo que é possível ver as fotografias penduradas na parede e dispostas de acordo com a preferência do curador, também foi colocado um monitor que exibe o filme *Gastrópoda*, com imagens em *close* dos caracóis se alimentando.

91 594 x 841 mm

Figura 81: Frame do vídeo Gastrópoda.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/gastropoda/142

Figura 82: Frame do vídeo Gastrópoda.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/gastropoda/142

Além disso, também estava disposto ao lado do monitor uma espécie de aquário

com os caracóis selvagens agindo ao vivo, inclusive sobre os papéis de divulgação da própria exibição. A metáfora dos caracóis se relaciona com diversos aspectos da vida catalã, assim como as questões discutidas por Fontcuberta sobre o acúmulo de papéis no mundo capitalista.

Figura 83: Aquário com os co-autores da obra realizando uma performance.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 84: Aquário com os co-autores da obra realizando uma performance ao vivo.



Fonte: Acervo Pessoal.

Os caracóis, que há milênios eram realmente selvagens, são velhos conhecidos da cultura catalã e de outros povos. Tanto porque devoram papéis e livros dos cidadãos - segundo o curador da exposição, chega a ser uma praga em algumas regiões - como também porque são bastantes utilizados na culinária em diversas culturas. "Frente a la vorágine de internet y al consumo acelerado de imágenes, los caracoles nos devuelven al slow food que requiere la buena digestión. Aquí los caracoles metabolizan arte tanto como los artistas podemos metabolizar los caracoles…" (FONTCUBERTA, 2018, pg. 17)

Segundo Brullet (2018), Fontcuberta vive (ou vivia?) em La Roca del Vallès, uma região bastante úmida e um local bastante apropriado para caracóis. A excitação em trabalhar com eles foi quando um dia retornou de uma viagem e percebeu que os caracóis tinham comido parte das cartas, convites e outros papéis que se encontravam na sua caixa de correios.

> O gosto dos caracóis pela celulose e outros elementos constitutivos do papel deixava em um estado deplorável mas muito curioso as imagens que figuravam nos papéis recolhidos depois da festança digestiva dos gastrópodos. A curiosidade insaciável levou Fontcuberta a seguir observando com atenção o fenômeno. É assim que nasceu a série e instalação *Gastrópoda*, que se compõe de três elementos: um aquário habitado por um punhado de caracóis que fazem seu trabalho devorando um conjunto de papéis e convites; um vídeo com imagens microscópicas em alta definição dos caracóis comendo o papel, e um conjunto variado de fotografias ampliadas de mostras das surpreendentes imagens fragmentadas e desmaterializadas resultantes da ação depredadora dos caracóis sobre papéis e convites de origens diversas. (BRULLET, 2018, pg. 18, tradução nossa).[92]

92 “El gusto de los caracoles por la celulosa y otros elementos constitutivos del papel dejaba en un estado deplorable pero muy curioso las imágenes que figuraban en los papeles recogidos después del festín digestivo de los gasterópodos. La curiosidad insaciable llevó a Fontcuberta a seguir observando con detención el fenómeno. Es así como nació la serie e instalación *Gastropoda*, que se compone de tres elementos: una pecera habitada por un puñado de caracoles que hacen su trabajo devorando un

O que Fontcuberta faz então é se apropriar do trabalho realizado pelos caracóis naturalmente ao longo de centenas de anos de história e os coloca como co-autores. Seu papel enquanto artista duchampiano fica em selecionar os papéis devorados e fazer as fotografias das imagens criadas pelos animais. Fontcuberta brinca com a desconstrução e a fragmentação de imagens acumuladas por ele e provenientes de outros autores, para criar imagens totalmente novas. A intenção é relacionar os preceitos da pós-fotografia e reutilizar, ressignificar e adotar imagens que já existem para criar novas criações imagéticas.

A lentidão com que os caracóis absorvem as imagens é, ao mesmo tempo: 1. uma inversão de valores da circulação de imagens na cultura visual atual, que é furiosa, em abundância e rápida; e 2. Uma metáfora de como nós, humanos, nos tornamos devoradores compulsivos de imagens. Além disso, devemos chamar atenção para o fato de que, apesar de devorarmos imagens até a sua degradação, na maioria das vezes não temos tempo de apreender todas as que nos cercam e acabamos por optar em focar em imagens icônicas ou que mais nos afetam.

> O necessário, pois, já não é fazer novas imagens senão repensar as que já temos. Assim, alguns dos projetos de Joan Fontcuberta mais atrevidos dos últimos anos são dedicados à busca da natureza da imagem, de sua substância, de seus restos. E a transição da fotografia analógica à fotografia digital, com sua desmaterialização e sua circulação vertiginosa, comporta una transformação tão radical do meio e da linguagem fotográfica, e de seus usos artísticos, sociais e políticos, que não nos é estranho que um criador inquieto e experimentador como Fontcuberta planta novos desafios no campo inexplorado e múltiplo da pós-fotografia. (BRULLET, 2018, pg. 16, tradução nossa)[93]

conjunto de papeles e invitaciones; un vídeo con imágenes microscópicas en alta definición de los caracoles comiendo el papel, y un conjunto variado de fotografías ampliadas de muestras de las sorprendentes imágenes fragmentadas y desmaterializadas resultantes de la acción depredadora de los caracoles encima de papeles e invitaciones de origen diverso."

93 "Lo necesario, pues, ya no es hacer nuevas imágenes sino repensar las que ya tenemos. Así, algunos de los proyectos de Joan Fontcuberta más atrevidos de los últimos años se han dedicado a la búsqueda

Figura 85: Uma das paredes principais da exposição, do lado oposto ao aquário.



Fonte: Acervo Pessoal.

Ao dialogar com experimentações fotográficas, Fontcuberta indaga sobre qual seria a natureza das imagens e qual seria o material necessário para as chamarmos de fotografia? A abstração imagética dadaísta proposta em *Gastrópoda* prova a possibilidade de uma ameaça inevitável da falsidade fotográfica, pois seus procedimentos discutem e fazem transparecer as questões relacionadas à representação, o documental e a ficção, mas também, especialmente a experiência imagética que pode sim ser chamada de fotografia - mesmo que não haja um referente

de la naturaleza de la imagen, de su sustancia, de sus restos. Y es que el paso de la fotografía analógica a la fotografía digital, con su desmaterialización y su circulación vertiginosa, comporta una transformación tan radical del medio y del lenguaje fotográfico, y de sus usos artísticos, sociales y políticos, que nos es extraño que un creador inquieto y experimentador como Fontcuberta se plantee nuevos retos en el campo inexplorado y múltiple de la postfotografia. “

- ou talvez, quem sabe, pós-fotografia.

Para mim, modéstia à parte, tanto faz se a fotografia está atrelada a um negativo de prata ou ao caráter numérico e abstrato como da imagem digital. Na pós-fotografia o artista trabalha como um arqueólogo visual, que busca imagens descartadas ou não, para reutilizá-las de diversas maneiras. Para Fontcuberta não interessa se a fotografia foi "mal feita" ou está defeituosa, mal conservada. O que importa é o sentido que damos a ela. Afinal, é muito difícil descartarmos imagens por conta somente de seus caracteres plásticos, o que elas nos representam, nos afetam, nos significam são os fatores que definem as suas "qualidades" visuais, mesmo que elas sejam falsas (as imagens e o que representam).

Fontcuberta possui interesse na ciência e na biologia, como podemos observar ao longo da sua trajetória. No projeto *Gastrópoda*, ele se apropria do rastro criado, ou seja, do que foi devorado pelos caracóis para metaforizar sobre a nossa obsessão em acumular e consumir imagens, assim como os caracóis possuem em digeri-las.

Além disso, o consumo literal das imagens pelos caracóis provoca a desmaterialização das mesmas, fazendo-nos lembrar da possibilidade de existência de imagens fotográficas que não possuem relações materiais com o mundo, tanto por serem abstrações numéricas e digitais, quanto pela possibilidade em se criar fotografias sem referentes físicos.

Assim como seu interesse pela biologia e pelo mundo animal, Fontcuberta também se interessa pela discussão do poder político, ou seja, em *Gastrópoda*, ele reflete sobre o momento em que estamos discutindo o controle sobre o consumo, preferências e, é claro, imagens. E esse poder, assim como as imagens devoradas, estão ao mesmo tempo escondidas dentro dos caracóis, como visíveis nos rastros deixados por eles.

Figura 86: Uma das fotografias do projeto.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 87: Duas outras fotografias dos rastros deixados pelos caracóis.



Fonte: Acervo Pessoal.

Neste projeto os caracóis não comem os vegetais que podem encontrar em seu habitat porque são forçados a se alimentar com os cartões de convite que habitualmente os museus e galerias de arte nos enviam para anunciar suas exposições. Esses cartões vem ilustrados com reproduções de obras de arte que a ação voraz dos caracóis reduz a vestígios, permitindo que as entranhas do papel se sobreponham aos resíduos da imagem impressa. Além, portanto, de uma espécie de reciclagem melancólica da arte, *Gastrópoda* atua em quatro níveis sucessivos. Em primeiro

> lugar alude simbólicamente à degradação icônica, a imagem em um processo de descomposição e regressão, ao morrer como requisito para o nascer. Um segundo aspecto enfatiza o deslocamento da imagem: de pura representação ao objeto físico, de informação visual sem corpo à matéria tangível. O terceiro aspecto ronda essa transformação questionando a materialidade da imagem. A pós-fotografia nos familiarizou com imagens sem carne nem sangue, imagens compostas de uns e zeros cintilantes que são somente sopros de informação, mas que perderam seu suporte material. De que são feitas hoje as imagens? ¿Quais seriam suas partículas elementares? Sob esse questionamento *Gastrópoda* pode ser entendido tambem como uma indagação sobre a substância do fotográfico, sobre como a fotografia constrói o visível. O quarto e último aspecto tem a ver com uma problematizaçãp da noção de autoria. A criação requer aqui a cumplicidade de uns caracóis *artifagus* (ou "comedores de arte") para realizar uma "obra". Até certo ponto os caracóis e eu deveríamos compartilhar o copyright porque todos atuamos como autores-colaboradores. Ainda que, melhor dito, os caracóis são os autores por delegação, já que eu me limito a explorar sua força de trabalho: o caracol efetua a parte física da ação e eu simplesmente decido o momento de pará-la. De fato se trata de uma situação frequente na história da arte, desde as oficinas dos mestres renascentistas até os megacentros de produção de muitos artistas contemporâneos. A diferença é que aqui esses escravos estetas são famintos caracóis, indiferentes a que se projete discurso sobre sua voracidade e se prescreva sentido sobre seus excrementos. (FONTCUBERTA, 2018, pg. 26, tradução nossa)[94]

94 "En este proyecto los caracoles no comen los vegetales que pueden encontrar en su hábitat sino que son forzados a alimentarse con las tarjetas de invitación que habitualmente los museos y galerías de arte nos envían para anunciar sus exposiciones. Estas tarjetas van ilustradas con reproducciones de obras de arte que la acción voraz de los caracoles reduce a vestigios, permitiendo que las entrañas del papel se sobrepongan a los residuos de la imagen impresa. Más allá por tanto de un reciclaje melancólico del arte, *Gastropoda* actúa en cuatro niveles sucesivos. En primer lugar alude simbólicamente a la degradación icónica, a la imagen en un proceso de descomposición y regresión, al morir como requisito para el nacer.

Resumidamente, como apontado pelo artista (2018), o projeto então segue quatro frentes. A primeira, de cunho pessoal, que representa toda a sua pesquisa em relação ao consumo desenfreado de imagens; a segunda chama atenção para a falta de materialidade da imagem fotográfica, que por sua vez, se relaciona diretamente com a terceira questão: a abstração matemática que produz imagens. A quarta e última frente, que trata sobre a questão de autoria, completa o que o artista vêm considerando como pós-fotografia.

As oito horas que passei na cidade Balaguer, onde foi realizada a exposição, foram quase tão lentas quanto a digestão dos caracóis selvagens. De um lado os caracóis ajudaram a desenvolver um projeto e instalação artística, de outro eu estive presencialmente na exposição acompanhando o rastro deixado por eles. Além disso, estar numa cidade pequena por tantas horas, me fez perceber que a lentidão é necessária para nos fazer absorver toda informação que chega até nós, mesmo que tenhamos que caminhar no frio por meia dúzia de ruas à espera de um ônibus.

Seguindo a mesma linha desse projeto, Fontcuberta já havia demonstrado interesse em produzir obras que permeiam o rastro fotográfico. É o caso de *Blow up, Blow up* (2009), por exemplo. Também pensando na indagação semiótica da fotografia, Fontcuberta busca no longa-metragem *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni revisitar o papel do protagonista, Thomas, que é um fotógrafo e imagina que tenha presenciado um assassinato. A obsessão de Thomas em comprovar o que os olhos de

---

Un segundo aspecto enfatiza el desplazamiento de la imagen: de pura representación a objeto físico, de información visual sin cuerpo a materia tangible. El tercer aspecto ahonda en esa transformación cuestionando la materialidad de la imagen. La postfotografía nos ha familiarizado con imágenes sin carne ni sangre, imágenes compuestas de unos y ceros centelleantes que son solo soplos de información, pero que han perdido su soporte material. ¿De que están hoy hechas las imágenes? ¿Cuáles serían sus partículas elementales? Bajo ese cuestionamiento *Gastropoda* puede entenderse también como una indagación sobre la sustancia de lo fotográfico, sobre como la fotografía construye lo visible.El cuarto y último aspecto tiene que ver con una problematización de la noción de autoría. La creación requiere aquí de la complicidad de unos caracoles *artifagus* (o “comedores de arte”) para realizar una “obra”. Hasta cierto punto los caracoles y yo deberíamos compartir el copyright porque todos actuamos como autores-colaboradores. Aunque, mejor dicho, los caracoles son los autores por delegación ya que yo me limito a explotar su fuerza de trabajo: el caracol efectúa la parte física de la acción y yo simplemente decido el momento de detenerla. De hecho se trata de una situación frecuente en la historia del arte, desde los talleres de los maestros renacentistas hasta los megacentros de producción de muchos artistas contemporáneos. La diferencia es que aquí esos esclavos estetas son hambrientos caracoles, indiferentes a que se proyecte discurso sobre su voracidad y se prescriba sentido sobre sus excrementos.”

sua câmera viram é tamanha que ele começa a ampliar a imagem do que imagina ser o corpo de uma pessoa morta num parque. A ampliação do negativo é feita até a total fragmentação da imagem, ou seja, até quando ele realmente enxerga um corpo. No entanto, ao retornar ao local, ele não encontra mais o rastro do assassinato e começa a duvidar de sua certeza e, principalmente, daquilo que a fotografia lhe contou.

O título da obra de Fontcuberta *Blow up, Blow up* remete à obsessão de Thomas só que agora de maneira metalinguística. Fontcuberta utiliza uma cópia da película em 35mm do filme e realiza a ação de ampliá-la até o ponto em que Thomas a amplia. Assim como o protagonista, Fontcuberta não revela necessariamente um cadáver no parque, mas revela a morte da própria representação, assim como Thomas. Pois a investigação e a ampliação da imagem podem, por fim, deixá-la inteligível, ou seja um rastro da cena inicial.

Segundo Brullet (2018), essa série de imagens teve origem no ano de 2003, quando Fontcuberta foi convidado para dar um curso no programa *Visual & Environmental Studies* em Harvard. Por acaso, seu escritório se encontrava próximo ao arquivo fílmico de Harvard e foi lá que ele encontrou a cópia 35 mm de *Blow Up*.

> Com aquelas bobinas em mão me ocorreu imediatamente a ideia: buscaria a sequência em que Thomas se transtorna ampliando compulsivamente os fotogramas da cena no parque até descobrir a presença do cadáver; levaria então a bobina ao laboratório fotográfico contíguo à sala de projeção, selecionaria o fotograma da revelação, o colocaria no suporte negativo da ampliadora e retomaria esse processo de aumento progressivo e frenético a partir do momento em que Thomas, no filme, se detinha. (FONTCUBERTA, 2010, n.p, tradução nossa).[95]

Fontcuberta, dessa maneira, discute a natureza física da imagem que possui um limite de visibilidade, pois mesmo diante da materialidade, a representação em si se

95 “Con aquellas bobinas en la mano se me ocurrió inmediatamente la idea: buscaría la secuencia en la que Thomas se desquicia ampliando compulsivamente los fotogramas de la escena en el parque hasta descubrir la presencia del cadáver; llevaría entonces la bobina al laboratorio fotográfico contiguo a la sala de proyección, seleccionaría el fotograma de la revelación, lo colocaría en el portanegativos de la ampliadora y retomaría ese proceso de aumento progresivo y frenético a partir del momento en que Thomas, en el filme, se detenía.”

perde por conta de tanta ampliação. Sendo assim, mais uma vez o artista discute os eixos de representação documental e ficcional, provando que é possível desintegrar e decompor a materialidade imagética até ela perder o sentido, até ela se transformar num cadáver da representação.

> Assim, entre a materialidade abstrata de qualquer imagem em uma película de celulóide, ou em um papel emulsionado, e o caráter numérico abstrato de uma imagem digital se conclui em um mesmo fim que leva ao desaparecimento das imagens. E é a partir dessas certezas e inquietudes que se desenvolvem algumas das reflexões das séries mais recentes de Joan Fontcuberta. (BRULLET, 2018, pg. 19, tradução nossa).[96]

Arlindo Machado, na introdução de "A Ilusão Especular" (1984), também retoma o filme de Antonioni para refletir sobre as dimensões invisíveis cotidianas da fotografia. A ampliação, tanto de Thomas quanto de Fontcuberta, buscam um mundo que só o aparelho fotográfico pode revelar e que, mesmo assim, não consiste na materialização da realidade e muito menos numa "reprodução automática do mundo visível" (MACHADO, 1984, pg. 10).

> É muito curioso comparar essa ideia central de *Blow Up* com o percurso de um pequeno filme de Marcelo Tassara denominado *Abeladormecida entrada numa só sombra*, no qual uma foto familiar de um casal de favelados é sucessivamente ampliada até perder todos os seus contornos figurativos. Nesse último caso, a situação antoniana é invertida completamente: quanto mais o olhar se aproxima da foto e amplia os seus detalhes, na procura desesperada de uma realidade sufocante que se supõe estar atrás do verniz asséptico da cena familiar, mais e mais a cena se

96 “Así, entre la materialidad abstracta de cualquier imagen en una película de celuloide, o en un papel emulsionado, y el carácter numérico abstracto de una imagen digital se concluye en un mismo fin que lleva a la desaparición de las imágenes. Y es a partir de estas certitudes e inquietudes que se desarrollan algunas de las reflexiones y de las series más recientes de Joan Fontcuberta.”

> desmaterializa e perde o seu referencial simbólico, reduzindo-se cada vez mais a ranhuras e manchas despersonalizadas, até resultar apenas na granulação característica da ampliação fotográfica. No filme de Tassara, o exame penetrante e minucioso de uma imagem aparentemente plena de ilações, pelo menos a nível das convenções figurativas, choca-se cada vez mais com a opaca materialidade da fotografia e os limites de um código enganoso na sua transparência fantasmática. (MACHADO, 1984, pg. 9-10)[97]

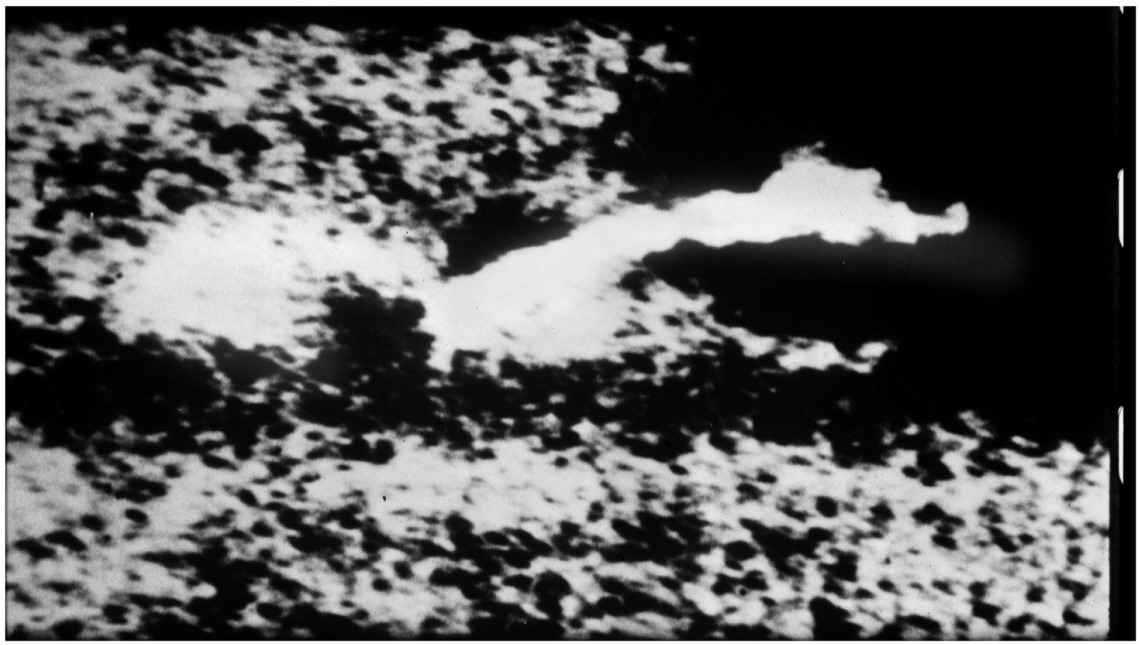
97 O filme de Tassara, *Abeladormecida,* é muito bem analisado por Érico Monteiro Elias em sua dissertação de mestrado chamada "Fotofilme = da fotografia ao cinema", disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283958.

Figura 88: Vista da instalação do fotograma ampliado do filme "Blow Up" na galeria Àngels em Barcelona, 2009.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/blow-up-blow-up/131

Figura 89: Impressão da série *Blow Up, Blow Up.*



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/blow-up-blow-up/131

Figura 90: Frame do filme "Abeladormecida" de Marcelo Tassara.



Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=cRtNuXP2X-U

O projeto *Trauma* (2016), assim como os dois apresentados anteriormente, também é baseado na condição da materialidade e do rastro fotográfico. Nele, Fontcuberta explora mais uma vez a hipótese de que todas as imagens nascem, crescem e morrem, assim como os seres humanos. A prática pós-fotográfica encontrada aqui está também alinhada com a perda de autoria, mas também com o reaproveitamento, ou adoção, de imagens já existentes para o exercício artístico.

E m *Trauma* ele resgata imagens de arquivo da cidade de Asturias, que por inúmeros motivos foram transformadas por conta dos processos temporais e químicos e as publica como um livro de artista. Para Fontcuberta são imagens quase enfermas, pois estão afetadas em suas materialidades pelo desgaste do tempo. Dessa maneira, Fontcuberta procura desconstruir a noção de arquivo, utilizando essas imagens que sofrem o trauma do tempo e se transformam em restos imagéticos. O rastro deixado por essas imagens ainda as torna capazes de funcionarem como documento e arquivo?

> Além de alguns projetos focados na metodologia do fake, estou interessado em pensar a desmaterialização da imagem. Nesse

> sentido, estou há alguns anos desenvolvendo uma série chamada Trauma, visitando arquivos na busca de imagens em estado de deterioração traumática: fotografias doentes, fotografias que sofreram algum tipo de distúrbio que tenha perturbado sua função documental e as desabilite a continuar “habitando” esse arquivo. Se antes nos gabavamos de usar a câmera para vencer o tempo e aprisionar experiências e histórias, agora percebemos que essa ilusão pode ter durado muito. Mas não dura para sempre e, eventualmente, o tempo acaba cobrando sua vingança: a fotografia, antes um baluarte da memória, torna-se amnésica e a imagem vira um fantasma. (FONTCUBERTA, 2018)

Enquanto em *Gastrópoda* (2016) o artista se aproveita da infinidade de imagens ordinárias que chegam até ele todos os dias - mostrando que o trabalho dos caracóis pode ser infinito, em *Trauma* ele se apropria de imagens de arquivos muito específicas, uma vez que ele procura fotografias que tenham sido "consumidas" pelo tempo, ou seja, imagens que tiveram suas materialidades reduzidas por um fator muito mais lento, por incrível que pareça, que a fome dos caracóis.

O título do livro de *Trauma*, denominado *Die Traumadeutung* (2016) é uma paródia com relação ao nome do famoso livro de Freud chamado *Die Traumdeutung* (A interpretação dos sonhos). A homenagem a Freud se relaciona no âmago da ideia criativa de *Trauma:* com o desaparecimento da inteligibilidade das fotografias e com o surgimento de imagens quase fantasmagóricas, somos levados a reconstruir essas imagens por meio do nosso inconsciente e sonhos mais profundos, que por sua vez podem ser traumáticos.

A série, portanto, não só torna visível a constituição química e material da imagem fotográfica analógica, como faz uma referência aos estatutos da história da fotografia e nos coloca em contato com nossas memórias individuais e coletivas. Apesar dessas fotografias terem sido colhidas no arquivo de Asturias, a série *Trauma* resgata a principal característica dos trabalhos de Fontcuberta: destituir a noção de documento puro com a intenção de mostrar os deslocamentos possíveis das imagens, inclusive as imagens mentais. Além disso, ele nos mostra que existem milhões de

imagens escondidas que podem vir a ser ressignificadas como obras artísticas. Mais uma vez, Fontcuberta incorpora o papel de fotógrafo garimpador.

Figura 91: Da esquerda para a direita "Trauma III", " Trauma IV", "Trauma VI", 2016.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/trauma-print/707

Figura 92: "Trauma #2897", 2016. Trauma exibida em telas de Led.



Fonte: **http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/**

4.3. O Fotógrafo Garimpador.

> A mera imagem foi fabricada em cooperação pelo corpo do macaco e os automatismos da câmera; a imagem-obra foi criada por Slater ao prescrever sentido. E daí se infere que o raciocínio permanece válido para todas as imagens que dormem, então em mercados de pulgas, em arquivos ou em qualquer dos meandros da rede. [...] Se repassarmos todas essas considerações, chegamos à seguinte cadeia dedutiva: para que haja criação que culmine em uma obra, é necessário intenção; para que haja intenção é necessário vontade; para que haja vontade é necessário consciência; e para que haja consciência, é necessário humanidade. Consequentemente, quando a pós-fotografia problematiza a autoria, não interpela tanto a teoria estética quanto a filosofia da consciência e da condição humana. (FONTCUBERTA, 2016, pg. 43).

Uma das questões que mais me chamou atenção no que se refere à pós-fotografia, à pedagogia crítica e à contravisão nas obras de Fontcuberta são as práticas artísticas que adotam imagens já existentes. Dessa maneira, não se torna necessário produzir mais fotografias num mundo de abundância imagética. Adotar fotografias implica em prescrever novos sentidos a elas e nos faz repensar a circulação e o uso dessas imagens já existentes.

Não existe lugar melhor para captar imagens em abundância do que a internet, tanto pela disponibilidade, quanto pela vantagem em conseguir procurar imagens que se relacionam a partir de uma mesma *tag* verbal. Além disso, hoje em dia, o Google Imagens já permite a busca por outras imagens a partir de uma leitura algorítmica de uma imagem já existente. É assim que encontro fotografias de domínio público para utilizar como material didático, por exemplo. No entanto, nem só de Google Imagens vivem as imagens digitais na internet. Há 12 anos por exemplo, existe o *Google Street View*, um projeto que fotografa as ruas do mundo todo e permite ao usuário transformar um mapa geográfico em fotos tridimensionais dos lugares. É uma ferramenta, portanto, que nos permite explorar as cidades.

O *Google Street View* é um bom exemplo das possibilidades que temos hoje para explorar espaço globais de maneira fácil e acessível. Logo, por conta da captação

imagética das cidades realizada pela ferramenta, muitos artistas, designers e comunicadores vêm utilizando as imagens produzidas pelo google para o exercício artístico e comunicacional.

Dentre essas práticas podemos citar o vídeo ensaio da brasileira Alice Dalgalarrondo chamado *Miscalculated Projections* (2015), onde ela analisa a realidade criada nos espaços das cidades através das imagens estáticas do *Street View*. No vídeo ensaio ela narra as diferenças entre imagens ordinárias e imagens extraordinárias por meio de um passeio pelo mapa fotográfico e vai da Cracolândia, em São Paulo, a Fukushima no Japão. Dessa maneira, Dalgalarrondo nos faz pensar não somente sobre a produção imagética que disponibiliza no espaço público a nossa privacidade, como também a memória das cidades e como resultado ecoam imagens que, supostamente, não eram nem para terem sido capturadas.

Figura 93: Frame do "*Miscalculated Projections*" de Alice Dalgalarrondo.



Fonte: https://player.vimeo.com/video/121729496

A ferramenta também já foi utilizada para performances artísticas. É o caso do projeto "*Street With a View*" (2008), de Ben Kingsley e Robine Hewllet. Os artistas contatam o carro do Google, descobrem onde ele vai passar e preparam uma festa para recepcionar o veículo. Dessa maneira, elevam as imagens do *Street View* à condição de documento ficcional enquanto projeto público artístico, onde as imagens

fotográficas geradas pelas câmeras do carro acabam registrando acontecimentos premeditados.

Figura 94: *Street with a view* de Kingsley e Hewlett.



Fonte: http://benkinsley.com/street-with-a-view/

Já o projeto de Michael Wolf, intitulado *Uma Série de Eventos Infelizes* (2011) busca, ao contrário de Kingsley e Hewlett, acontecimentos inusitados e não premeditados na plataforma do Google. O trabalho chegou a receber menção honrosa d o *World Press Photo* (2011) porque ajudou a redefinir alguns conceitos do fotojornalismo e colocou a prática da adoção como uma proposta válida para discutir os terrenos do documento e da apropriação documento. O projeto conta com a seleção de uma série de fotografias do *street view*, onde eventos inesperados estavam ocorrendo enquanto o carro câmera do Google passava pelo local. São cenas de incêndios, acidentes e etc. selecionadas através do olhar randômico das câmeras do Google, mas curadas por Wolf. Dessa maneira, ele repensa a banalização e a propagação imagética de fatos cotidianos.

Figura 95: Fotografia do projeto "Uma série de eventos infelizes" de Michael Wolf.



Fonte: https://www.lensculture.com/projects/27-a-series-of-unfortunate-ev

Também com um olhar mais voltado para a questão documental, Doug Rickard no projeto *New American Picture* (2012), exibe fotografias de ruas e bairros esquecidos dos Estados Unidos, como uma forma de chamar atenção para locais que são esquecidos e que, apesar de terem sido visitados pelo veículo do Google, no entanto não recebem atenção do poder público. Rickard explora as imagens que mostram locais devastados economicamente e que podem ser considerados abandonados. Dessa maneira, a baixa qualidade das imagens, confirma o potencial estético e reforça o isolamento desses locais em relação à estrutura estadounidense.

Figura 96: Fotografia do projeto "New American Picture" de Doug Rickard.



Fonte: https://dougrickard.com/

Rickard, assim como Wolf, retoma a tradição da *street photography* - encabeçada por nomes como Robert Frank e Walker Evans - mas a partir da apropriação de imagens já existentes e que foram geradas com outro intuito. Esses exemplos mostram como existem inúmeras possibilidades de renovação da estratégia documental, permeada pela tecnologia e, inclusive, com a possibilidade de não utilizar câmeras. E que, no entanto, são bastante eficazes em expor o projeto falido do "american dream".

Fontcuberta em 2010 também utiliza a ferramenta para discutir a acessibilidade visual do planeta. No projeto *Frontal Nude*, o artista catalão traz uma reflexão entre vidência e evidência, utilizando fotografias do *street view* de praias onde o nudismo é praticado. A baixa qualidade das imagens é parte do conceito estético, uma vez que o Google borra todas as pessoas de suas fotografias, como uma maneira de preservar os direitos de imagem.

Em *Frontal Nude*, Fontcuberta evoca a possibilidade da satisfação voyerística, a curiosidade do observador e a invasão dos *paparazzis.* Como resultado temos imagens de corpos completamente abstratos que representam traços das existências dessas pessoas.

Figura 97: Imagem do projeto *Frontal Nude* de Joan Fontcuberta.



Fonte: http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/frontal-nude/145

Esses exemplos também nos mostram as capacidades mutativas das imagens diante de um projeto de adoção. Se olhássemos as imagens separadas não saberíamos dizer, concretamente, a que projeto exatamente elas pertencem, pois elas possuem a mesma gênese e as mesmas caracterísicas estéticas. No entanto, apesar de serem provenientes da mesma ferramenta elas podem tanto ser objetos para ensaios artísticos, quanto para projetos documentais e fotojornalísticos.

Reaproveitar as fotografias dessa procissão imagética chamada *Google Street View* nos faz pensar também no papel do artista e comunicador como prescriptores de sentido. Ou seja, imagens que outrora teriam um peso mais funcional - para ver os espaços públicos pela internet através de imagens estáticas - acabam ganhando a possibilidade de se apresentar sobre outros vieses. Os projetos apresentados provam que a qualidade das imagens, o ângulo das fotografias e o olhar funcional também podem ser terrenos férteis para a prática artística e documental. Mesmo que esse olhar funcional seja afetado pela inserção performática, que é o caso do projeto de Kingsley e Hewllet.

> Nesse sentido, na pós-fotografia, a imagem digital e virtual aparecem numa dinâmica polissêmica de representações e interceptam valores do passado e do presente (e de memória). A imagem, a representação e a fotografia se tornam elementos suscetíveis de se transformar e criar novas expressões híbridas. A nova consciência autoral, as estratégias apropriacionistas de acumulação e reciclagem, a equivalência entre criação e prescrição de sentido da imagem “desembocam no que poderíamos chamar de "estética do acesso” (FONTCUBERTA, 2016, p. 40). Todos os projetos, no entanto, são obras contemporâneas que podemos usar como exemplo para entender a pós-fotografia. É sintomático o papel dos artistas enquanto prescritores de sentido a imagens que já foram criadas e estão livres para serem usadas. Dessa forma, não é mais tão necessário produzir fotografias e imagens se podemos adotar as existentes e, com isso, repensar o consumo, a produção, a circulação de imagens e, principalmente, o uso de um aparelho. (CARVALHO, 2018, pg. 14)

A partir dessas rápidas análises[98] podemos exemplificar as inúmeras possibilidades no processo de adoção, intervenção e ressignificação de imagens já existentes. Essa metodologia de desenvolvimento de reaproveitamento imagético em diversos projetos fotográficos é também o mote para o trabalho *Googlegrames* (2005).

98 O *Google Street View* têm sido um terreno fértil para artistas. Como podemos ver no artigo **Photographers using Google Street View - in pictures.** Disponível em https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2012/jul/15/photography-google-street-view. Acesso em 10 dez. 2019.

4.3.1 A Ecologia Visual abundante de *Googlegrames*.

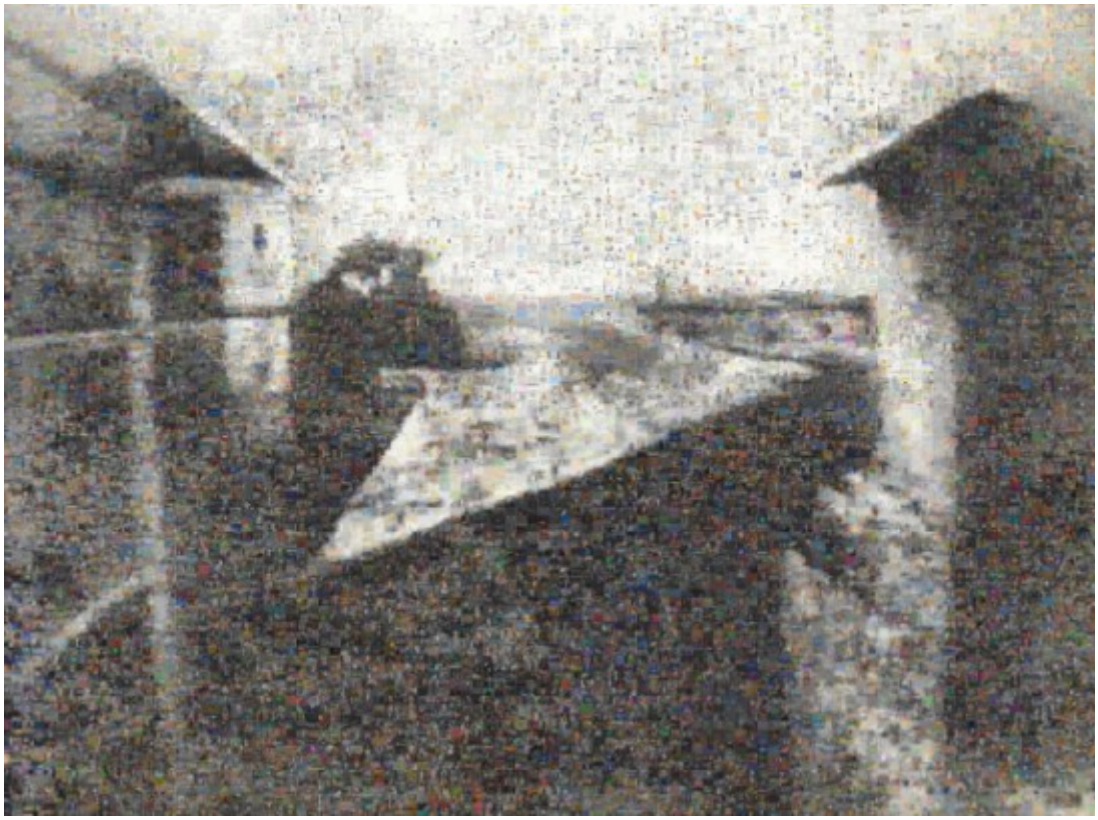
Googlegrames (2005) é uma obra de Fontcuberta alinhada com os conceitos apresentados anteriormente. Nesse projeto, o artista volta a visitar àquela que é considerada a fotografia mais antiga do mundo: a vista da janela de Nicéphore Niépce em Le Gras (1826), um marco na história da representação visual. Ele apresenta esse trabalho por intermédio dos resultados de uma pesquisa de imagens no site Google para palavras chaves, como “foto” e “photo” e, com o uso do software Photomosaic, gera diversas imagens em mosaico a partir de um grande grupo de imagens em miniatura organizadas de acordo com o valor cromático e densidade visual. Como resultado temos um composto de milhares de imagens eletrônicas que nos remetem às fotografias pixeladas digitais da atualidade[99] e às primeiras fotografias analógicas e digitais inventadas, que traziam consigo ruídos causados pela tecnologia da época. O artista também busca outras palavras chaves para representar outras imagens pixeladas que se tornaram icônicas nos meios de comunicação, como os atentados de 11 de setembro de 2001 ou as torturas realizadas em Abu-Ghraib. Muitas dessas imagens circularam por diversos lugares e, mesmo com sua qualidade ruim, funcionam como “provas” imagéticas e representação dos fatos.

> O próprio programa de fotomosaico trabalha tendo como base um sistema muito simples de composição. O computador justapõe os fragmentos constituintes em forma de *grid*, não como um quebra-cabeça, avaliando o seu papel na composição do todo somente em termos de valores cromáticos. Nesse contexto, as imagens são números e apresentam qualidades abstratas de pixelização e informação. As imagens recicladas de *Googlegrames* aparecem como meras aparições, anônimas e inexpressivas, e o trabalho evoca uma ilimitada justaposição de diferentes e intercambiáveis *thumbnails*. Na era do computador, informação é desmaterializada em ordem de circular fluidamente através de diferentes sistemas e encarnar-se em diferentes suportes. Daqui em diante fotografia é

99 Como no projeto *Frontal Nude* que citamos anteriormente.

> concebida como uma simples unidade eletrônica, um sinal intangível e imaterial, um pequeno componente num enorme fluxo de dados em constante reconfiguração. (GILBERT, 2006, pg. 4)

Figura 98: O que muitos consideram ser a primeira fotografia, a vista da janela de Niépce, formada por milhares de outras imagens resultantes da busca por “foto” e “photo” no Google.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 99: Um zoom na fotografia acima evidenciando as imagens que correspondem aos termos de busca propostos por Fontcuberta.



Fonte: Acervo Pessoal.

Fontcuberta pratica o ceticismo crítico com o intuito de implantar a dúvida. Nesse sentido, suas criações surgem do cotidiano, daquilo que lhe interessa enquanto discussão e desenvolvimento artístico. Para o artista, a realidade é transformada em imagens na cultura visual, o que o faz pensar sobre como essa “realidade” é transmitida. Fontcuberta quer mostrar que a verdade não existe.

A internet, nesse contexto, representa também um universo que duplica o mundo que muitas pessoas vivem, pesquisam e produzem. E, como um lugar onde são ditas verdade, Fontcuberta vai até ela para buscar as contradições e os problemas lá existentes. Em *Googlegrames* ele vai a fundo nessas contradições, mas também nas relações entre a cultura enciclopédica e a palavra e o que é icônico e visual. E, enquanto artista e crítico, faz tudo isso sem câmera e percebe que essas relações são estabelecidas não por um regime de verdade, mas por um regime de poder.

Googlegrames traz uma quantidade enorme de imagens que representam outras, ou seja, ele nos mostra didaticamente que as imagens não estão sozinhas e não podemos analisá-las de forma isolada do mundo.

> Para começar digamos que a *imagem* já não existe, existem em todo caso as imágens, sempre no plural. Ou, se queremos ser literais ainda a custo de ser imprecisos, podemos afirmar que existe o visual como um conglomerado, praticamente sem limites, de percepções, de lembranças, de ideias, englobadas em uma ecologia do visível ou em distintas manifestações desta ecologia (CATALÀ, 2005, pg. 43, tradução nossa). [100]

Podemos dizer que Fontcuberta, nesse trabalho, propõe uma reflexão muito importante sobre as funções da fotografia digital. Em *Googlegrames* ele é um garimpador de imagens, que se utiliza de seus conceitos sobre a pós-fotografia, como a adoção de imagens, para refletir sobre os sistemas de produção e circulação de imagens digitais, mas de forma irônica, pois ele ainda consegue criticar a produção excessiva de imagens.

As fotografias de *Googlegrames* são imagens captadas por meio de um software no Google Imagens e, a partir dessas imagens, são criadas outras, de acordo com as palavras-chave às imagens associadas. A brincadeira de Fontcuberta aqui é criar uma nuvem de imagens que se referem enciclopedicamente com outras e o seu papel de artista é referenciar essas imagens, ou seja, escolher corretamente as palavras-chaves e, assim, criar redes de conexões visuais.

Googlegrames resume o papel da cultura digital: a internet, o mecanismo de busca, o banco de dados, o modo de organização de conhecimento, as relações entre a palavra escrita e as imagens e, principalmente, as relações estabelecidas entre os níveis de conhecimento. A partir dessas correlações, Fontcuberta não cria uma nova imagem, mas sim reutiliza fotografias que já estão pelo mundo digital, que já fazem parte da indústria cultural e da cultura de massa, forçando relações entre elas a partir de palavras escolhidas pelo autor.

---

100 “Para empezar, digamos que la *imagen* ya no existe, existen en todo caso las imágenes, siempre en plural. O, si queremos ser literales aún a costa de ser imprecisos, podemos afirmar que existe lo visual como un conglomerado, prácticamente sin límites, de percepciones, de recuerdos, de ideas, englobados en una ecología de lo visible o en distintas manifestaciones de esta ecología”

> Não basta insistir, como fazem Aumont ou Berger entre outros, em que as imagens nunca se percebem isoladas. John Berger, em seu famoso tratado sobre as formas de ver, inclusive, fez o experimento de propor constelações de imagens sem texto para que o leitor exercitasse esta visão global. Em seu momento, esta operação foi todo um sintoma que não deixou, entretanto, de provocar resistências. Ainda hoje nos custa compreender que essas imagens são unidas por algo mais que a simples contiguidade. (CATALÀ, 2005, pg. 44, tradução nossa)[101]

No mosaico de Fontcuberta vemos imediatamente todos os clichês imagéticos que podemos encontrar no universo virtual: cenas recorrentes do mundo da informação e entretenimento, fotos de ovnis, imagens pornográficas, fotografias famosas, etc. Dessa forma, podemos tentar captar como se dá o processo de engenharia do Google em relação ao tagueamento das imagens. No entanto, o software que Fontcuberta utiliza para agrupar as imagens não tem preocupação nenhuma em manter a relação imagem e palavra, ele elege qualquer imagem que esteja na internet e que esteja associada à palavra-chave usada na busca[102]. O que também nos revela que as associações imagéticas acabam não só sendo aleatórias, como arbitrárias.

Figura 100 - As imagens icônicas do atentado ao World Trade Center em 2001

101 “No basta con insistir, como hacen Aumont o Berger entre otros, en que las imágenes nunca se perciben aisladas. John Berger, en su famoso tratado sobre las formas de ver, incluso hizo el experimento de proponer constelaciones de imágenes sin texto para que el lector ejercitarse esta visión global. En su momento, esta operación fue todo un síntoma que no dejó, sin embargo, de provocar resistencias. Aún hoy nos cuesta comprender que a esas imágenes las une algo más que la simple contiguidad.”

102 A frase "internet is for porn" (internet é para pornografia) é muito utilizada como piada no mundo digital, que se deve ao costume e mecanismo do mundo virtual de que qualquer busca que façamos, sempre aparecerá uma imagem pornográfica. Isso se deve ao fato de que as imagens pornográficas são *taggeadas* com qualquer tipo de palavra, para que elas sempre apareçam nas nossas buscas, além de terem presença super abundante no mundo digital. Recentemente uma pesquisa revelou que somente um item do mundo digital havia ultrapassado as buscas por pornografia na internet e foi, pasmem, o jogo Pokemon Go da Nintendo, lançado em 2016.

resultante de oito mil imagens que foram encontradas por meio das palavras-chave "God", "Yahve" e "Allah", em espanhol, francês e inglês.



Fonte: Acervo Pessoal.

Em 11 de setembro de 2001 eu estava no primeiro ano do ensino médio numa escola estadual na cidade de São Carlos, no estado de São Paulo. Naquele dia, como muitos outros, o professor de física, química ou matemática tinha faltado. Como eu era amiga da inspetora, ela abriu o portão para eu ir embora. Eu morava relativamente perto da escola, dava para ir a pé e todas as vezes que eu "matava" aula, ia pra casa. Cheguei em casa, liguei a televisão e, de repente, plantão da globo mostrando imagens do atentado ao World Trade Center "ao vivo". Minha mãe, que estava passando pano no chão do corredor, passou pela porta do quarto e comentou "de novo esse filme?".

Lembro que fiquei vendo aquelas imagens completamente anestesiada, o plantão as repetia incessantemente, uma vez que eram as únicas imagens do atentado. Elas apareceram em muitas televisões do mundo e, de certa maneira, podemos dizer que ali se cristalizou a coincidência entre a realidade e sua representação. Vários outros atentados, catástrofes naturais já haviam ocorrido, mas em quase nenhum deles havíamos visto "ao vivo" o acontecimento sendo transmitido pelas televisões, ainda mais em escala global - pelo menos na parte ocidental.

> Não contam os acontecimientos populares, retransmitidos ao vivo, como as olimpíadas ou as bodas ou funerais da realeza, porque em estes casos o acontecimento está previsto e ensaiado. O que as câmeras captam ao vivo em tais ocasiões é uma dramaturgia, não o significado do real no momento em que se produz. Captam, em todo caso, a intenção de fabricar um símbolo. (CATALÀ, 2005, pg. 20, tradução nossa).[103]

As imagens do atentado ao World Trade Center são perfeitas para o projeto *Googlegrames*, uma vez que foram imagens de baixa qualidade e bastante pixeladas, que foram reproduzidas à exaustão, justamente porque eram únicas e produzidas no instante decisivo. A baixa qualidade das imagens e a pixelização das mesmas permite que Fontcuberta as decomponha em milhares de outras imagens. E ele o faz de forma irônica, buscando imagens que se relacionam com deuses, já que grande parte da comoção ao redor do acontecimento foi devida aos conflitos religiosos contemporâneos entre o Ocidente e o Oriente. A queda das torres gêmeas entraram de sopetão em nossas casas ocidentais para mostrar o quanto ainda estamos vivendo momentos maniqueístas em torno de crenças religiosas - considerando a justificativa da época.

Segundo Català (2005), talvez pela primeira vez, imagem e realidade se tornaram uma mesma coisa, escancarada em nossas televisões, imagens sem mediação, imagens impactantes que permanecem para sempre em nosso imaginário. Imagens de baixa qualidade de resolução, imagens miméticas que nos impregnaram não pelo seu poder de conhecimento, mas sim pela capacidade de nos transformar em testemunhas, ao vivo. E, assim, se iniciou a guerra ao terror, que culminou na morte e captura do líder da Al Qaeda, Osama Bin Laden[104].

---

103 “No cuentan los acontecimientos populares, retransmitidos en directo, como las olimpiadas o las bodas o funerales de la realeza, porque en estos casos el acontecimiento está previsto y ensayado. Lo que las cámaras captan en directo en tales ocasiones es una dramaturgia, no el significado de lo real en el momento de producirse. Captan, en todo caso, el intento de fabricar un símbolo.”

104 É até engraçado lembrar que uma guerra que iniciou com imagens ao vivo, praticamente acabou com imagens que nunca vimos. Rodaram diversas imagens de Osama Bin Laden morto na internet, mas nenhuma "verdadeira" e que se relacionava com o real. O que começou com imagens impactantes, acabou com pessoas exigindo imagens do corpo do terrorista, como forma de comprovar que o terrorismo havia, finalmente, terminado.

Podemos supor que, por causa desse projeto, Fontcuberta entende que acontecimentos são causa efeito de agentes, indivíduos atuando no mundo. Sejam eles diretamente responsáveis ou não. Uma outra imagem de *Googlegrames*, mostra uma soldado humilhando um prisioneiro no centro de detenção de Abu Ghraib. As imagens rodaram o mundo, com sua baixa qualidade, pois eram imagens tiradas pelos próprios celulares dos soldados, que guardavam as imagens como *souvenir* do que faziam com os prisioneiros. Em algum momento essas imagens vazaram e funcionam como provas imagéticas dos acontecimentos. Quando Fontcuberta revisita essas imagens, ele as decompõe em milhares de outras imagens, resultantes da busca por palavras-chaves bastante específicas: os nomes e as funções de todas as pessoas que, direta ou indiretamente, permitiram que tais torturas foram praticadas. Do nome da soldado presente na imagem até o nome do presidente, George W. Bush, que em sua guerra contra o terror fez com que o mundo fosse dividido entre os "bons e maus mocinhos".

> Nos anos de turbulência internacional, presididos pelo inefável George W. Bush, aprendemos que diretrizes para invadir países e provocar milhões de vítimas não eram estabelecidas tanto por razões geopolíticas quanto pela perseguição de uma missão mais ambiciosa: criar uma falsa realidade. (FONTCUBERTA, 2014, posição 47)

Figura 101 - Soldado Lynndie England humilhando um prisioneiro no centro de detenção Abu Ghraib, em Bagdá. Os nomes dos envolvidos nas torturas foram utilizados como critérios de busca de imagem, tendo como resultado um painel com dez mil imagens. As palavras-chave foram: Enlisted Soldiers: Seargent Joseph Derby, Seargente Javal, Private First Class Lynndie England, Staff Sargent Ivan Frederick, Specialist Charles Graner, Specialist Sabrina Harman, Jeremy Sivits; Defense Department Officials and Military officers: Deputy Undersecretary of Intelligence Stephen Cambone, Lieutenant General Ricardo Sanchez, Major General Barbara Fast, Major General Geoffrey Miller, Brigadier General Janis Karpinski, Colonel Thoma Pappas, Lieutenant General William Boykin; Civilian Contractors: Stephen Stephawickz, Joe Ryan; Top Officials: President George W. Bush, Vice President Dick Cheney, Defense Secretary Donald Rumsfeld, Alberto Gonzales.



Fonte: Acervo Pessoal.

Googlegrames fala sobre a fragmentação do mundo das imagens e como todas elas estão relacionadas entre si, formando uma ecologia do visível. Existem imagens que se tornam icônicas, principalmente nos meios de comunicação de massa, mas elas

sempre nos remetem à outras imagens, mesmo que sejam do nosso imaginário. Além disso, Fontcuberta chama a atenção para o reaproveitamento de imagens que estão disponíveis no mundo virtual, garantindo a elas novos significados. *Googlegrames* é pós-fotografia e resume a dinâmica do mundo virtual: a imaterialidade, a ubiquidade, a estrutura repetitiva e a redundância. Se para Walter Benjamin, a unicidade da imagem caracterizava a aura, agora podemos dizer que - pelo menos para os meios de comunicação de massa - é justamente a sua reprodução e a sua onipresença que fazem a imagem ser única, ser lembrada e ser utilizada.

Não é só na existência em si que as fotografias e as imagens em geral se tornam possibilidades para a produção de novas realidades, até porque não podemos reduzir uma imagem e, principalmente, uma fotografia à sua visibilidade. As fotografias são processos que devem ser discutidos além do paradigma tecnológico e são pensamentos constituídos por vários critérios, tais como a ecologia visual, o uso e etc.

É claro que a questão tecnológica é parte importante da discussão fotográfica, até porque a fotografia digital e a pós-fotografia continua perpetuando alguns antigos processos da fotografia tradicional, como os valores de memória, registro, documentação e etc. E fotografia analógica continua atuante nos campos das práticas artesanais e também das práticas alinhadas a novos produtos, como o *boom* da lomografia[105] há alguns anos.

No entanto, apesar da lomografia e de câmeras que resgatam o processo da Polaroid, a materialidade da fotografia "corresponde ao universo da química, ao desenvolvimento do aço e da ferrovia, à maquinaria e à expansão colonial incentivada pela economia capitalista" (FONTCUBERTA, 2014, posição 78), assim como a fotografia digital tem como base um pensamento capital amparado pela "informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis" (FONTCUBERTA, 2014, posição 79).

---

105 Ayla Yumi Higa apresenta em sua dissertação de mestrado de 2018, por exemplo, as aproximações da lomografia nos campos da arte e do cinema. HIGA, Ayla Humi. Lomografia: Aproximações nos Campos das Artes e Cinema. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/332699/1/Higa_AylaYumi_M.pdf. Acesso em 10 out. 2019.

4.4. O fotógrafo em cena e a encenação fotográfica.

Podemos dizer que as cenas fotográficas tiveram origem a partir dos *tableaux vivants*, ou seja, na reprodução cenográfica de pinturas famosas ou mesmo eventos e narrativas históricas. Os *tableaux vivants* foram vistos como parte do entretenimento popular até o século XIX, tendo depois sido substituídos por outras construções imagéticas que mais tarde deram origem ao cinema.

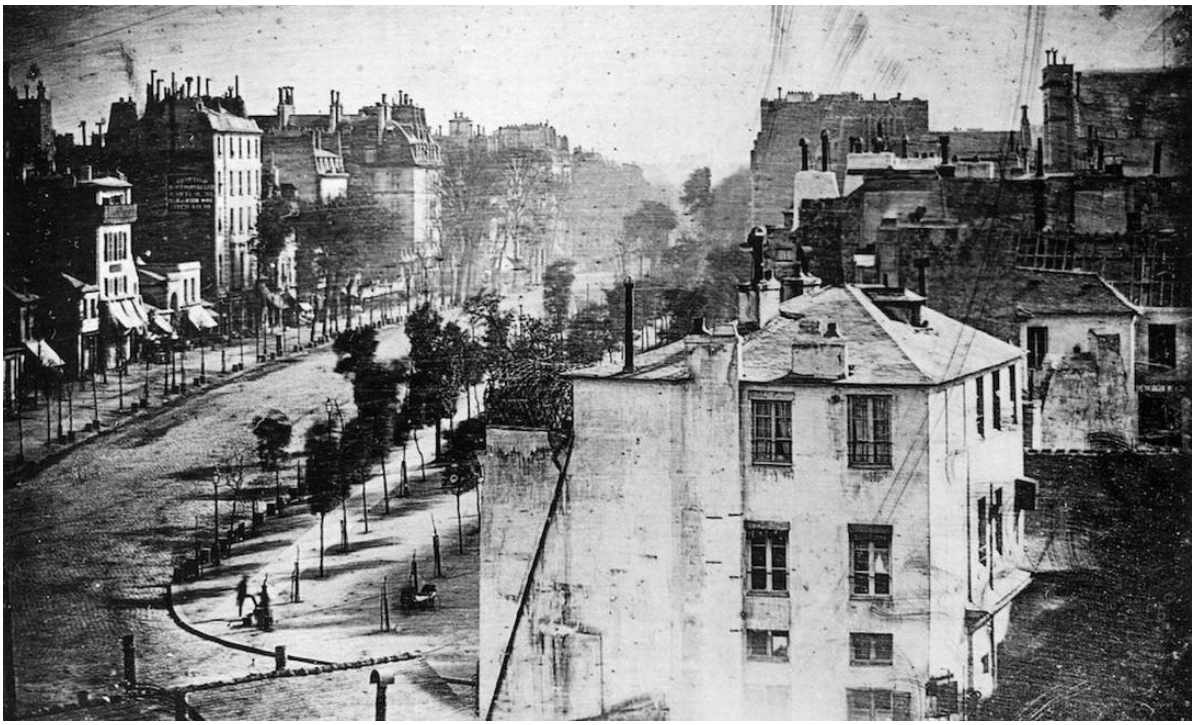
Os fotógrafos dessa época contribuíram para a utilização de cenas reproduzidas, mas produziam imagens que, assim como os primeiros filmes, nos remetiam às peças teatrais. Tudo era bastante teatral e os fotógrafos procuravam explorar a expressividade da cena na tentativa de sintetizar eventos em uma única imagem. A teatralidade dos *tableaux vivants* não abandonou a fotografia, pois nela prevaleceu essa intenção em descrever cenas, como podemos ver nos trabalhos fotográficos de Julia Margaret Cameron, por exemplo.

> Conta-nos Fontcuberta que Daguerre era, também, um homem do teatro. Procedia do mundo do espetáculo e do entretenimento. Como cenógrafo, trabalhara no Théâtre Ambigu-Comique localizado no Boulevard du Temple: lugar apelidado de Alameda do Crime, onde proliferavam numerosos teatros e lugares de má reputação. É uma vista deste local, captada por ele de um janela localizada no apartamento onde residia que, curiosamente, seria considerada “a primeira imagem fotográfica da qual se tem notícia em que aparece um ser humano, a primeira tentativa, portanto, de retrato, e a primeira simulação de instataneidade” (Ibdem, 2012, p.108). Isto porque, para conseguir registrá-la, Daguerre recorre a um “estratagema de encenação” já que, mesmo expondo sua chapa de prata em um horário de grande movimentação, obtém um primeiro resultado inesperado: aquela via onde a vida era pulsante e intensa aparece vazia. Onde estariam as pessoas, os cavalos, as carroças? (FILHO, MORAIS, 2016, pg. 6)

É claro que toda a movimentação da rua fora impossível de ser capturada pelos longos períodos de exposição que o daguerreótipo necessitava para conseguir registrar uma imagem. No entanto, quase no centro da imagem, no canto esquerdo, há uma figura humana, propositalmente colocada ali como figurantes da paisagem.

> Embora não representados por atores profissionais mas, possivelmente, por figurantes ocasionais contratados por Daguerre a troco de uma gorjeta ou, talvez, por seus próprios assistentes. Atuando como encenador, ele os instrui a simularem uma cena: um engraxate, em plena atividade, atendendo seu cliente que encontra-se em pé. Ambos aguardam em posição estática o tempo necessário para fixar “aquele contraponto humano no vazio metafísico daquela cidade espectral” (FONTCUBERTA, 2010, p.109). (FILHO, MORAIS, 2016, pg. 7)

Figura 102: Talvez a primeira fotografia onde um ser humano aparece.



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg

Em muitos projetos fotográficos de Fontcuberta há uma predileção pela encenação. Em alguns gêneros fotográficos, como o fotojornalismo e a fotografia documental a encenação é vista como uma coisa ruim, pois há uma preferência pela naturalidade da cena. Sabendo disso, nos voltamos ao indagamento de Poivert (2018), quando ele se pergunta se as imagens encenadas sempre foram reprovadas pela história da arte. Ele observa a presença da encenação como prática recorrente em alguns momentos da história da arte. Nas fotografias posadas do século XIX, que assim o eram mais por questão do tempo de captura; nas fotografias pictorialistas que desejavam a aproximação com as pinturas como necessidade de reafirmação artística em detrimento da estética do instantâneo e na fotografia surrealista, onde a imagem encenada é procedimento artístico relacionada à estética do movimento.

Para o autor, a encenação teatral foi por muito tempo um recurso estilístico da fotografia e com certeza pode ser encontrado em diversos projetos artísticos, como os de Fontcuberta. Para muitos, a encenação se coloca quase que diametralmente em oposição à instantaneidade fotográfica, pois existe um desejo do fotógrafo em explorar a representação sem a necessidade da duração do clique.

> Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um tableau vivant ou documentar uma performance, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. (POIVERT, 2016, pg. 105)

Figura 103: Autorretrato de um homem afogado. Positivo direto de Hippolyte Bayard.



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

Em 1840, Hippolyte Bayard frustrado com suas tentativas de obter reconhecimento governamental e público de sua invenção - um processo fotográfico datado de 1839 - realiza um autorretrato onde posa como morto. Bayard viu o sucesso do daguerreótipo - processo fotográfico inventado por Louis Daguerre - e, assim, como forma de protesto cria uma cena em que seu corpo padece afogado. A legenda que acompanha a imagem descreve a situação: o governo teria dado todas as glórias da

invenção da fotografia para Daguerre, enquanto sua invenção permaneceu, assim como seu corpo afogado, esquecido.

O dorso nu de Bayard ocupa a área central da imagem e seus olhos estão fechados, representando o não reconhecimento de sua invenção, como se o governo tivesse, literalmente, fechado os olhos para outras invenções que não fosse a de Daguerre. O título da fotografia "Autorretrato Afogado" revela a impossibilidade da imagem e podemos sugerir se tratar de uma das primeiras fotografias explicitamente encenada. Bayard teria fotografado a si mesmo morto? Estamos, portanto, diante da inverossimilhança da realidade imagética.

O que Bayard não esperava é que seu autorretrato encenado lhe traria o reconhecimento como artista, muito mais do que como inventor e cientista. Colocar a si mesmo no palco e encenar a morte como metáfora para sua frustração está mais relacionado à questão poética da imagem, do que à técnica de registro. Como Michel Poivert (2015) aponta, Bayard deve ser reconhecido, antes de tudo, como um criador de uma "poética sofisticada" que o coloca como um "experimentador preocupado, no fundo, com a expressão de sua sensibilidade: um artista mais do que um cientista" (POIVERT, 2015b, p. 41).

A ficção dá impressão de não ser realidade, mas o fato é que a ficção é enganosa, portanto, pode ser usada como realidade. Bayard faz isso com precisão e desenvolve, de forma ficcional, uma metáfora visual. O texto que acompanha a imagem é extremamente importante para percebermos a potência da imagem. Trata-se de um relato sobre sua invenção e sobre sua "curta" incursão no mundo do fotográfico e, portanto, se inscreve como parte de uma história da fotografia.

Bayard, assim como outros fotógrafos, traz narrativa à imagem e, portanto, ficção. No pequeno espaço delimitado por suas palavras, Bayard orienta os observadores e se refere a si mesmo em terceira pessoa, fazendo com que a imagem entre no campo do simbólico e se afaste ainda mais da realidade. A representação de si mesmo afogado dá um efeito dramático e exige que observador veja a "realidade" com outros olhos.

A imagem encenada define-se como uma construção por

> engendramento. Nisso ela apresenta as características de um ato fotográfico, mas que não se situaria do lado do operador. A teatralidade das atitudes dos personagens traduz esta origem invertida da imagem, o espectador tem a sensação de que os “atores”, ou, na verdade, os modelos que agem, interpretam a imagem, ou seja, a engendram por sua presença interpretada. Ainda que o fotógrafo possa ser considerado corretamente como diretor, a imagem se completa verdadeiramente pela interpretação. Artificial e resistente à autoridade única do autor, a imagem encenada coloca um problema para a condição moderna da fotografia e revela o que teve de ser mascarado e abandonado em nome do progresso e da arte: a grande figura do antinaturalismo que, em fotografia, se oferece como um contramodelo frente àquele, essencialista, de uma imagem natural produzida pela impressão físico-química (a luz e os sais de prata). (POIVERT, 2018, pg. 105)

É certo que toda imagem fotográfica é, em muitos termos, uma obra de ficção. Sem sabermos o seu contexto ou suas relações específicas de criação, certamente é impossível sabermos se, no seu momento de construção, ela teve alguma relação com um referente ou algum tipo de encenação. Para Poivert (2016), a imagem encenada nasce junto com o fazer fotográfico e adquire características do teatro. Desde sua gênese positivista, a fotografia carrega o imperativo de uma imagem advinda de um aparelho e que, portanto, se trata de uma imagem real. Bayard, ao protestar seu anonimato na invenção da fotografia, desenvolve algo mais profundo do que apenas um aparelho: a poética por trás da fotografia e das imagens encenadas. Além disso, ele nos mostra que a história narrada que acompanha a imagem também pode nos levar ao potencial do *storytelling* fotográfico.

> A câmera não necessariamente ilumina nosso entendimento, mas,

> como sugeria Flusser, força a ver com o obscuro e sombrio, com os espectros e as aparências. Contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências. *Fictio* é o particípio de *fingere* que significa "inventar". A fotografia é pura invenção. Toda fotografia. Sem exceções. (FONTCUBERTA, 2010, pos. 1445)

A frase de Fontcuberta, extraída do texto "A escritura das aparências" de 2010, resume a noção de confiança que a tecnologia, representada pelo aparelho fotográfico, propaga para o fortalecimento da crença e da verossimilhança ou o que ele denomina de "cultura da hipótese". É interessante notar que essas hipóteses de realidade não afetam somente a imprensa, como também o mundo da arte. No entanto, Fontcuberta é pragmático quando diz que "não devemos aceitar tudo, mas também não podemos rechaçar tudo" (2010, pos. 1518).

Para o artista, a dúvida é uma ferramenta da inteligência e, por isso, a arte contemporânea utiliza a falsificação como estratégia para o desenvolvimento do pensamento, ao que ele denomina teatralização da realidade. O recurso do falso, apesar de soar como uma brincadeira na maioria das vezes, também é suporte para mostrar caminhos possíveis de utilização da fotografia. O pesquisador ainda ressalta que muitas obras documentais que são celebradas até hoje, não passam de fotografias "preparadas" e porque não dizer "encenadas":

> Dorothea Lange, autora do retrato *Migrant Mother*, um símbolo do período da Depressão norte-americana; Robert Capa com sua impactante imagem do miliciano republicano morto na Guerra Civil Espanhola; Augustí Centelles com seus guardas de assalto postados atrás de um cavalo morto; Joe Rosenthal, que imortalizou a elegância dos marines levantando a bandeira das listras e estrelas no ponto mais elevado da ilha de Iwo Jima; Alfred Eisenstaedt com seu histórico beijo de um marinheiro e uma enfermeira no Times Square para celebrar o fim da Segunda Guerra Mundial; ou Robert Doisneau, com outro beijo célebre, seu

> *Baiser sur la place de l'Hotel de Ville*; e, finalmente, a Eugene Smith não podemos nos referir em justiça a seus clichês mais celebrados, mas consta que fez sobreimpressões de negativos em algumas reportagens. Cada um desses êxitos fotojornalísticos carrega anedotas rocambolescas e extremamente interessantes em seu aspecto histórico. (FONTCUBERTA, 2010, pos. 1584)

E se a encenação existe em obras documentais e fotojornalísticas, é claro que ela pode ser encontrada como potencializadora para imagens artísticas. Já iniciamos discutindo a imagem de Bayard e passaremos pela obra "A passagem do Rei Arthur" de Julia Margaret Cameron, Jeff Wall e "Conversa de soldados mortos", Sophie Calle e "Sonho de Moça" para, finalmente, chegarmos aos projetos "Descontruindo Osama" e “Sputnik” de Joan Fontcuberta. Desse modo, pretendemos tratar de diferentes exemplos e ações dentro do universo fotográfico, considerando as encenações, as manipulações e outros tipos de transformações e relatos que permeiam a subjetividade e culminam em imagens encenadas, forjadas e ficcionais.

Dentro da história da fotografia existem algumas importantes obras que funcionam como catalisadoras do pensamento sobre ficção imagética, encenação e narrativa fotográfica. Como apontado por Philippe Dubois (2001), a fotografia não é uma representação neutra e permite transpor o real a partir de códigos culturais. Portanto, tendo em mente uma fotografia de cada um dos fotógrafos citados e o contexto de criação, pretendemos refletir sobre a encenação fotográfica e a influência do *storytelling* na produção de imagens ficcionais.

Julia Margaret Cameron (1815-1879), foi uma fotógrafa meticulosa e singular, cuja obra é bastante conhecida, especialmente por seus retratos e alegorias de cenas religiosas e literárias. Cameron criava cenários, indumentárias, acessórios e tudo mais que fosse necessário para criar um ambiente fotográfico onírico, que por sua vez referenciavam a ficções fantásticas.

Cameron começou a fotografar apenas com 48 anos e o fez freneticamente por dezesseis anos. Ela pensava a fotografia como suporte para a realização de obras artísticas e tinha como aspiração assegurar à Fotografia o caráter de grande arte.

Inspirada pelos pictorialistas[106], Cameron produziu centenas de retratos e *tableaux vivants,* que fugiam conceitualmente do que era produzido na época, principalmente pela grande presença de figuras femininas. Seus *tableaux vivants* tinham como principal temática a Idade Média e o Renascimento, provavelmente como método de colocar a fotografia ao lado dos movimentos artísticos tido como clássicos e, portanto, reconhecidos.

Em "A passagem de Rei Arthur", Cameron traz à tona a narrativa lendária do rei medieval britânico, que faz parte de um conjunto de imagens feitas por ela em 1874 para a obra "*The Idylls of the King"* de Alfred Tennyson. Na fotografia feita com a técnica de colódio úmido sobre placas de vidro, o rei padece no colo de uma mulher e logo atrás vemos a figura da morte.

106 Como notou Andréa Brächer (2012, p. 1354; 1359), nas reproduções em livros é difícil perceber essas interferências nas fotografias: “os pontos de sujeira, as marcas deixadas pelas digitais, dos fios de cabelos que caíram e se acumularam sobre a chapa de vidro. Há também sobreposição de imagens, descolamentos ou total ausência de emulsão de colódio, craquelados, entre tantos ‘defeitos’ ao qual é passível este tipo de processamento”. Ou como ela sistematiza, mais adiante em seu texto: “incorporações de sujeiras da superfície da matriz/placa (durante a captura); durante o emulsionamento através da duplicação de pinceladas, pingos, apagamentos, falha no emulsionamento dando incompletude à imagem; levantamentos e perdas da emulsão, quando aplicados ao vidro; riscos, raspagens, marcas de digitais; durante o processamento: incorporações de materiais externos antes e depois da secagem”. Tais “defeitos” eram muitas vezes propositais [...]. Além de tomar parte, por tanto, da iconografia, eles funcionam também como indícios autorreflexivos, em geral alegóricos, da própria fotografia, como demonstrou Carol Armstrong (1996, p. 119). (PEREIRA, 2017, pg. 120)

Figura 104: A Passagem de Rei Arthur, de Julia Margaret Cameron.



Fonte: http://www.uel.br/seer/index.php/dominiosdaimagem/article/download/31881/22241

O s *tableaux vivants* são utilizados até hoje na fotografia contemporânea. Jeff Wall, por exemplo, é um fotógrafo bastante interessado em produzir cenas. Nascido em 1946 em Vancouver no Canadá, é artista, professor e fotógrafo. Ele denomina parte de seu trabalho como *near photography*, pois constitui uma prática documental onde a imagem é completamente construída. Ele se utiliza de parâmetros da cinematografia, da fotografia de imprensa, da fotorreportagem e de processos de pós-produção com o intuito de produzir "imagens perfeitas" e, portanto, constrói diferentes realidades através da encenação.

Wall interfere em todo o processo de criação de imagens, desde a composição até o formato de apresentação. O fotógrafo, que diz ser influenciado pela corrente pictorialista, assim como pela prática da fotorreportagem, é tido como um reconstrutor de imagens, uma vez que a encenação é sempre tema para seus projetos.

Como mencionamos anteriormente, o trabalho de Wall fica no

> cruzamento entre as técnicas da *mise-en-scène* ou a cinematografia, os enfoques e composições da fotografia documental, o desenvolvimento de intertextualidade com textos e obras artísticas e literárias e, finalmente, a tradição estilística pictórica ocidental. Seu trabalho não está propriamente baseado naquele “instante decisivo” da escola de Henri Cartier-Bresson, em que o tempo e espaço se configuram de maneira perfeita para fixar a realidade; na verdade, as fotografias de Wall estão inseridas no oficio da construção e elaboração deliberada. (LLANO, 2012, pg. 255)

Em "Conversa de soldados mortos” (Visão após uma emboscada contra uma patrulha do Exército Vermelho perto de Moqor, no Afeganistão, no inverno de 1986), uma fotografia de 2,3 metros de altura, Wall encena uma emboscada no Afeganistão, sem mesmo nunca ter estado lá. Inspirado por Goya, Wall imagina os horrores da guerra como um quadro vivo das pinturas históricas do século XIX ou os bonecos de cera da atualidade.

> Antítese de documento, a imagem, uma transparência em Cibachrome com 2,3m de altura e mais 4 metros de largura, montada sobre uma caixa de luz, mostra figuras dispostas em uma paisagem, uma encosta devastada por explosões, construída no estúdio do artista. (SONTAG, 2003, pg. 102)

Essa fotografia é um perfeito exemplo das possibilidades de confronto entre o fazer documental/fotojornalístico e as práticas artísticas. Para Sontag (2003), a fotografia de Wall pode ser considerada uma imagem antibelicista, pois representa figurativamente os horrores da guerra e, apesar de ser encenada, nos faz imaginar o terror. A isso soma-se o fato de ter sido uma guerra bastante televisionada, portanto se torna fácil relacionar a encenação de Wall com os eventos ocorridos na guerra.

Figura 105: Conversa de soldados mortos de Jeff Wall.



Fonte: http://www.usp.br/cje/jorwiki/exibir.php?id_texto=50

Treze soldados russos, em pesados uniformes de inverno e botas de cano alto, estão espalhados por uma encosta coberta de feridas e respingada de sangue, margeada por pedras soltas e pelo entulho da guerra: cápsulas de obuses, metal retorcido, uma bota que contém a parte inferior de uma perna… A cena poderia ser uma versão revista do fim do filme *Jáccuse*, de Gance, quando os soldados mortos da Primeira Guerra Mundial se erguem de seus túmulos, mas esses recrutas russos, massacrados na insensata e derradeira guerra colonial da União Soviética, nunca foram sepultados. Alguns ainda estão de capacete. A cabeça de uma figura de joelhos, que fala animadamente, espuma com seus miolos vermelhos à mostra. A atmosfera é de simpatia, afeto, espírito fraternal. Alguns jazem relaxados, apoiados sobre um cotovelo, ou estão sentados, conversando, com os crânios abertos e as mãos destruídas bem visíveis. Um homem se curva sobre

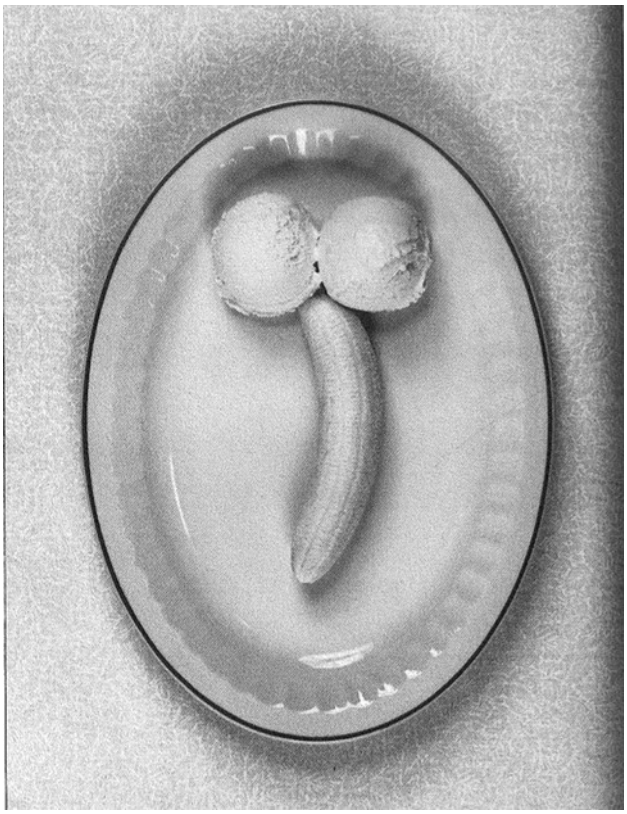
> o outro, que jaz deitado de lado, como que adormecido, e talvez o estimule a sentar-se. Três homens brincam uns com os outros ali perto: um, com um enorme ferimento na barriga, está escarranchado sobre outro, que jaz de bruços e ri para um terceiro que, de joelhos, com ar brincalhão, sacode para ele um pedaço de carne. Um soldado, de capacete e sem perna, virou-se para um companheiro a certa distância, com um sorriso vivaz no rosto. Abaixo dele, estão outros dois, ao que parece nada dispostos a uma ressurreição, que jazem deitados de costas, com as cabeças ensanguentadas pendentes na encosta pedregosa. [...] Tragados pela imagem, tão denunciadora, poderíamos até imaginar que os soldados vão virar-se e falar conosco. Mas não, nenhum deles dirige os olhos para fora da imagem. Não há nenhuma ameaça de protesto. Não estão prestes a berrar para nós, para que demos um basta a essa abominação que é a guerra. (SONTAG, 2003, pg. 103-104).

A partir da análise de Sontag (2003) e da fotografia de Wall, podemos chegar à conclusão que uma imagem pode denunciar sem, necessariamente, ser documental ou fotojornalística. As imagens fotográficas encenadas de Fontcuberta fazem isso com frequência: denunciam o uso arbitrário das imagens pela religião, publicidade, política e até mesmo história.

Sophie Calle, artista francesa nascida em 1953, também se utiliza de recursos da encenação para tratar da própria vida. A artista é considerada uma das grandes mulheres que unem a fotografia com a performance e a instalação. Em diversos trabalhos a performance é o meio de se chegar às imagens fotográficas e, a partir delas, contar uma história. Em um de seus projetos, impulsionada pelo fato de estar se sentindo sozinha em Paris, ela começou a seguir um homem pela cidade, tomando notas e tirando fotos de Paris à Veneza. O homem só a indagou sobre estar sendo seguido no final da viagem e a artista simplesmente foi embora.

Após esse projeto, ela decidiu voltar a câmera para si, para contar sua história e retratar eventos que a marcaram. Em seu livro "Histórias Reais" (2009), Sophie narra passagens - que parecem biográficas - relacionadas a fotografias que a fazem rememorar uma narrativa. Suas histórias nos colocam em contato com a sua vivência, enquanto mulher, em relação a todos os homens (e outras pessoas, mas especialmente homens) que passaram por sua vida, de modo a nos fazer pensar sobre a sociedade patriarcal que vivemos. Na fotografia "Sonho de Moça", Sophie apresenta uma sobremesa fálica que lhe foi dada por um garçom quando ela tinha apenas 15 anos de idade.

Figura 106: Sonho de Moça de Sophie Calle.



Fonte: Acervo Pessoal.

Sonho de Moça. Aos quinze anos, eu tinha medo de homens. Um dia, no restaurante, escolhi uma sobremesa pelo nome: "Sonho de Moça". Perguntei ao garçom do que se tratava. Ele respondeu que

> era surpresa. Minutos mais tarde, o homem colocou diante de mim um prato com uma banana descascada e duas bolas de sorvete de baunilha. Depois, em meio ao silêncio geral, desejou-me bom apetite, com um sorriso nos lábios. Contive as lágrimas e fechei os olhos, assim como fiz, anos depois, a primeira vez que um homem ficou nu na minha frente. (CALLE, 2002, pg. 13)

Todos esses exemplos mostram a capacidade das imagens de provocarem o olhar do espectador e comunicar a fluidez de histórias contadas por intermédio das fotografias. Esses projetos discutem os paradigmas da imagem e funcionam como exemplos da encenação fotográfica. Dentre os exemplos citados, Bayard se coloca em cena como personagem de sua narrativa, Cameron cria encenações que sintetizam narrações, Wall se imagina no contexto de guerra e Calle traduz numa imagem uma história de sua adolescência.

Apesar de somente a corporalidade de Bayard estar presente na própria fotografia, podemos dizer que todos esses casos representam as possíveis aberturas para o desejo ficcional da fotografia. Mas para discutir melhor a questão do fotógrafo em cena, vamos percorrer dois projetos de Fontcuberta que abordam a questão da encenação e que até hoje conquistam os olhares, convocam e ensinam as pessoas a praticarem uma observação complexa sobre as imagens.

4.4.1. Desconstruindo Osama: O fake do fake.

> [...] esse panorama não é tão equilibrado quanto parece, sendo necessário matizá-lo, o que não exclui o fato de que as características apontadas não tenham promovido a durabilidade do estilo perspectiva. Mas as exceções que não tenham promovido a durabilidade do estilo perspectivista. Mas as exceções que o circundavam nos permiritrão compreendê-lo melhor. Em primeiro lugar, devemos levar em consideração que as pretensões miméticas da perspectiva não implicam que realmente se organize as imagens assim como as vemos na nossa realidade. No final desse tempo - cinco séculos é muito -, nossa cultura se acostumou tanto a esse tipo de representação (sobrevivente de várias transformações e diversos meios aparentemente opostos como podem ser o cinema ou o próprio computador) que tendemos a acreditar na verdade dessas pretensões e, ainda por cima, nos inclinamos a pensar ainda hoje, depois de um século de vanguardas estéticas contrárias, que suas imagens são as ideais para representar o mundo - que o realismo perspectivista supõe o ápice da representação ocidental e até da representação humana. (CATALÀ, 2011, pg. 119)

Figura 107: Fasqiyta Ul-Junat ou Manbaa Mokfhi ou Joan Fontcuberta.



Fonte: www.fontcuberta.com

Assim como em *Sputnik* e *Miracles et. Cie*, o projeto Desconstruindo Osama é um livro que discute o regime de verdade da atualidade e que Fontcuberta chama carinhosamente de "mentirocracia" (2018), pois para ele na pós-verdade para manipular fatos não é nem mais necessário mentir.

O livro de capa de couro e escritos em dourado, com quase todos os textos em árabe e que segue o modo de leitura oriental apresenta a história de Manbaa Mokfhi. O personagem, interpretado pelo próprio Fontcuberta barbudo e vestido à maneira de um muçulmano, nos coloca em contato com bastante humor através de fotografias que fazem paródias do imaginário coletivo.

Brincando com palimpsestos de farsas, o personagem de Fontcuberta é apresentado como o doutor Fasqiyta Ul-Junat que é um dos chefões da organização terrorista Al-Qaeda. No entanto, o doutor é investigado por dois jornalistas de um jornal independente e também fictício, chamado Al-Zur. Os falsos jornalistas revelam que, na verdade, Ul-Junat é Manbaa Mokfhi, um ator e músico bastante conhecido no mundo

árabe, inclusive por protagonizar telenovelas e comerciais publicitários.

Figura 108: Manbaa Mokfhi fazendo propaganda para a Mecca Cola.



Fonte: www.fontcuberta.com

As camadas de farsas que Fontcuberta explora nesse projeto, nos mostra a possibilidade que as mentiras carregam: de serem tragadas por mais e mais mentiras para comprovar a primeira delas. E o jornalismo, nesse projeto, é novamente o responsável em mostrar ao mundo a verdade sobre os fatos e fazer o artista reconhecer que foi contratado para interpretar o papel do terrorista para a organização.

Como já dissemos anteriormente, a narrativa em torno do 11 de setembro de 2001 é digna de filmes hollywoodianos, inclusive pela síntese mocinhos versus vilões. E é necessário dar cara aos vilões e mostrar que há uma tentativa de combate ao mal para seguir a narrativa gerada pela mídia ocidental. O próprio Fontcuberta esclarece isso no livro:

> Depois dos atentados de 11 de setembro, a inteligência estadunidense e os aliados de sua órbita de interesse precisavam encontrar rapidamente um culpado que fizesse esquecer a cadeia de aparentes negligências em que haviam incorrido. Segundo

> alguns grupos antibelicistas, foi assim que a Oficina de Influência Estratégica encarregada da difusão de informações falsas inventou o personagem de Osama Bin Laden e o grupo de seus seguidores mais próximos. (FONTCUBERTA, 2007, pg. 11)

O livro também entrega uma entrevista com os jornalistas fictícios, chamados Mohammed Bem Kalish Ezab e Omar Bem Sallad. Além de debater sobre a descoberta chocante do vilão ser um ator contratado, eles também discutem os paradoxos dentro de uma tradição religiosa, a muçulmana, que não permite o uso de imagens. Isso porque, a reportagem é inteira contada através de imagens (para quase todos os ocidentais que não entendem a escrita árabe). Além disso, eles questionam o papel da religião em geral, que permite diferentes interpretações sob distintos pontos de vista. Desse modo, qualquer religião pode ser fruto tanto da promoção da paz, quanto da intolerância.

Ao utilizar o 11 de setembro como parâmetro para a crítica do livro, Fontcuberta nos relembra que esse fato social foi extensamente debatido nas mídias, por conta da promoção de nova Guerra Santa que se instaurou após o atentado. O acontecimento foi pauta para diversos estudos e pesquisas além de, é claro, para as teorias da conspiração. A proposta beligerante que emanou após os atentados evidenciou, mais uma vez, as conveniências quase hollywoodianas em dar face aos responsáveis. Dessa maneira, Fontcuberta joga com a evidência do real, não somente com a manipulação fotográfica presente no livro, mas também com o fio condutor da narrativa. Narrativa esta que se iniciou com a ideia de guerra (santa) e provocou ocupação e perseguição política e religiosa. O mais espantoso é que se estende até os dias de hoje.

Mais uma vez, Fontcuberta utiliza os paradigmas e a fenomenologia das imagens para discutir os usos e abusos que partem delas. Pois, assim como as religiões, as imagens também podem nos colocar a serviço de suas ideologias políticas e, principalmente, interesses econômicos.

> Essa propaganda, disseminada pelos meios de comunicação, conseguiram implantar a ideia de que o Islã aceita e de fato

> propicia uma cultura da morte. Quando os *meios* ocidentais apresentam o mundo árabe e/ou muçulmano, recorrem aos estereótipos de massas fervorosas e vociferantes, violentas, cegas pelo fundamentalismo…Por que não mostram aos poetas, humanistas, profissionais, empresários ou políticos que poderiam humanizar o rosto do Islã? Por que esse interesse em servir de portavoz exclusivamente aos radicais e nunca aos moderados? Nosso trabalho, Omar, tenta equilibrar essas vozes. (FONTCUBERTA, 2007, pg. 14, tradução nossa).[107]

Como podemos ver, o imaginário ocidental do oriente pode ser criticado de diversas maneiras. Isso porque, nossas mídias insistem em propagar uma imagem bastante estereotipada dos muçulmanos. A representação fotojornalística está aí para provar que o gênero fotográfico está encarregado de transmitir elementos que se organizam de forma metódica sob uma ideologia construída de maneira hierárquica. No caso do fotojornalismo, a dimensão aproximativa do real funciona como uma espécie de síntese do acontecimento e que, por sua vez, ajudam a constituir estereótipos. Ao fotografar o Outro, o sujeito e o fotógrafo travam um diálogo de contemplação e a depender da estética utilizada e o contexto de uso da imagem podem acabar nos dizendo muito mais sobre a forma como fotografamos sujeitos do que eles próprios. Por isso, muitas imagens de alteridade são carregadas de estereótipos.

> Imagens do outro, carregadas de preconceitos e estereótipos, parecem minar a ideia de que vale a pena considerar com seriedade a evidência fornecida por elas. Mas, como sempre, precisamos fazer uma pausa e perguntar: evidência de quê? Como evidência do que outras culturas ou subculturas realmente eram, muitas das imagens discutidas nesse capítulo não possuem

107 "Esta propaganda, diseminada por los medios de comunicación, ha logrado implantar la idea de que el Islam acepta y de hecho propicia una cultura de la muerte. Cuando los *medias* occidentales presentan el mundo árabe y/o musulmán, recurren a estereotipos de masas enfervorizadas y vociferantes, violentas, cegadas por el fundamentalismo…¿Por qué no muestran a los poetas, humanistas, profesionales, empresarios o políticos que podrían humanizar el rostro del Islam? ¿Por qué ese interés en servir de altavoz exclusivamente a los radicales y nunca a los moderados? Nuestro trabajo, Omar, intenta equilibrar estas voces."

> muito valor. Por outro lado, o que elas realmente documentam muito bem é um encontro cultural e as reações a esse encontro por membros de uma determinada cultura. (BURKE, 2001, p. 173)

Figura 109: Manbaa Mokfhi em ação.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 110: Manchetes de jornais com o furo jornalístico sobre o verdadeiro líder da Al Qaeda.



Fonte: http://juanmagonzalez.com/fontcuberta/deconstructingOsama.html

> Por muito tempo, a divisão do trabalho em torno da fotografia era igual à de outras profissões imperiais. De um lado havia uma camada reduzida de especialistas, que gozavam de direitos imperialistas, e de outro, pessoas que eram consideradas matéria-prima, independente de sua vontade. Com isso, os fotógrafos e as instituições para as quais trabalhavam enriqueceram com as fotografias, e as populações [coloniais] foram expropriadas também de suas imagens. É assim que nos encontramos hoje em uma situação na qual o que chamo de riqueza visual – ou seja, fotografias – está essencialmente nas mãos de museus e arquivos ocidentais, que capitalizaram isso de muitas maneiras. Sob o imperialismo e o capitalismo racial, olhar para os outros, quanto mais tirar fotos deles, é tudo menos inocente. A observação sempre teve um propósito. Um dos propósitos da observação fotográfica era enriquecer o conhecimento e o poder dos regimes imperiais sobre as pessoas que eram governadas por eles. (AZOULAY, 2019)[108]

108 ZOULAY, Ariella. **A fotografia como arma imperialista, segundo esta autora.** Entrevista concedida a Juliana Domingos de Lima. Disponível em

Nesse tipo de encenação fotográfica, muito parecida com a ideia de *Sputnik*, Fontcuberta joga com a lógica do humor e se utiliza da encenação para compor mais do que uma ficção. É pela sensação do riso que Fontcuberta ganha a participação do público, que por sua vez entende o projeto como uma chance de apreender que os paradigmas da fotografia devem ser repensados. Não há naturalidade nas imagens de Desconstruindo Osama, há cenas típicas do nosso imaginário com montagens esdrúxulas de Fontcuberta encenando um personagem.

> A expressão imagem encenada permite apreender a representação fotográfica no interior da história do moderno e, desse modo, retirá-la da margem à qual foi isolada pelo paradigma triunfante da instantaneidade. A imagem posada e representada propõe uma estática e um dispositivo crítico que se opõem ao naturalismo e à ficção ilusionista. A imagem encenada é uma imagem que impõe à consciência do espectador a natureza refletida da representação ao afirmar seu caráter artificial. É uma imagem política e democrática: ela não é uma armadilha, mas sim uma partilha, e é por isso que ela joga com o distanciamento como estilo, esta distância que deve ser percorrida de um lado e de outro pelo ator e pelo espectador. Para usar um termo sartriano, é uma imagem de "participação" e, para voltar a Barthes e sua definição do teatro como arte dióptrica (que calcula a parte vista das coisas), diremos que a imagem encenada consagra o espectador. (POIVERT, 2018, pg. 107).

A própria materialidade do livro permite o reconhecimento pelo observador dessa obra enquanto projeto fotográfico encenado. E não é somente pelas fotografias que se dá esse reconhecimento, mas também pelo rigor estético em dramatizar obras de literatura árabes. A capa de couro, a escrita em dourado, a moldura das páginas e os textos em uma língua completamente desconhecida do público ocidental. Toda a feitura

---

https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/11/10/A-fotografia-como-arma-imperialista-segundo-esta-autora. Acesso em 10 nov. 2019.

do projeto é dependente da compreensão do espectador de que se trata de uma paródia e uma crítica bastante relevante em relação à criação de personagens e de vilões. Além disso, por ser um livro quase todo escrito em árabe, dependemos das fotografias e do contexto delas para apreender a discussão, mesmo que seja somente para darmos risada das tripulias do personagem. Até porque a compreensão do enredo é perceptível por meio do prólogo assinado por Fontcuberta e por meio da falsa entrevista com os jornalistas fictícios.

A farsa criada por Fontcuberta assume a teatralidade e resgata um dos primeiros gêneros teatrais: a comédia. No entanto, essa obra de Fontcuberta nos leva ao riso justamente pelo estranhamento que ela nos causa. Como imagens complexas que são, é interessante notar que a proposta do artista é, com tom jocoso, chamar atenção para a crítica. Ao contrário das vanguardas européias, a teatralidade presente nesta obra de Fontcuberta não se dá pela presença de elementos surrealísticos e sim pelo aspecto de realidade que colocam à prova, de maneira contundente, nossos preconceitos culturais e nossas visões estereotipadas sobre o Outro.

Ao se travestir de características midiáticas e cinematográficas do sujeito muçulmano (longa barba, turbante) num contexto desértico, com armas e acompanhado de outros sujeitos igualmente trajados, se torna quase inevitável pensarmos que esses personagens são terroristas, quiçá muçulmanos. É a partir da repetição imagética que Fontcuberta elabora sua crítica e nos coloca em contato com uma reflexão pessoal e cultural: do porquê associamos a imagem de homens barbudos no deserto a terroristas? Afinal, o fundamentalismo religioso não existe em todo lugar?

Segundo AZOULAY (2019), a fotografia tem raízes imperialistas e "estruturas imperiais de poder e de legitimação da violência na forma de direitos exercidos sobre o outro" que são ditados por indivíduos privilegiados, aos quais as fotografias eram preferencialmente exibidas. É a partir do olhar do privilégio e da autoridade e, consequentemente com o uso da violência, que a fotografia, enquanto instrumento de representação foi utilizada ao longo da história para idealizar o Outro.

> A violência de exigir que tudo seja mostrado e exibido ao olhar é apagada e negada quando o direito em questão é somente o

> direito de ver. Se o direito de *não* exibir tudo – que existia em diversos lugares invadidos pelos agentes imperiais – fosse respeitado, um direito universal de ver que contempla a "todos" e franqueia acesso ilimitado ao que existe no mundo não poderia ser fundado. Portanto, estender o direito de ver, ao ponto de fazer do "todos" um autêntico universal, não é possível sem perpetrar mais uma violência: a de rejeitar que os objetos não são universais, que eles têm diferentes funções e variados modos e graus de visibilidade e acesso em suas comunidades. A universalização forçada dos objetos era necessária para a invenção de um espectador supostamente universalizado; isso só foi possível porque as pessoas para quem os objetos são importantes foram expropriadas, assim como seu direito de tratar esses objetos como uma herança dos seus ancestrais e usá-los para continuar a proteger os seus mundos. (AZOULAY, 2019).[109]

O fato de o personagem ser o próprio Fontcuberta, porém, interpretando um terceiro personagem também demonstra as camadas de subjetividades do processo de encenação. Tudo parece forçado demais, falso demais e no entanto não nos sentimos enraivecidos por nos sentirmos enganados. Ainda assim, acredito que deixamos o riso escapar. Desconstruindo Osama, nesse sentido, se assemelha muito com *Miracles et. Cie*, pois escancara o absurdo através do humor. O humor, por sua vez, é parte importante da proposta pedagógica de Fontcuberta, pois é por seu intermédio que ele consegue perpetuar a contravisão e a crítica e nos fazer desconfiar. Mas também é com o humor que Fontcuberta nos faz repensar a maneira como olhamos os outros.

109 AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo as origens da fotografia.** Disponível em https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/. Acesso em 29 nov. 2019.

Figura 111: Manbaa Mokfhi fazendo estripulias com arma em punho.



Fonte: http://juanmagonzalez.com/fontcuberta/deconstructingOsama.html

Esse projeto é, portanto, mais uma obra voltada à reflexão dos aspectos políticos, sociais e culturais pelos quais estamos envoltos. Uma trama que coloca o falso no lugar do real e cria um fantasma. Dessa maneira, ele joga com o regime de verdade da contemporaneidade e produz uma obra artística fotográfica que depende do conceito de "verdade" para promover a sua experiência estética.

A fotografia, por ser uma imagem proveniente de um aparelho, pode ter sim nascido associada à utilidade e à objetividade. Ou como documento talvez? No entanto, é provado pelos historiadores que desde os primeiros fotógrafos a encenação já era uma prática. Basta pensarmos em Hippolyte Bayard ou mesmo em Daguerre. Os dois são bons exemplos da prática fotográfica alinhada, em certa medida, com o ficcional. Logo, desde a gênese fotográfica, já se realizava fotografia artística.

A prática fotográfica de Fontcuberta joga justamente com esses limites, assim como a prática enquanto teórico. Tanto suas obras, quanto seus textos se complementam, o que permite ao artista/autor extrapolar as fronteiras da linguagem. E

aí entra também o seu papel como docente, pois o artista/autor precisa educar uma audiência sobre todos esses infinitos temas e experiências. E é na profundidade de suas imagens complexas que ele consegue ao mesmo tempo discutir história, documento, regimes de verdade, pós-fotografia e pós-verdade.

> Proteger o próprio mundo contra a invasão do “novo” não é uma questão de estender os privilégios imperiais aos outros, mas de questionar a autoridade imperial de impor um direito universal a mundos heterogêneos, cujos integrantes mantêm uma relação diferente com o mundo material, em que objetos não são organizados apenas para serem vistos. Se o princípio de que nem tudo deveria ser visto por todos fosse respeitado, a existência de um direito universal de ver seria uma fraude total. Quando a fotografia surgiu, ela não interrompeu a pilhagem que tornou os outros e seus mundos disponíveis para poucos. Ao contrário, a fotografia acelerou e forneceu mais oportunidades e modos de prosseguir com essa pilhagem. (AZOULAY, 2019)

4.4.2. Sputnik: o personagem fotógrafo.

> Se você perguntar a um pai comum "você acredita em Papai Noel?", a resposta dele será "claro que não, não sou louco. Eu só finjo para o bem dos meus filhos". Agora, se você pergunta aos filhos "Você acredita mesmo em Papai Noel?". Uma criança normal responderia "Não sou louco. Sei que meus pais me compram presentes. Mas finjo acreditar para não desapontar meus pais e ganhar presentes". É possível ver o paradoxo aqui: ninguém, efetivamente acredita. Todo mundo diz: "Eu só finjo pelo outro". Mas, de alguma forma, a crença funciona. Ela é estrutura da nossa realidade social.
> Slavoj Žižek na fala introdutória do falso documentário "Houston we have a problem" (2019)[110].

A essa altura, percebe-se que essa tese foi tecida com diversas referências sobre acontecimentos que me marcaram durante a escrita dela. Dentre esses conteúdos, começo essa discussão com um documentário, que conversa diretamente com o projeto *Sputnik, a Odisséia da Soyuz 2* (1997) de Joan Fontcuberta. *Sputnik* foi, sem dúvida, a obra que me fez querer estudar sobre projetos de ficção que se colocam como verdadeiros, justamente para discutir a autoridade dos regimes de verdade. É a obra, exposição, instalação que mais me desperta afeto e também a que tive o privilégio de ver pessoalmente na cidade de Bolonha na Itália, em 2017, na Bienal de Fotografia de Bolonha.

O conteúdo ao qual me refiro é o falso documentário chamado *Houston we have a problem* (2019), dirigido por Ziga Virc e que possui como elenco o filósofo Slavoj Žižek. A obra inicia com um paralelo provocativo entre imagens de realidades sociais bastantes distintas. Essas imagens em movimento possuem uma estética documental, em preto e branco, que remetem a um passado tecnológico e elas brincam com dois momentos de arquivos imagéticos. Numa das cenas são mostrados dois homens que montam precariamente uma construção que se assemelha a um foguete pequeno. Um deles acende o pavio com um cigarro e eles saem correndo, para se afastar do foguete, no meio de uma plantação. Depois vemos alguns homens no meio da plantação olhando para o céu, observando o foguete que sobe aos céus e continua a subir até o corte para a próxima cena.

O próximo plano que aparece de um corte seco da cena anterior, está em close e

110 HOUSTON we have a problem. Diretor: Ziga Virc. Netflix, 2019.

mostra o rosto de dois homens brancos. É precedido por várias cenas com homens brancos montando um protótipo de foguete, com bastante tecnologia para as imagens que parecem ser de arquivo. Homens com roupas de proteção e ferramentas específicas, há mapas, documentos, instrumentos de medição e até uma arma que dá entender ser a que dará o sinal do lançamento do foguete.

Vemos o protótipo, consideravelmente maior do que o da outra cena de foguete, sendo lançado aos céus. No entanto, apesar de muito fogo, tecnologia e pessoas envolvidas, o foguete chega a uma altura e logo inicia a curvatura para cair ao solo.

E assim é iniciado o filme "Houston We Have a Problem", que se trata de um documentário fictício que tem como narrativa o argumento de que os Estados Unidos compraram o programa espacial secreto da Iugoslávia, nos anos 1960. O falso documentário que leva no elenco Slavoj Žižek, apresenta uma narrativa com atores sociais verdadeiros e falsos, faz colagens com imagens de arquivo e mostra como está na atualidade a vida de um dos cientistas iugoslavos que trabalhavam no projeto espacial e foram levados aos Estados Unidos.

Apesar de se tratar de uma comédia política, Žižek interrompe a narrativa discursando algumas poucas vezes para as questões em torno da verdade, mentira e ficção. No "futuro" os filósofos pensarão por meio de imagens e farão filmes. A presença de Žižek é pequena durante o documentário, pois suas pontuações são aprofundadas pela narrativa desenvolvida durante o falso documentário.

Žižek não precisa explicar todas as nuances dos regimes de verdade, uma vez que a própria estrutura, o uso da linguagem de documentário e a narrativa em si já despertam no espectador a profundidade do pensamento. E o discurso é bem claro: como o poder permite a compra e a definição das verdades.

Assim como Fontcuberta, Žižek não está sozinho nessa empreitada de utilizar a corrida espacial como mote para discutir os regimes de verdade. Até porque, a chegada do homem a lua representa não só um avanço/status tecnológico, como também é uma das grandes teorias de conspiração que persegue, até hoje, os discursos da nossa sociedade ocidental.

Como Christian Dunker (2017) nos lembra, a pós-modernidade não é uma ideia de inovação das coisas, é a descrição do estado das coisas em que vivemos

atualmente. A filosofia, a literatura, o cinema nos transmitem conhecimentos, mas nenhum deles no dá a certeza de algo. A pós-modernidade é a crise da certeza.

Na contemporaneidade, a verdade se torna mera coadjuvante, um elemento sem força transformadora. Christian Dunker (2017) aponta que a verdade é vista de formas diferentes pelas tradições culturais. A tradição grega prega a verdade pela verdade; a tradição latina baseia os conceitos de verdade na memória e no testemunho e a judaico-cristão está mais ligada à imaginação, ao pacto e à confiança entre o criador e as pessoas.

A verdade, no entanto, não se produz, é um desejo. E é por isso que a encontramos tão perfeitamente na ficção, pois ela comporta qualquer ideia ou acontecimento. Segundo Dunker (2017), o primeiro livro de ficção científica, por exemplo, data do século 2 D.C e foi escrito por Luciano Samósota. Nesse livro, ele descreve formas de vida alienígena e guerras interplanetárias. O livro foi pensado por Luciano como uma forma de ironizar as fontes históricas, pois ele citava os mitos e os acontecimentos fantásticos como verídicos. Luciano desenvolvia a estrutura da ficção de viagem científica desconstruindo o presente e inventou a possibilidade de ir a lua.

A viagem espacial à lua retorna na obra de Júlio Verne e aparece no primeiro filme de ficção científica, de George Meliés. Em 1938, Orson Welles narra numa rádio norte-americana o livro “A Guerra dos Mundos” de H. G. Wells como se fosse uma reportagem jornalística e causa pânico em alguns locais dos Estados Unidos. Na década de 1960 aparece a narrativa de Star Trek, uma viagem aonde nenhum homem foi ainda. E em 1997, Fontcuberta resgata na narrativa de *Sputnik*, *a Odisséia da Soyuz 2* a ficção e a viagem ao espaço, também forjada na verossimilhança, assim como no documentário estrelado por Žižek.

"O astronauta soviético Ivan Istochnkov desapareceu em uma missão durante a corrida espacial e desapareceu também qualquer documento que possa provar sua existência". Com essa citação, extraída do site de Joan Fontcuberta, o artista sintetiza a ideia principal da obra *Sputnik, a Odisséia da Soyuz 2* (1997): um conjunto de imagens fotográficas e documentos recuperando a história de um astronauta, que também era fotógrafo, morto em um acidente espacial. Os russos ocultaram sua existência para que os Estados Unidos não percebessem a debilidade tecnológica da antiga União

Soviética.

O fotógrafo cria todo o contexto expositivo com fotografias e documentos do astronauta, provando a manipulação soviética das fotografias em que o mesmo aparece. A ideia se aproxima das técnicas de forjar imagens com a intenção de esconder rastros históricos e alterar documentos, cujo um dos casos famosos e que temos conhecimento foi o utilizado pelo ditador Joséf Stálin para desaparecer com León Trótsky e outras pessoas das fotografias da Revolução Russa[111].

Fontcuberta se baseia do livro *1984* de George Orwell, uma ficção (e lamentavelmente muito similar à realidade atual) para compor uma realidade, quase apocalíptica, sobre uma sociedade que falhou pelas vias democráticas e agora controla todo tipo de informação. No romance distópico, Orwell imagina uma sociedade onde existem diversos televisores controlando a população e nenhum cidadão tem direito à privacidade[112].

O livro tem como protagonista o solitário Winston Smith, que por sua vez trabalha no Departamento de Documentação do Ministério da Verdade e tem como responsabilidade fazer propaganda do sistema vigente e reescrever o passado.

Há semelhanças no papel do protagonista e na ação de Fontcuberta em seus projetos, já que ele assume essa função de reescrever o passado, fundamentando-o numa ficção e mostrando o papel do poder e das autoridades em ditar o que é verdade ou não, o que é memória e o que deve ser esquecido. Para Fontcuberta, há um paralelo bem grande entre a reescrita do passado e o entendimento sobre o fotográfico.

> En poco más de una década de existencia aquellas rudimentarias impresiones hechas con la magia de la luz y de la óptica se habían granjeado la confianza del público, persuadido de que el resultado mostraba las cosas como son y no como las puede interpretar un artista o un periodista. (FONTCUBERTA In MARZO,

111 O retrato icônico de Abraham Lincoln de 1860, foi feito a partir de uma fotografia do senador John Calhoun. O fotógrafo reaproveitou o corpo do senador para colocar a face de Lincoln. Mao Tse-Tung também mandou retirar Po Ku de uma fotografia em 1936. Até mesmo Goebbels, ironicamente, foi retirado de uma fotografia descontraída com Adolf Hitler. Já Mussolini, em sua fotografia icônica erguendo a espada em cima de um cavalo, mandou retirar o homem que segurava as rédeas do animal.

112 Como a passagem da página 147 da cidade chinesa Xinjiang.

2019, posição 102).

4.4.3. A Odisséia de Soyuz: ensaio sobre uma visitação

Considero-me uma pessoa de sorte por ter tido a chance de visitar a exposição *Sputnik*, *a Odisséia de Soyuz 2* de Fontcuberta que aconteceu durante a Bienal de Fotografia de Bolonha em 2017. Esse projeto é sem dúvida o que me trouxe até aqui e, portanto, sinto-me honrada em contar a experiência de visitação dessa instalação que fez muitos ganharem o gosto pelas obras do artista catalão.

A Bienal de Fotografia de Bolonha ocorre pela cidade inteira e é possível visitá-la caminhando pela cidade. Com direção artística de François Hébel e curadoria de Urs Stahel, foram exibidos diversos projetos fotográficos contemporâneos em prédios históricos da cidade. O primeiro deslocamento se encontra aí, em colocar fotografias da atualidade sobre paredes descascadas e históricas, formando um belo contraste entre o velho e o novo.

Figura 112: Uma das exposições da Bienal de Fotografia e o contraste entre o velho e o novo.



Fonte: Acervo Pessoal.

A exposição de Fontcuberta foi realizada também num prédio histórico e logo na entrada vemos um cartaz nos explicando, em três línguas (italiano, inglês e russo) o propósito daquele projeto:

"A Fundação Sputnik está revisitando um dos mais enigmáticos episódios da corrida espacial entre URSS e Estados Unidos: a saga Soyuz 2. A nave espacial foi lançada do cosmódromo Baikonur em 25 de outubro de 1968 com o coronel Ivan Istochnikov e o cachorro Kloka a bordo. Por razões ainda desconhecidas, o cosmonauta desapareceu ao tentar atracar na nave irmã, Soyuz 3. Quando a comunicação com a Soyuz 2 foi restaurada poucas horas depois, a cápsula mostrou o impacto de um pequeno meteorito e Istochnikov tinha desaparecido. Autoridades soviéticas, relutantes em reconhecerem a humilhante perda de um homem no espaço, argumentaram que a Soyuz 2 não tinha nome e era controlada remotamente sem nenhuma tripulação. Para dar créditos a essa versão, fotos de Istochnikov foram manipuladas; seus colegas chantageados; e a família mandada para a Sibéria. História foi reescrita seguindo as obscuras "razões do Estado". Muitas décadas depois, com a queda do Comunismo e o governo Glasnot que se seguiu, os documentos secretos foram finalmente abertos."[113]

Logo na entrada, somos recebidos pelo livro de visita e à nossa esquerda entramos num espaço com paredes vermelhas com uma mesa redonda centralizada. Esse primeiro local nos apresenta o personagem e a síntese da narrativa, assim como os resumos que iniciam séries televisivas.

O personagem é Ivan Istochnikov, um fotógrafo-astronauta (ou astronauta-fotógrafo?). O que vemos quando entramos nessa sessão é um grande retrato do fotógrafo com os trajes de astronauta, com um texto introduzindo o contexto na parede ao lado esquerdo e, na parede ao lado direito, diversas fotografias de autoria de Ivan. A mesa ao centro exibe diversos objetos, que parecem se relacionar com a pesquisa para a exposição, mas também sobre a vida do astronauta. Ao lado da pequena galeria de imagens de Ivan, vemos duas fotografias mais isoladas, emolduradas juntas. A

113 Busquei em muitos materiais e não encontrei se a Fundação Sputnik realmente existe ou se é mais uma invenção de Fontcuberta. Passei a considerar ser uma invenção. Na narrativa, Fontcuberta fala que foi convidado pela Fundação para explorar os documentos liberados pelo governo russo da época.

fotografia da parte de cima exibe diversos homens e suas assinaturas, dentre eles está Ivan ao centro. Na fotografia debaixo, Ivan desaparece.

Figura 113: A Primeira fotografia da exposição é o retrato de Ivan, vulgo Fontcuberta.



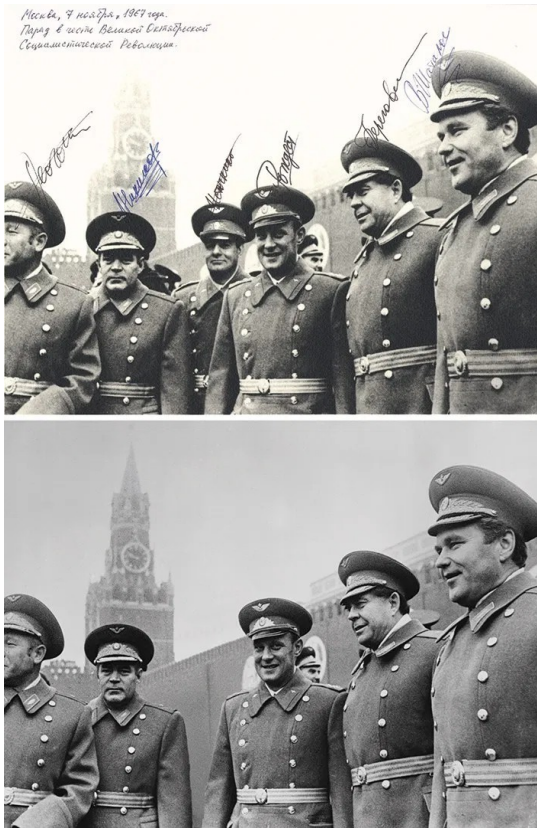
Fonte: www.fontcuberta.com

Figura 114: Fotografias de "autoria" de Ivan.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 115: Ivan antes e depois de ser apagado da fotografia. Fontcuberta depois e antes de se colocar na fotografia.



Fonte: www.fontcuberta.com

Essa primeira sessão onde primeiro nos é apresentado o contexto, em segundo o personagem do qual trataremos, em terceiro o resultado de suas ações enquanto fotógrafos e, por fim, o seu apagamento histórico será aprofundada no decorrer da visitação.

Se no primeiro texto, a menção à Fontcuberta é nula, a entrada ao menos nos dá pistas do que veremos à seguir: a reconstituição histórica da existência de Ivan, fotografias que ele tirou, fotografias em que ele aparece, desenhos de quando era criança e outros diversos documentos que antes não podiam ser acessados. A presença de Fontcuberta só é encontrada no terceiro quadro de texto e ele é colocado como correspondente e curador da exposição para a *Sputnik Foundation*, inclusive no catálogo da Bienal. Portanto, para aqueles que desconhecem o trabalho do artista, seu nome é só mais um dentre os outros fotógrafos que tiveram trabalhos expostos durante

a Bienal, ou mesmo entre os citados na reconstituição histórica do cosmonauta soviético.

A parte dois é inaugurada por um símbolo relacionado ao partido comunista da URSS, mas agora as paredes são pretas. No meio dessa segunda parte temos uma estrutura que sustenta um pedaço "original" da Soyuz 2, a nave que içou Ivan ao espaço, e abriga também textos que nos dão dicas sobre o projeto fictício. Em um dos murais coroados pela Soyuz, lemos em italiano, inglês e russo o aviso “Visitantes atentos não vão acreditar nos seus olhos”. E, assim, é dada a primeira dica sobre a brincadeira historicamente bem elaborada de Fontcuberta, que nos desperta para outras dicas no resto da exposição. Percebe-se que a citação visual do artista é a indicação da ficção, pelo menos para quem o conhece, pois ao mesmo tempo que o texto sustenta o pedaço "original" da nave, essa estrutura também abençoa o conteúdo textual.

No entanto, atrás dessa estrutura, as paredes continuam vermelhas e seguem fazendo um apanhado geral, por meio principalmente de fotografias da vida de Ivan. Essas paredes vermelhas simbolizam, de certa forma, as partes acolhidas pelo comitê do partido comunista. Vemos o Ivan criança num avião de brinquedo, ele adolescente já como membro do partido, ele adulto, casando, tocando piano, sendo condecorado e até mesmo mexendo em uma câmera fotográfica. A parede vermelha se estende com fotografias de Ivan sendo saudado pela população, enquanto membro do partido e do comitê espacial da URSS. As mesas redondas, em formato de disco voador, continuam exibindo objetos e fotografias pessoais de Ivan.

Abaixo da estrutura "original" da Soyuz 2, também vemos um protótipo do foguete. No entanto, ele é cercado por imagens científicas sobre paredes pretas. Trata-se dos estudos realizados por Ivan em relação a asteróides e meteoritos. As fotografias em preto e branco tem texturas de solos arenosos, mas algumas delas são batatas. Fontcuberta ainda inclui gráficos e escalas de medição, cor e temperatura.

Livros, jornais, latas de comida, a câmera de Ivan e outros objetos compõem a primeira parte da exposição, remetendo sempre à questão do arquivo. Até um vinil denominado “música para relaxar” aparece na compilação de objetos, com dedicatória de Yuri Gagarin, o famoso e verdadeiro astronauta soviético. Os textos associados a

essa parte remetem às teorias de conspiração sobre a URSS ter encoberto a morte do astronauta fotógrafo[114].

É interessante notar que as placas com as legendas das fotografias exibem o símbolo da *Sputnik Foundation* e, portanto, perde-se a autoria. Não são fotografias relacionadas a um artista, mas a uma fundação que guarda e pesquisa arquivos. Quando saímos desse lugar com “provas documentais” não há mais ceticismo, daí em diante podemos pensar que somente aparecerão imagens documentais e não ficcionais.

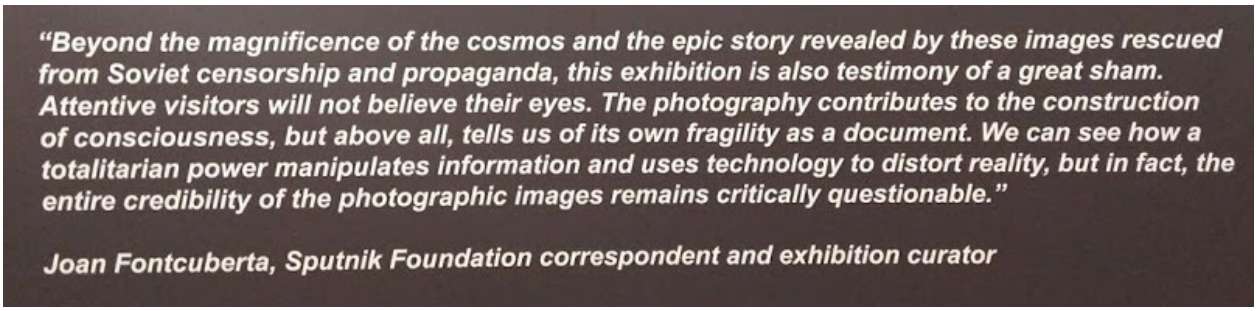
Figura 116: Da primeira sala passamos à segunda, que está emoldurada por essa torre referenciando o Partido Comunista Soviético. Ao fundo vemos um pedaço da Soyuz 2 abaixo do teto com pinturas quase renascentistas do prédio onde a exposição ocorreu.



Fonte: Acervo Pessoal.

114 Vale a pena conferir o trabalho do fotógrafo catalão Martí Llorens com as imagens da guerra civil espanhola no livro "Memorias revolucionarias", que no entanto, foram tiradas durante o set do filme *Libertarias* de 1996.

Figura 117: Terceiro quadro da exposição com, finalmente, uma menção ao nome de Fontcuberta.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 118: As mesas da exposição possuem esse formato disco-voador e dentro delas existem vários objetos, documentos e fotografias jogados uns acima dos outros, mostrando e escondendo ao mesmo tempo.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 119: Ivan criança já com o desejo de voar e Ivan jovem uniformizado.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 120: Ivan como expoente cosmonauta obtendo reconhecimento da população.



Fonte: Acervo Pessoal.

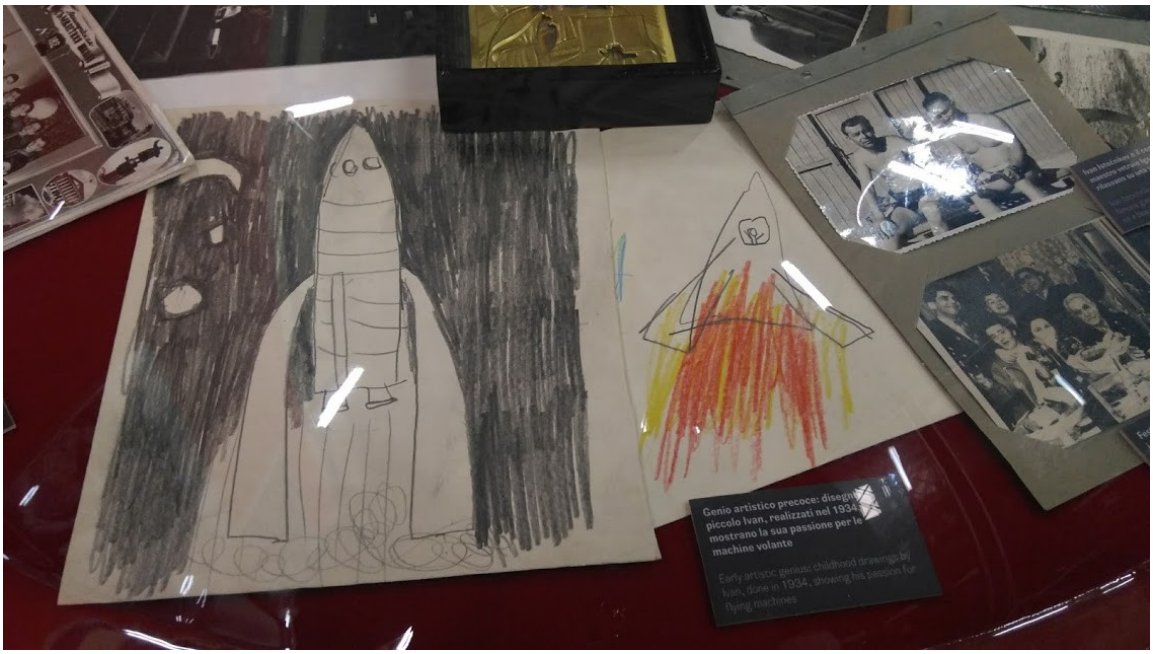
As paredes vermelhas, panos de fundo para a primeira parte da história de Ivan, passam a ser negras. A cor viva do vermelho dá lugar ao preto, à escuridão, ao apagamento, à morte. E no entanto, são panos de fundo para as imagens dele enquanto astronauta: dando sua última declaração antes de embarcar na missão, ouvindo uma piada de outro astronauta e no espaço com o cachorro que o acompanhou. As paredes negras continuam, mas agora mostram as fotografias tiradas pelo cosmonauta: são coloridas, esteticamente pensadas, com ângulos diferentes e boa utilização das luzes.

A narrativa de Fontcuberta para Ivan é sobre um indivíduo que desde criança quer ser astronauta. Em uma das mesas com diversos objetos e fotografias da vida de Ivan, encontramos desenhos de 1934 do jovem Ivan “precoce”, onde ele retrata sua paixão desde a infância por máquinas voadoras: os foguetes, sendo um deles, inclusive, tripulado, como na figura 121. No entanto, o primeiro foguete lançado ao espaço foi em 1957, o Sputnik 1, durante a corrida espacial entre a União Soviética e os Estados Unidos. Um mês depois, a URSS lançava ao espaço, no Sputnik 2, o primeiro

ser vivo, a cadelinha Laika[115]. Junto com seus desenhos há fotografias e documentos antigos, mostrando a família de Ivan, sua classe de faculdade e sua relação com a sua namorada e esposa Irina. Fotografias que poderiam ser de qualquer pessoa, mas que estão ali associadas à vida de Ivan.

Ao sair desse local extremamente documental, vamos à antepenúltima sala. Nela, as mesas agora são quadradas, mas ainda com redomas de vidro. O que era a imaginação do jovem Ivan em relação ao espaço, dá lugar ao pragmatismo da pesquisa científica. Os desenhos agora não são mais os do menino Ivan sonhando com a viagem espacial e sim rascunhos de estudos de meteoros, roupas espaciais. Os objetos agora são relacionados à vida de astronauta, como os ossos de brinquedo do cachorro que o acompanhou na missão.

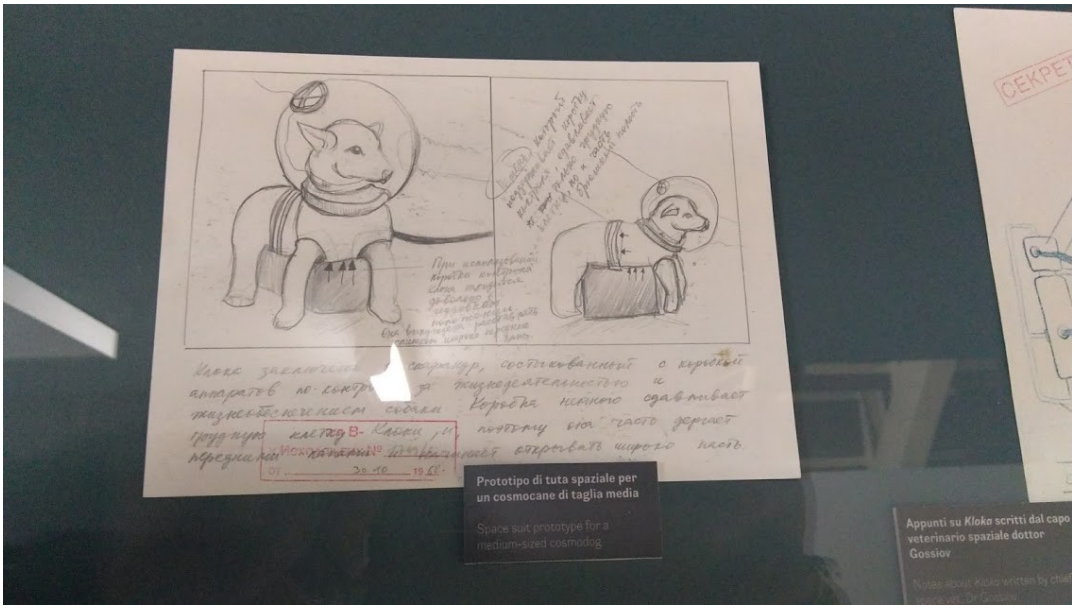
Figura 121: Desenhos do jovem Ivan sonhando com o espaço.



Fonte: Acervo Pessoal.

115 O primeiro homem no espaço também foi sob a responsabilidade da URSS, Yuri Gagarin alcançou a órbita da Terra no foguete Vostok 1 em 1961 e, quando viu o nosso planeta do espaço, falou a famosa frase “a terra é azul”. Em 1963 a primeira mulher, Valentina Tereshkova, ia ao espaço e em 1965, Aleksei Leonov, amarrado à espaçonave Voskhod 2, deu a primeira volta no espaço.

Figura 122: Desenhos do Ivan já adulto rascunhando o que seria a roupa espacial do cachorro que o acompanharia na missão Soyuz 2.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 123: Os esboços para a roupa espacial do cachorro deram resultados como podemos ver na fotografia documental do lado esquerdo.



Fonte: Acervo Pessoal.

A fotografia de uma vodka viajando no espaço finaliza a missão de Ivan. Agora

ele é um náufrago espacial e precisa ser apagado da história para que a URSS não tenha o ego ferido por um erro na corrida espacial. Ao lado da imagem da garrafa, temos uma televisão passando em *looping* os arquivos audiovisuais do lançamento da missão de Ivan e da missão que o precedeu.

No arquivo audiovisual são demonstrados todos os aspectos da missão, primeiro o lançamento da Soyuz 2, depois o lançamento da Soyuz 3 e o envio da sonda para o meteoro Kadok[116]. A música da trilha do vídeo nos remete à hinos soviéticos de vitória, é empolgante e contribui para que o vídeo transmita a ideia de missão bem sucedida. O vídeo, de aproximadamente 4 minutos é transmitido em *looping*, em uma televisão de tubo de marca russa. A edição e os efeitos de filme gravado em VHS atestam a veracidade do arquivo. A exposição, portanto, ultrapassa mais um limite da criação onde até imagens de arquivo audiovisuais são forjadas em nome da mentira. Nessa parte me chama atenção outra imagem, a "prova de suspeita" da qual já tratamos no capítulo 2.

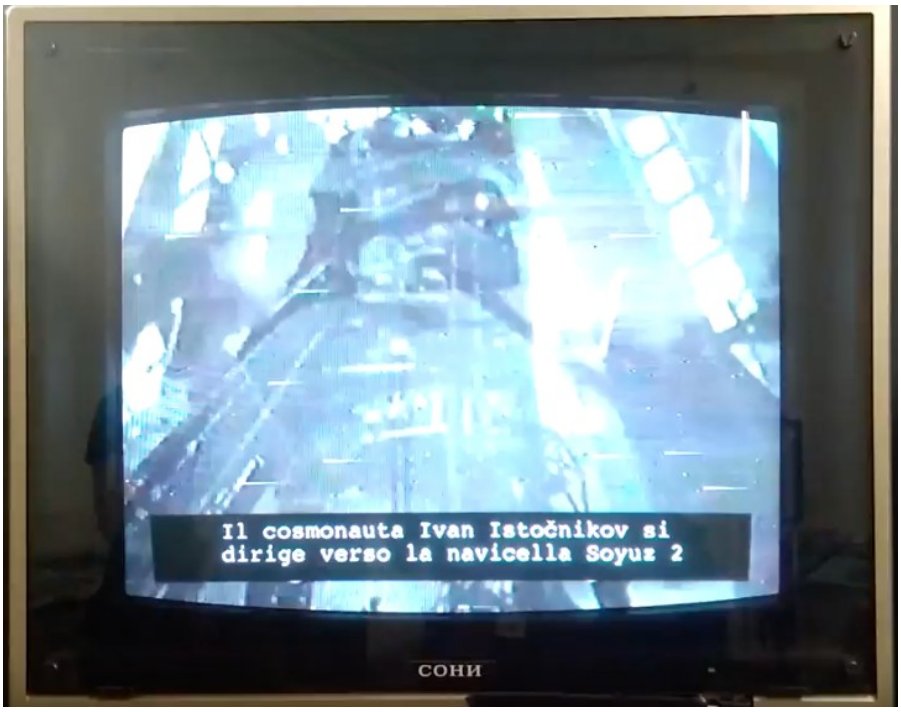
Figura 124: Frame de início do arquivo audiovisual das missões Soyuz 3 e 2.



Fonte: Acervo Pessoal.

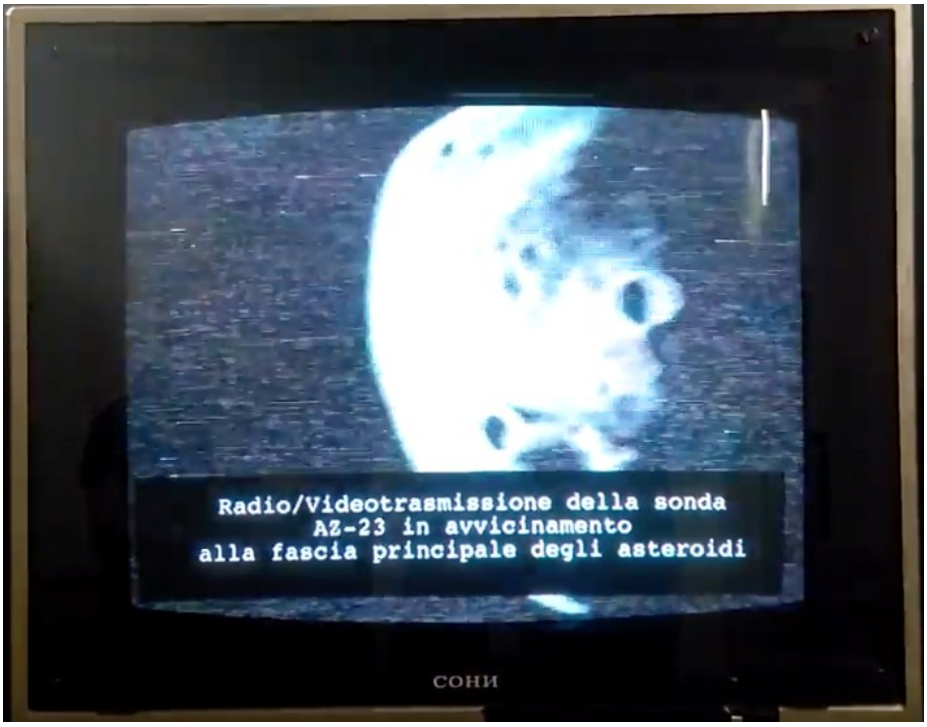
Figura 125: Frame mostrando a decolagem da nave do cosmonauta Ivan Istochnikov.

116 O que imagino ser um jogo de palavras com a marca Kodak, empresa que popularizou a fotografia.



Fonte: Acervo Pessoal

Figura 126: Frame de vídeo mostrando um asteroide.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 127: uma mensagem ou um pedido de ajuda viajando no vácuo dentro de uma garrafa de Vodka.



Fonte: www.fontcuberta.com

Figura 128: cachorro com roupa espacial provando que os estudos de Ivan deram certo.



Fonte: www.fontcuberta.com

Ao criar a história de um astronauta fotógrafo, Fontcuberta coloca nas mãos do personagem o gesto de fotografar. Logo, o aparelho e o fotógrafo se tornam partes abstratas e falsas do projeto. Nesse projeto, o astronauta fotógrafo Ivan apresenta como temática fotográfica o espaço e, a partir disso, Fontcuberta abre o caminho para imaginar fotografias espaciais que servem para atestar a presença e a experiência de Ivan no espaço. É como se o astronauta estivesse fazendo o que todos nós já fizemos algum dia: registrar fotograficamente uma viagem.

A partir dessa concepção de fotografias quase turísticas é que Fontcuberta libera o seu personagem para produzir as imagens fotográficas mais surreais do espaço como por exemplo: um cachorro com uma roupa espacial (figura 127); e uma garrafa de vodka com uma mensagem dentro viajando pelo vácuo, dando coro ao imaginário coletivo de mensagens de náufragos em garrafas (figura 128).

Além dessas duas fotografias presentes na sala maior da exposição, há também uma das minhas fotografias preferidas do projeto: a fotografia das batatas, digo, do asteróide Kadok com sua lua Hexar fotografados por uma sonda suicida da Soyuz 2. Nela vemos duas formações (rochosas?), sendo uma em primeiro plano e outra em segundo plano. A fotografia é emoldurada por uma representação gráfica de uma régua, deixando entender a utilização da fotografia como parte de uma pesquisa científica. Além disso, a legenda da imagem nos informa que ela foi "intensificada pelo computador".

Figura 129: Aos céticos as batatas.



Fonte: Acervo Pessoal.

Fontcuberta utiliza diversos objetos e documentos criados para trazer credibilidade para as imagens fotográficas e, assim, provocar o olhar dos espectadores. Sua obra está apoiada na "verdade" que todas as pessoas relacionam com as fotografias documentais e com os espaços museológicos, que são carregados de teses e histórias "reais". Sendo assim, a obra de Fontcuberta mais uma vez se encontra na fronteira entre a ficção e a realidade.

A dúvida parte das características das imagens fotográficas, que possuem aspectos documentais, mas são quase uma piada, uma provocação. O dito astronauta não é uma descoberta histórica é, na verdade, o próprio Joan Fontcuberta, com seu nome traduzido para o russo e seu rosto, sem barba, nas fotografias. O cachorro nunca esteve no espaço, muito menos a garrafa de vodka (não foram pelo menos imagens em superfície extraídas do gesto de fotografar desse fotógrafo astronauta, no caso), são criações imagéticas de Fontcuberta, determinado por um outro "apertar de gatilho", aquele que define uma nova prática fotográfica, ou seja a manipulação digital. O gesto de fotografar de Fontcuberta não é constituído somente pelo disparo, mas também pela

inserção de elementos no contexto da imagem em si. O asteróide mostrado acima, por exemplo, são imagens em superfície de batatas ressignificadas pela trama ficcional do artista, com uma pitada adicional de elementos gráficos que nos remetem à fotografia científica.

Pensemos na primeira parte da exposição, que é recheada de elementos visuais, em sua maioria fotografias. Alguns objetos e documentos, no entanto, ajudam a compor a narrativa, como os objetos de Ivan.

Figura 130: fotografia da turma de física de Ivan na Universidade Akademgorodok. Irina, a esposa de Ivan, está ao centro na quinta fila com Ivan logo atrás (de barba).



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 131: Turma de Ivan do ensino Fundamental em Leningrado (1948-1949). Irina está na primeira fileira com a testa inclinada.



Fonte: Acervo Pessoal.

Nessas duas últimas fotografias, além de serem usadas para confirmar a existência de Ivan, as legendas nos dizem muito sobre Irina, sua esposa. A narrativa é bastante cativante, pois apela para a simplicidade na vida de Ivan, que vivia na periferia da cidade de Kaluga e que mais tarde se casou com sua colega de escola do ensino fundamental. Além de tudo, há a construção melodramática da história, uma vez que segundo a narração o governo teve que, inclusive, sumir com a família do astronauta. "Sumir" leia-se "provavelmente foram enviados aos campos de concentração siberianos". Ou seja, Irina foi mandada à Sibéria por conta de uma falha no projeto espacial soviético.

Figura 132: O casamento de Irina com Ivan.



Fonte: www.todocoleccion.net

Figura 133: Casa da família Istochnikov na periferia de Kaluga e fotos da vida rural da família.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 134: Ivan contando a famosa piada russa sobre chifres.



Fonte: Acervo Pessoal.

As inúmeras inserções sobre a vida do astronauta é feita com o resgate de várias fotografias em preto e branco, que poderiam ser fotografias de qualquer outra procedência, mas que unidas sob um mesmo contexto, contam a história de vida de Ivan. Nesse sentido, todas essas imagens fotográficas provenientes, provavelmente, de

arquivos diferentes quando colocadas dentro do contexto desta exposição, automaticamente tomam a forma da vida de Ivan. Desse modo, Fontcuberta nos cativa a conhecer melhor e nos importar com a trajetória deixada pelo cosmonauta e que, no entanto, foi apagada por muitos anos na história.

Fontcuberta age como um garimpador de imagens, que resgata diferentes fotografias em preto e branco, colocando-as sobre outros significados e, principalmente, associando legendas arbitrárias de modo a tornar a história mais concisa, provocante e irônica. Nesse momento temos a vida de Ivan desde pequeno que sonhava em viajar ao espaço, sua trajetória enquanto cosmonauta, enquanto marido e filho e, principalmente, enquanto pesquisador do espaço.

Figura 135: "Ivan escuta um comentário sobre sua sombra".



Fonte: Acervo Pessoal.

Seguimos então para o penúltimo espaço. Nele, constam os 3 uniformes (uniforme de piloto, uniforme de astronauta em treinamento e uniforme militar) utilizados por Ivan, uma fotomontagem em homenagem ao fotógrafo desaparecido, e mais uma

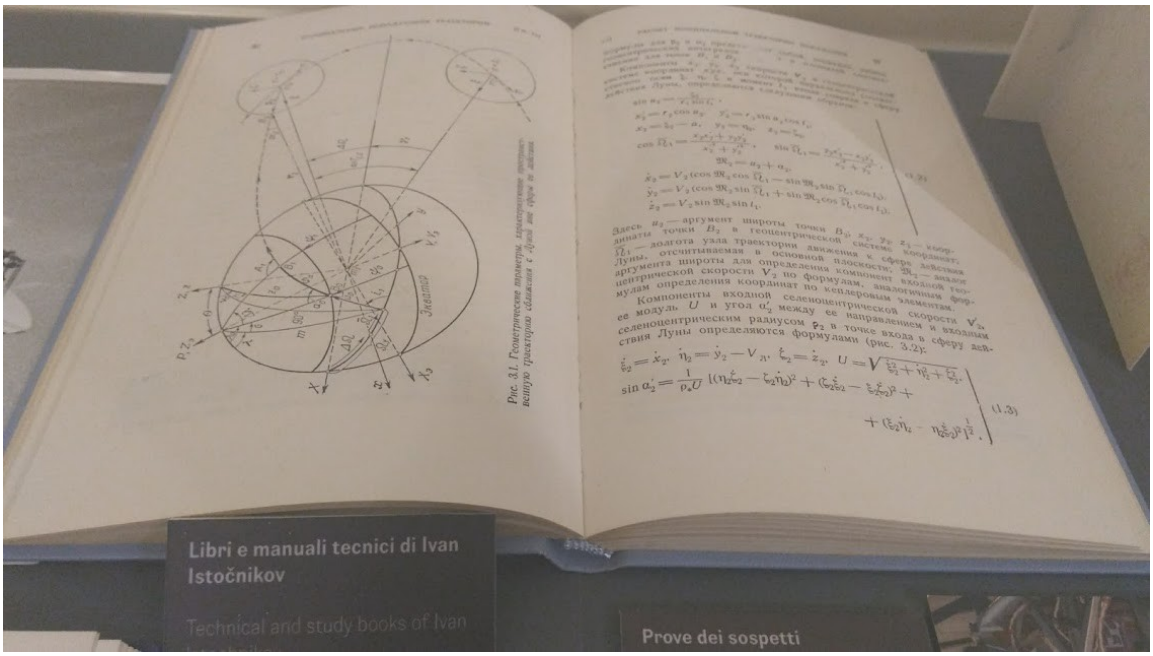
mesa quadrada, com livros e arquivos históricos da missão, que demonstram a pesquisa de Ivan e o seu apagamento histórico. Uma grande parte do espaço da mesa, no entanto, é voltada à estrutura de um meteoro pesquisado pelo comitê espacial soviético. São gráficos de análise e comparação química da estrutura, fotografias e livros.

Figura 136: Uniforme de piloto, uniforme de astronauta em treinamento, uniforme militar.



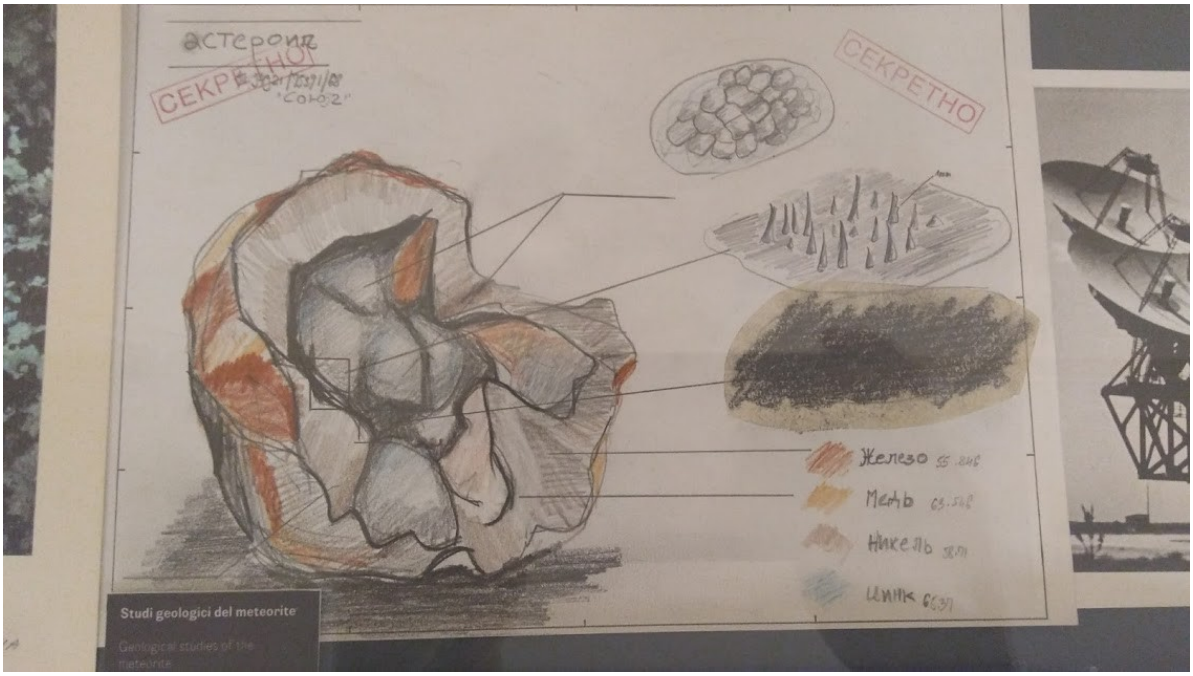
Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 137: Livro técnico de estudo de Ivan.



Fonte: Acervo Pessoal.

Figura 138: Estudos do Meteorito.



Fonte: Acervo Pessoal.

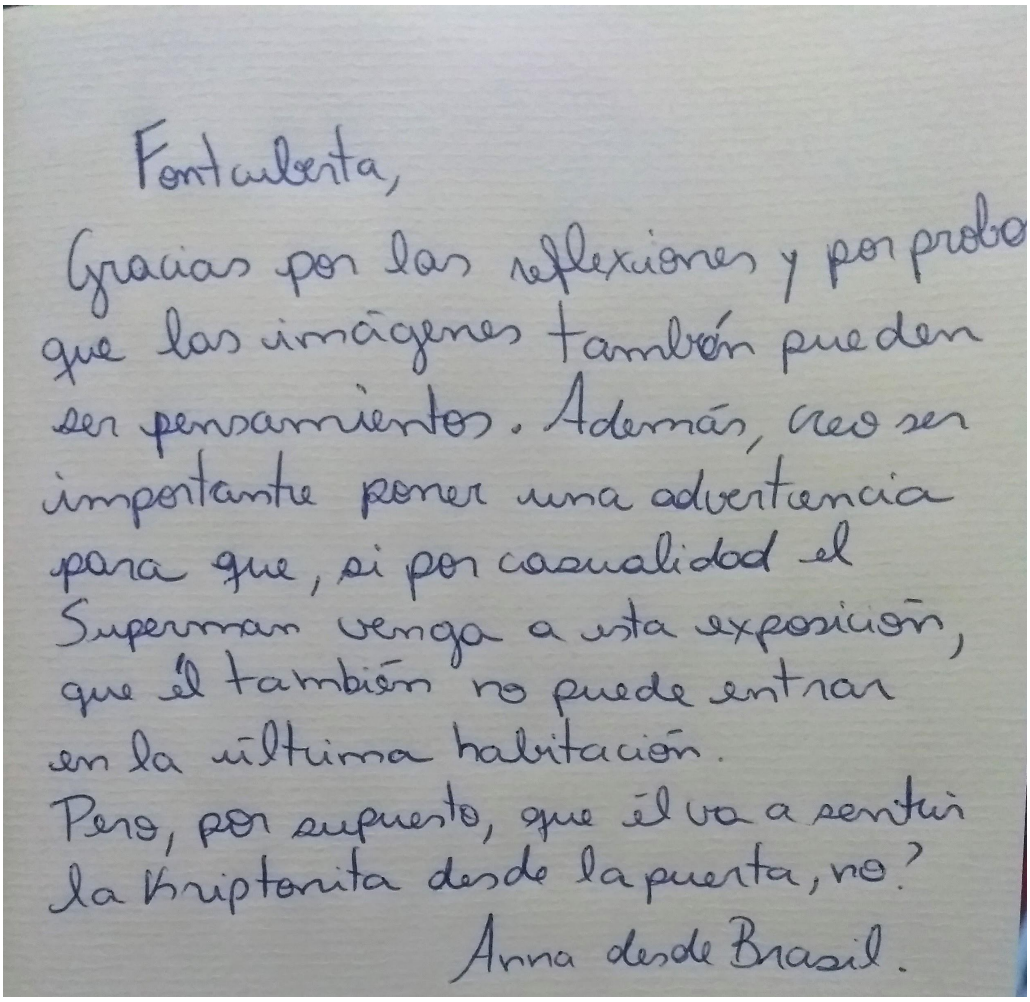
Essa parte dá abertura para a última sala, protegida por placas de atenção e

cuidado. A partir desse momento da narrativa tudo fica mais escancarado e seguimos para o último apelo triunfal de Fontcuberta em relação à verdade, à mentira e à ficção. Chegamos a uma sala escura com diversos sinais de atenção “PERIGO: meteorito de kriptonita radioativo”. Mais uma vez Fontcuberta apela para o imaginário hollywoodiano. O meteorito que atingiu a nave de Ivan era uma kriptonita? Se sim, ela não faz mal somente para as pessoas grávidas, mas também para o Superman.

Um manto negro de veludo protege a porta de entrada desta última sessão e quando entramos estamos num local completamente escuro, mas sob um céu estrelado. No centro da sala há a última redoma de vidro, só que dessa vez protegendo a kriptonita. E assim terminamos a visitação, como Ivan, perdidos numa total escuridão e enfrentando aquilo que nos enfraquece e que, ao mesmo tempo, nos fortalece: a representação.

Nesse caminhar pudemos observar um crescimento progressivo, no sentido de que quanto mais perto do final da exposição, mais dicas óbvias nos são dadas. A cada passo vão se criando mais espectadores céticos, como uma aplicação bastante clara da pedagogia crítica do autor. Ele avisa a todo momento sobre a mentira e a ficção e, no entanto, cabe ao espectador apreender. De um “pedaço verdadeiro da Soyuz 2” passando pelo arquivo audiovisual da missão até o pedaço de meteorito, Fontcuberta apela para todos os sentidos para comprovar sua farsa.

Figura 139: Minha assinatura e agradecimentos no caderno de visitas da exposição.



Fonte: Acervo Pessoal.

Nessa exposição, pude perceber a preocupação que o artista possui em fazer os visitantes se sentirem envolvidos pela obra. A estrutura da instalação nos permite refletir aos poucos sobre a fé que temos nas imagens, uma crença que possui como base uma concordância coletiva o que permite que até hoje ela seja utilizada como método discursivo manipulativo. Afinal, todos sabemos que Papai Noel não existe e, no entanto, todos os anos assumimos a sua existência como um compromisso social de não despactuar com a realidade social que nos cerca.

É aí que entram os projetos expositivos como o de Fontcuberta para *Sputnik.* Um método artisticamente comprovado de fazer a sua audiência pensar sobre como nos relacionamos com as nossas imagens e crenças. Fontcuberta (2016) conta que um dia

foi convidado a realizar uma exposição nos Estados Unidos e lá forjou a existência de povos nativos que haviam vivido no local da exposição há muitos anos. Decidido a ouvir sua audiência, ele ficou escondido ouvindo os comentários dos visitantes. E foi entre documentos e peças de argila simulando objetos arqueológicos, que ele escutou uma criança falando ao pai "não é possível que isso seja verdade, pai". No entanto, a reação imediata do pai foi dizer: "shiu! É claro que é verdade, está em um museu". Afinal, acreditar é um hábito cultural e social.

> Quando crianças, nos contam muitas mentiras. Algumas são poéticas, outras não são tanto. O caso é que quando nos tornamos adultos, seguem nos contando. Repensando, a questão importante seria a seguinte: Quanta verdade (*adequatio intellectus et rei*, em seu sentido estrito) tem no que nos disseram em casa, na escola, na universidade?O que tem de verdade nos livros e nos museus? O que tem de verdade no que agora nos dizem os jornais e a televisão? Por exemplo, realmente o homem pisou na lua? Aparentemente sim: não só confiamos em quem nos contou, como também vimos as fotografias e as transmissões televisisas. (FONTCUBERTA, 1989, pg. 103, tradução nossa).[117]

Ouvir a sua audiência é parte de seus projetos desde o início. Tanto que o artista faz um apanhado de comentários sobre suas obras e sobre obras de outros artistas que expuseram no mesmo período que ele no livro *Ciencia y Fricción* de 1998. A partir dos comentários de seu público, Fontcuberta pode perceber se sua obra atingiu os pontos específicos a que se pretendia. Isso porque, Fontcuberta utiliza as manipulações como método para gerar imagens improváveis. E, assim, produz imagens que não dependem estritamente do aparelho e que não podem ser reduzidas somente a visualidade. O

117 “De niños, nos cuentan muchas mentiras. Algunas son poéticas, otras no lo son tanto. El caso es que cuando nos hacemos adultos, nos las siguen contando. Recapacitando, la cuestión importante sería la siguiente: ¿Cuánta verdad (*adequatio intellectus et rei*, en su sentido estricto) hay en lo que nos han dicho en casa, en la escuela, en la universidad?¿Qué hay de verdad en los libros y en los museos? ¿Qué hay de verdad en lo que ahora nos dicen los periódicos y la televisión? Por ejemplo, ¿realmente el hombre ha pisado la Luna? Aparentemente sí: no sólo nos fiamos de quien nos lo ha contado, sino que también hemos visto las fotografías y las retransmisiones televisivas.”

artista encontra na contravisão o caminho para a contra-argumentação visual de suas imagens, que são sustentadas por teorias e pelo contexto em que elas estão inseridas. Por isso, o entendimento e contestação por parte do público é essencial.

O processo fotográfico também está alinhado com os seus pensamentos, como pudemos observar. O autor espanhol mergulha na noção de ruído, quase uma antítese ao instante decisivo bressoniano. O que é importante na obra de Fontcuberta são as manipulações, os acidentes, o jogo, ou seja, o ruído como método estético e comunicacional de bater de frente com o regime fotográfico convencional. Fontcuberta é o funcionário do aparelho que se insurge contra as rotinas da famosa caixa preta de maneira metafórica, uma vez que no sentido estrito ele manipula a fotografia após ela já ter sido gerada. A visão do programa fotográfico de Fontcuberta é mais ampla, e, portanto vai além do *input* e *output* flusseriano.

O gesto fotográfico do artista é de afronta e rechaço à objetividade tida como inerente ao processo fotográfico. Uma atitude de criação alinhada com um discurso manipulativo e ficcional que lhe permite chegar a um fotográfico sem depender exclusivamente do aparato tecnológico. Ademais, lhe dá a possibilidade de alcançar aquilo que para ele é a sua experiência de verdade e que, consequentemente, ampliam nossa capacidade de imaginar. “É somente enganando que podemos alcançar uma certa verdade, é somente com uma simulação consciente que nos cercamos de uma representação epistemológica satisfatória" (FONTCUBERTA, 1997, p. 107).

Isso porque, além da nossa história estar conectada com o que produzimos, ela também se caracteriza pela nossa criação através das imagens. A história de nosso pensamento também pode ser a história das imagens, uma vez que pensamos por intermédio delas. Na contemporaneidade, percebemos que nossa maneira de interagir com o mundo é por meio das imagens - em sua grande maioria fotográficas - seja por meio da produção ou circulação delas, seja por meio da observação. As imagens, portanto, formatam a nossa visão de mundo, nossa visão de realidade.

> Retomamos essa genealogia do *Homo photographicus* como apogeu do trajeco que se inicia na pintura rupestre e prossegue com os artistas pintores, os fotógrafos profissionais e finalmente

> com os fotoaficionados. De fato a aparição do *Homo photographicus* nos permite falar de uma revolução dos aficionados que necessariamente passa por uma revisão da figura do amador. (FONTCUBERTA, 2016, p. 117, tradução nossa).[118]

Fontcuberta (2016), nesse trecho, resgata a história de Antonino Paraggi, personagem do conto "Aventura de um Fotógrafo" de Ítalo Calvino lançado originalmente em 1953. No texto, Calvino narra a trajetória de um homem que era avesso ao universo fotográfico até começar a realizar fotografias para as pessoas quando "no momento da foto de grupo familiar ou interfamiliar, pedia-se a intervenção de um operador de fora, até mesmo de um passante que se prestasse a apertar o botão do aparelho já posto em foco e apontado para a direção desejada" (CALVINO, 1992, pg. 38). O personagem, ao ser elogiado pelos seus dotes fotográficos, passa a fotografar freneticamente, custando-lhe inclusive o fim de um relacionamento amoroso.

> É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: “Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!”, e já está no terreno de quem pensa que tudo que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura. (CALVINO, pg. 38, 1992)

Calvino já previa em 1953 a abundância visual que vivemos hoje. E não só, isso, também chamava atenção para o fato de que a produção e a circulação de imagens fotográficas na atualidade traria novas experiências, às quais Fontcuberta chama de condição pós-fotográfica em que observamos o uso constante da pedagogia crítica e da

118 “Retomemos esa genealogía del homo photographicus como apogeo del trayecto que se inicia en la pintura rupestre y prosigue con los artistas pintores, los fotógrafos profesionales y finalmente con los fotoaficionados. De hecho la aparición del Homo photographicus nos permite hablar de una revolución de los aficionados que necesariamente pasa por una revisión de la figura del amateur.”

contravisão, pois existem muitas pessoas produzindo e de forma abundante. Para ele (2016) o *Homo photographicus*[119] acompanha o desenvolvimento das disciplinas relacionadas à imagens, percebido nos deslocamentos entre pintura, fotografia e a pós-fotografia. Fontcuberta vai encontrar no *Homo photographicus* não só a figura do homem pós-moderno, mas o homem que se utiliza da pós-verdade. Ou seja, o homem que produz imagens em demasia para entender a sua existência no mundo, mesmo que elas só sirvam para forjar ou provar suas experiências.

> No laboratório de Antonino, coberto de películas e provas, Bice surgia de todos os fotogramas, como na retícula de uma colmeia surgem milhares de abelhas que são sempre a mesma abelha; Bice em todas as atitudes, ângulos, maneiras. Bice posando ou colhida à revelia, uma identidade esmigalhada numa poeira de imagens [...]É uma questão de método. Qualquer pessoa que você resolva fotografar, ou qualquer coisa, você tem que continuar a fotografá-la sempre, só ela, a todas as horas do dia e da noite. A fotografia só tem sentido se esgotar todas as imagens possíveis. (CALVINO, pg. 44, 1992)

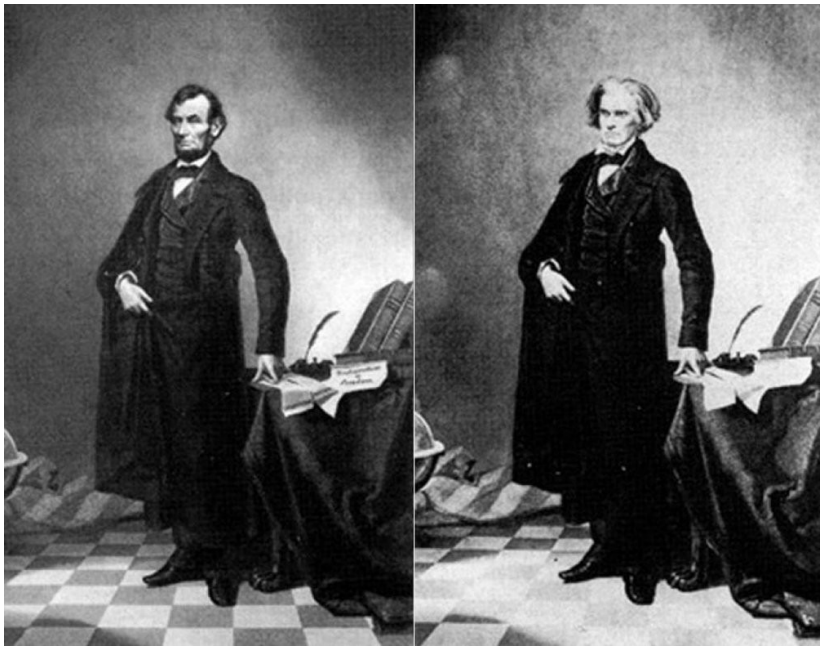
E aí chegamos num outro fator importante no trabalho de Fontcuberta: buscar imagens que faltam em um mundo pós-fotográfico que nos sobram imagens. É a partir de ficções bem contadas como do filme *Houston we have a problem*, do livro *1984* ou d e *Sputnik Foundation,* que podemos pensar no poder que a arte possui em nos proporcionar reflexões que extrapolam o campo das Artes Visuais. Desde que comecei a olhar para as obras de Fontcuberta, definitivamente, tenho prestado atenção a todos os outros usos manipulativos das fotografias, especialmente àquelas que querem comunicar de maneira furiosa. É por isso que essa tese é um emaranhado de recortes de diferentes imagens de distintos contextos, pois eles só me atingiram justamente por conta das aulas sobre imagens que Fontcuberta e diversos outros autores me deram.

> “Talvez a verdadeira fotografia total”, pensou, “seja um monte de

119 Em referência ao personagem de Calvino (1992) que fotografava incessantemente.

fragmentos de imagens privadas, sobre o fundo amarrotado dos massacres e das coroações.” [...] Para conseguir colocar tudo isso numa fotografia era preciso conquistar uma habilidade técnica extraordinária, mas só então Antonino poderia parar de fotografar. Esgotadas todas as possibilidades, no momento em que o círculo se fechava sobre si mesmo, Antonino entendeu que fotografar fotografias era o único caminho que lhe restava, aliás, o único caminho que ele havia obscuramente procurado até então. (CALVINO, pg. 45, 1992)

Figura 140: Imagem icónica de Abraham Lincoln, resultado de uma composição com a imagem do senador norte-americano John Calhoun (1860).



Fonte: Matthew Brady/ Fourandsix Technologies, Inc.

Figura 141: León Trotsky foi o homem eliminado nesta imagem de Lênin. A cisão entre ambos teve lugar em 1923. Trotsky foi retirado de várias outras fotografias.



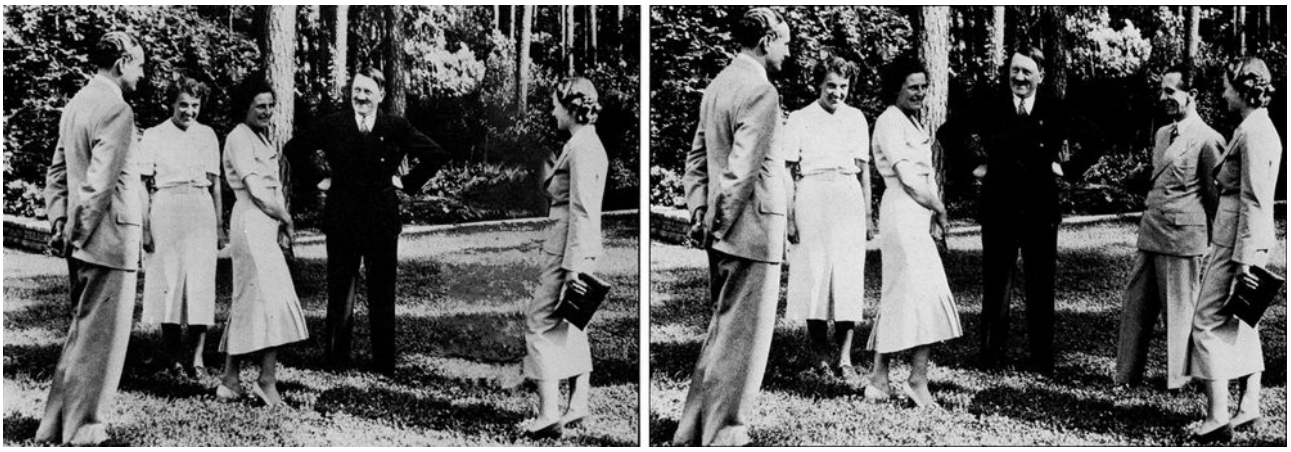
Fonte: Wikimedia Commons.

Figura 142: Por muitas vezes Stálin retirou outras pessoas indesejadas das suas imagens. Neste caso, quem foi apagado foi um comissário com quem o comunista soviético se desentendeu (1930).



Fonte: YouTube/ Reuters/ Fourandsix Technologies, Inc.

Figura 143: Joseph Goebbels, o responsável pela propaganda nazista foi apagado dessa fotografia com Adolf Hitler. (1937)



Fonte: YouTube/ Reuters/ Fourandsix Technologies, Inc.

Conclusões

A partir da indagação "E qual é a verdade?" iniciamos as questões teóricas e as análises de imagens e fatos sociais nesta tese. É a partir desse olhar em relação aos regimes de verdade que tentei estabelecer uma ligação entre as obras artísticas e teóricas de Fontcuberta com as questões de pós-verdade, cultura visual, imagem complexa e pós-fotografia.

A condição da verdade está implicitamente relacionada ao privilégio e consigo enxergar Fontcuberta assumindo o seu papel de autoridade no universo acadêmico e da fotografia, para praticar o que ele chama de pedagogia crítica e gerar uma audiência mais conectada com as questões de poder, verdade e privilégio. Da mesma forma, sua prática fica estabelecida a partir da veemente reafirmação, em diversas obras, que sempre houve e haverá tentativas, ao longo da história, de suprimir o conhecimento e torná-lo acessível somente para alguns.

Essa tese não se colocou em nenhum momento como uma tentativa de exibir os regimes de verdade que nos cercam, mas buscou, por meio de alguns exemplos contundentes da época de sua feitura, desmistificar as construções sociais autoritárias que definem as verdades, especialmente a dos meios de comunicação.

Tanto que por muito tempo me preocupei com o fato de que esta tese estaria datada, pela enormidade de exemplos e eventos sociais que me ajudaram a desenvolver meu pensamento. No entanto, acredito que seria impossível falar de coisas tão atuais e que estão se transformando ao longo do tempo, sem olhar para o contexto social e para a ecologia visual. Logo, não fui capaz de distanciar a pesquisa e escrita da tese de todas as relações que levaram à situação atual do país, especialmente com o panorama da pesquisa no Brasil desde 2015.

Parti do pressuposto que toda imagem é uma representação que se coloca no lugar de outra coisa. E, também, que a nossa identificação tanto em relação às imagens, quanto em relação à verdade é afetiva, ou seja, procuramos o afeto tanto naquilo que nos preenche esteticamente quanto no que nos atinge enquanto conhecimento.

É a partir desse contexto que propus uma abordagem por meio da cultura visual,

pois senti a necessidade de trabalhar diferentes imagens numa constituição histórica da formação do pensamento aqui exposto. Dessa maneira, pude me apropriar de diferentes visualidades para comprovar a potência imagética produzida por Fontcuberta, especialmente em suas propostas que discutem o universo fotográfico e verdade das instituições (religiosas, políticas, comunicacionais, etc).

Assim, foi natural que a concepção de imagem complexa fosse utilizada, não somente como uma forma de reafirmar as discussões do artista, mas também para propor novos olhares em relação aos trabalhos antigos e mais recentes do artista catalão. A partir da ideia de complexidade e de que sempre devemos considerar as imagens no plural, pois elas se conectam historicamente e esteticamente com outras imagens, pude perceber como as propostas artísticas de Fontcuberta se alinham com essas questões e, assim, pude observar com mais fluidez seus projetos.

Até porque, a imagem complexa é uma oposição à imagem mimética e é a partir desses conceitos que podemos pensar em novas maneiras de submeter o olhar ou de olhar para outros lados possíveis das imagens. A imagem mimética é também o ponto de partida para as análises fontcubertianas, pois é justamente sobre as possibilidades diferentes do mimetismo, inclusive a partir do falso, é que Fontcuberta aprimora o olhar da sua audiência e nos faz exercitar a "mirada" complexa.

Por isso, procurei buscar nos entendimentos fenomenológicos dos referenciais teóricos aqui apresentados, as noções de fraude e falsidade ao longo da história ocidental e, especialmente, ao longo da constituição material desta pesquisa. O artifício é algo inerente das relações sociais, no entanto, o falso é sempre visto à partir de um parâmetro de moralidade, onde o bom é o verdadeiro e o falso, que se coloca no lugar do verdadeiro e existe por si próprio, é mal. No entanto, fica claro que as abordagens *fakes* de Fontcuberta contribuem para uma formação artística não binária, pois justamente nos faz pensar em todas as capacidades imagéticas que temos contato diariamente. Apreender a partir dessas obras, nos permite transformar não somente o nosso pensamento, quanto o de outras pessoas. Por isso, precisamos voltar à caverna de Platão para iluminar os que ainda estão por lá.

Também procurei conectar diversos pensamentos de diferentes autores sobre a discussão mais atual abordada por Fontcuberta: a pós-fotografia, que está

profundamente conectada com os regimes de verdade. E, assim, pude observar novas possibilidades que estão surgindo em relação à prática fotográfica e que utilizam, especialmente, as noções de ecologia visual, perda de autoria, reaproveitamento de imagens e novas maneiras de representar criticamente sem, necessariamente, se basear somente na imagem mimética.

Dessa forma, percebi que tanto em Fontcuberta quanto em outras propostas pós-fotográficas, existem diferentes maneiras de fugir da conexão com a realidade e das funções dogmáticas das imagens. E essas práticas contribuem para o desenvolvimento do olhar em relação a todas as imagens que nos cercam e, especialmente, nos faz perceber o poder que as instituições possuem em nos fazer acreditar. O aparato filosófico desenvolvido por Fontcuberta através de suas propostas artísticas é imensurável, mas podemos resumir sua prática em uma questão implantada em nossas cabeças: crer ou não crer? Eis a questão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERCH, Pere. **Presentación**. Texto publicado no catálogo da exposição **Fauna Secreta**, realizada em 1989 no Museo Nacional de Ciencias Naturales em Madrid.

ALVES, Lorena Ferreira. ***Fake News:*** contra-ataque à pós-verdade. Disponível em https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/26-Lorena_Ferreira.pdf. Acesso em 10 ago. 2018.

ALTAIÓ, Vicenç; CHÉROUX, Clément; FONTCUBERTA, Joan; HÉBEL, François. **From here on:** postphotography in the age of internet and mobile phone. Santa Monica: RM/Arts, 2013.

AQUINO, Lívia. **Landscapes Without Memory, livro de Joan Fontcuberta.** Disponível em http://www.dobrasvisuais.com.br/2010/06/paisagens-imaginarias/. Acesso em março de 2016.

ANTENORE, Armando. **"Santa na Janela" acirra rivalidade religiosa.** Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2807200226.htm. Acesso em 20 jun. 2019.

APARÍCIO, Maria Irene. **Thanks for the Memories**. As imagens depois da fotografia e do cinema. In: MEDEIROS, Margarida (org.). Fotogramas - Ensaios sobre a Fotografia. Lisboa: Documenta, 2016, pp. 25-35.

AZOULAY, Ariella. **A fotografia como arma imperialista, segundo esta autora.** Entrevista concedida a Juliana Domingos de Lima. Disponível em https://www.nexojornal.com.br/entrevista/2019/11/10/A-fotografia-como-arma-imperialista-segundo-esta-autora. Acesso em 10 nov. 2019.

AZOULAY, Ariella. **Desaprendendo as origens da fotografia.** Disponível em https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/. Acesso em 29 nov. 2019.

BALDAN, Maria de Lourdes Ortiz Gandin. **Veridicção:** um problema de verdade. Disponível em https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3797. Acesso em 10 ago. 2019.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia.** Rio Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BAUDRILLARD. **Simulacros e Simulações.** Lisboa: Antropos, 1981.

BEREGUER, Ximo. **A chupar del bote**. Barcelona: RMAA0, 2017.

BETHONICO, Maria Romagnoli; DUBOIS, Philippe. **A noção de *fingere* na produção visual contemporânea:** estratégias para mundos possíveis através da imagem.

BEZERRA, Arthur Coelho; CAPURRO, Rafael; SCHNEIDER, Marco. **Regimes de Verdade e Poder: dos tempos modernos à era digital.** Disponível em http://revista.ibict.br/liinc/article/view/4073/339. Acesso em 06 ago. 2019.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa.** São Paulo: Editora Justificando, 2018.

BRÄCHER, Andréa. Julia Margaret Cameron e a fotografia de Madonas. In: GERALDO, Sheila Cabo; COSTA, Luiz Cláudio (Org.). Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Rio de Janeiro: ANPAP, 2012. p. 1352-1361.

BRULLET, Manuel Guerrero. **Caragols a la llauna, imatges a la llauna.** Sobre Gastrópoda (2009-2015) de Joan Fontcuberta. Balaguer: Edició Fundació Marguerida Montferrato, 2018.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia**: de Gutenberg à Internet.

Rio de Janeiro: Jorgge Zahar, 2006.
BUITONI, Dulcília. **Imagens Semoventes, imagens co-moventes: interfaces visuais no webjornalismo.** Revista Galáxia, São Paulo, n.18, p. 218-231, dez. 2009.
_____ . **Fotografia e Jornalismo**. A informação pela imagem. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.
CALDERÓN, Andrea Soto; GULDIN, Rainer. **Para documentar algo que no existe.** Vilém Flusser y Joan Fontcuberta: una colaboración. Disponível em http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-d ocumentar-algo-que-no-existe.pdf . Acesso em 10 jan 2018.
CARVALHO, Victa de et al. (Org.). **Fotografia contemporânea: desafio e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.
CARVALHO, Anna L. P. **Paisagens sem memória:** uma análise das paisagens de Joan Fontcuberta em "Orogenesis". Disponível em https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/421. Acesso em 10 ago 2019.
_____ . **O Projeto Ximo Bereguer como ferramenta pedagógica.** Disponível em https://www.studium.iar.unicamp.br/40/03/index.html. Acesso em 10 jul 2019.
_____ . **O fotógrafo sem câmera e as experiências artísticas na pós-fotografia.** Disponível em http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0950-1.pdf. Acesso em 20 mai. 2019.
CATALÀ, Josep M. D. **Por um olhar complexo sobre a imagem.** Entrevista - Diálogo Midialógicos, 31. São Paulo, v. 38, n. 1, p. 295-308, jan/jun/2015. Disponível em http://www.scielo.br/pdf/interc/v38n1/1809-5844-interc-38-01-0295.pdf. Acesso em 20 abr 2018.
_____ . **La imagen compleja.** La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual. Barcelona: Manuals de la UAB, 2005.
_____ . **La imagen interfaz.** Representación audiovisual y conocimiento en la era de la complejidad. Zarautz: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 2010.
_____ . **A forma do real.** Introdução aos estudos visuais. São Paulo: Editora Summus, 2011.
CATALÀ, J. M.; CERDÁN, J.; TORREIRO, C. **Imagen memoria y fascinación: notas sobre el documental español**. Madrid: Ocho y Medio, 2001.
CAPDEVILA, Pol. **Joan Fontcuberta: is there anything like photography in Googlegrames ? .** Disponível em http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Capdevila.html. Acesso em 18 abr 2018.
CAPDEVILA, A. **El análisis del Nuevo discurso político.** Acercamiento metodológico al estudio del discurso persuasivo audiovisual. 2002, 367f. Tese de Doutorado (Doutorado em Jornalismo e Comunicação audiovisual) - Departamento de Jornalismo e Comunicação Audiovisual, Universidade Pompeu Fabra, Barcelona, 2002.
DEBORD, Guy. Sociedade do Espetáculo. Ebooksbrasil.com, 2003.
DUBOIS, Philippe. ***O Ato Fotográfico e outros ensaios.*** Campinas/SP: Editora Papirus, 2001.
_____ . **Da imagem traço à imagem-ficção:** o movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. Discursos Fotográficos, Londrina, v.13, n. 22, p. 31-51, jan/jul 2017. Disponível em http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/30295/21

457. Acesso em 20 abr 2018.
_____ . **A fotografia panorâmica ou quando a imagem fixa faz sua encenação.** In: SAMAIN, Etienne (Org.). O fotográfico. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.
_____ . **Pós-Fotografia, Pós-Cinema:** Desafios do "Pós". In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe. Novas Configurações das Imagens Pós Fotografia, Pós-Cinema. São Paulo: SESC, 2019.
_____ . **Entrevista: Philippe dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas.** Disponível em https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/. Acesso em 10 dez. 2019.
_____ . **A propósito e a partir de *A câmara clara* de Roland Barthes A fotografia *contra* o cinema** (a questão do olhar analítico, ou como o fotógrafo se faz livro). Disponível em https://www.studium.iar.unicamp.br/41/03/index.html. Acesso em 15 nov. 2019.
DUNKER, Christian. *Subjetividade em Tempos de Pós-verdade.* In: DUNKER, Christian; TEZZA, Cristóvão; FUKS, Julián; TIBURI, Marcia; SAFATLE, Vladimir. *Ética e Pós-verdade*. Porto Alegre: Editora Dublinense, 2017.
_____ .*Pós-verdade e o futuro presente.* Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=j2WdHPcNHt4. Acesso em 10 jan 2018.
ENTLER, Ronaldo. **Fotografia além do instante, a performance além do efêmero.** In: GATTI, Fábio & GONÇALVES, Rosa Gabriella de Castro (Orgs.). A Operação artística: filosofia, desenho, fotografia e processos de criação. Salvador: EDUFBA, 2017.
_____. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea**. Texto publicado no catálogo da exposição A Invenção de um Mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris, realizada em 2009 no Itaú Cultural, sob curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso. 2009. Disponível em: http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html. Acesso em: 10 fev 2018.
_____ . **Para reler a Câmera Clara.** FACOM, n. 16, 2006.
FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a Bruxa**. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de. **A encenação na Fotografia** - Montando cenas e contando histórias. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/aencenac-a-onafotografia_f_3306.pdf. Acesso em 15 ago. 2019.
FICHTNER, Ullrich. **DER SPIEGEL reveals internal fraud.** Disponível em https://www.spiegel.de/international/zeitgeist/claas-relotius-reporter-forgery-scandal-a-1244755.html. Acesso em 8 abr. 2019.
FLUSSER, Vilém. O **mundo codificado**: uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
_____ . **Filosofia da Caixa Preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
_____ . **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2007.
_____ . **Counter-vision**. Disponível em http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-countervision-best1608.pdf. Acesso em abril de 2016.
FONTANARI, Rodrigo. **A noção de *Punctum* de Roland Barthes, uma abertura da imagem?** Revista Paralaxe, v. 3, n. 1, 2015.
FONTCUBERTA, Joan. **Hacen faltas nacimientos y muertes, también en la**

fotografía. [17 de fevereiro de 2015]. Espanha: *Revista El Cultural.* Entrevista concedida a Paula Achiaga.
_ _ _ _ _ _ . **Por un manifiesto posfotográfico**. Disponível em http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html. Acesso em março de 2016.
_____ . **Camouflages.** Estados Unidos: Consortium Book Sale, 2014.
_____ . **A Caixa de Pandora: A fotografia depois da fotografia**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2014.
_ _ _ _ _ _ . **Interview with Joan Fontcuberta.** Disponível em http://www.marcfeustel.com/interview-with-joan-fontcuberta/. Acesso em março de 2016.
_____ . **Conferência do Fotógrafo Joan Fontcuberta no SPECTRA.** *Primeiro Simpósio Mundial sobre Teorias da Conspiração em Valência/Espanha, Parte 4.* Disponível em: <**http://www.youtube.com/watch?v=F9byuSGbaa4&feature=related>**. Acesso em: 17 jan 2018.
_ _ _ _ _ _ . ***Fórum de Fotografia do Itaú Cultural.*** Disponível em: <**http://www.youtube.com/watch?v=LCByiio0adQ>**. Acesso em: 10 jan 2018.
_ _ _ _ _ _ . ***Site Oficial do Joan Fontcuberta.*** Disponível em: <http://www.fontcuberta.com>. Acesso em: 15 abr 2018.
_____ . **O Beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona: Editora Gustavo Gilli, 2010.
_____ . **La Suversion Photographique de La Realite**. In: The Village Cry. Basel. 1977.
_ _ _ _ _ _ . **Landscapes Without Memory.** Disponível em http://www.photoeye.com/bookstore/citation.cfm?catalog=AP509&i=1931788790&i2=. Acesso em abril de 2016.
_ _ _ _ _ _ . **Projetos de Fontcuberta.** Disponível em http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/. Acesso em: 23 de abr 2018.
_ _ _ _ _ _ . **Miracles & Co. Disponí**vel em http://v2.zonezero.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1349&catid=2&Itemid=7 &lang=en. Acesso em 17 abr 2018.
_____ . **Datascapes.** Orogenesis, Googlegrames. Quebéc: VU, 2006.
_____ . **Zonas de Penumbra**. Barcelona: Actar D, 2000.
_____ . **The Photography of Nature.** Londres: Mack, 2013.
_____ . **Paraliponema.** Milão: Silvana Editoriale, 2017.
_____ . **Santa Inocencia.** Barcelona: Art Blume, 2010.
_____ . **Deconstruyendo Osama: La verdad sobre el caso Manbaa Mokfhi: The Truth About the Case of Manbaa Mokfhi.** Barcelona: Actar, 2007.
_____ . **Miracles et cie.** Arles: Acted Sud, 2005.
_____ . **A través del espejo.** Barcelona: La Oficina, 2010.
_____ . **¿Soñarán los androides con cámaras fotográficas? Do androids dream of cameras?** Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Área de Cultura, 2008.
_____ . **Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística.** Barcelona: Gustavo Gilli, 2012.
_____ . **O espanhol Joan Fontcuberta fala sobre fotografia e a decadência da mentira no Festival Solar, que começa hoje em Fortaleza.** Revista Zum. Disponível

em https://revistazum.com.br/radar/joan-fontcuberta/. Acesso em 15 jun. 2019.
_____ . **Breve História da Fotografia.** São Paulo: Editora Gustavo Gilli, 2018.
_____ . **La Furia de las Imagenes:** notas sobre la postfotografia. Barcelona: Galaxia de Gutemberg, 2016.
_____ . **Quan Bado Res No Pesa.** Balaguer: Edició Fundació Marguerida Montferrato, 2018.
_____ . **Orogénesis**: Gibraltar. Navarra: TF Artes Gráficas, 2007.
GENARO, Ednei. **Imagens operativas e pós-fotográficas: um estudo a partir de Farocki**. Revista Eco Pós, v. 18, n. 2, 2005.
GILBERT, André. **The Digital Simulacrum.** In: FONTCUBERTA, Joan. Datascapes. Orogenesis, Googlegrames. Quebéc: VU, 2006.
GOMES, Amanda. **Santa na Janela ainda atrai fiéis 15 anos após aparição.** Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1858125-santa-da-janela-ainda-atrai-fieis-15-anos-apos-aparicao.shtml. Acesso em 6 jun. 2019.
JIMENEZ, Laura Garcia. **Blog Postfotografía**. Fotografia Contemporánea. Disponível em http://basespostfotografia.blogspot.com.br/2013/05/. Acesso em 10 mar 2018.
LAPOLLI, Mariana; VANZIN, Tarcísio. **Infografia na Era da Cultura Visual.** Florianópolis: Editora Pandion, 2016.
LLANO, Nicolás. **O papel da ficção na construção da imagem.** Revista Rumores, ed. 11, ano 6, n. 1, 2012.
MACHADO, Arlindo. **Uma poética da desprogramação**. Disponível em http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/documentacao_files/uma_poetica_da_desprogramacao.pdf. Acesso em 10 abr 2018.
_____ . **A ilusão especular.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
_____ . **Pré-cinemas e Pós-cinemas.** São Paulo: Editora Papirus, 2005.
MARZO, Jorge Luis. **La Competencia del Falso:** una historia del fake. Madrid: Cátedras, 2018.
PARENTE, André. **Imagens que a razão ignora.** Revista Galáxia, São Paulo, n° 4, 2002.
PELÁEZ, Alejandro Cock. **Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad**. 2012, 384f. Tese de Doutorado (Doutorado em Comunicação Audiovisual) - Faculdade de Ciências da Comunicação, Universidade Autônoma de Barcelona, 2012.
PEREIRA, Maria Cristina. **O Revivalismo Medieval Pelas Lentes do Gênero:** as fotografias de Julia MArgaret CAmeron para a obra The Idylls of the King E outros poemas de Alfred Tennyson. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 119-153, jan./jun. 2017.
PLAZA, Julio. **Poética pós-fotográfica**. Revista Comunicações e Artes, São Paulo, v. 17, n. 28, p. 5-11, 1994.
POIVERT, Michel. **A fotografia contemporânea tem uma história?** (Tradução de Andrea Eichenberger). Revista Palíndromo, Udesc, n. 13, p. 134-142, jan./jun. 2015a. Disponível em: http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/5884. Acesso em: 10 abr 20178
_____. **Brève histoire de la photographie.** Paris: Hazan, 2015b.
_____ (Org.). **Hippolyte Bayard.** Paris: Nathan, 2001. Collection Photo Poche.
_____. **La photographie contemporaine.** Paris: Flammarion, [2002] 2010.
_____. (Trad. Fernanda Veríssimo). **Notas sobre a imagem encenada, paradigma**

reprovado da história da fotografia? Porto Arte. Porto Alegre, PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, pp. 103-114, maio 2016. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/73716. Acesso em: 25 abr 2018.
SANCHES, Mariana; RIBEIRO, Natasha. **O surfista inglês que estampava perfil de falso fotógrafo 'galã' de guerra.** Disponível em https://www.bbc.com/portuguese/salasocial-41153724. Acesso em 5 abr. 2019.
SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2009.
_____ . **A pós-verdade é verdadeira ou falsa?.** São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora, 2018.
SHORE, Robert. **Post-Photography: The Artist with a Camera**. Londres: Editora Laurence King, 2014.
SILVA, Wagner Souza e. **Foto 0/Foto1**. 2010, 156f. Tese de Doutorado (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2010.
SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
TACCA, Fernando C. de. **Os lugares do fotográfico em fotofilmes espanhóis contemporâneos**. Revista Significação n.39. São Paulo: USP, 2013.
_____ . **Entre Palabra e Imagen** - A coleção editorial do Lumen. Disponível em https://www.studium.iar.unicamp.br/40/09/index.html. Acesso em 20 nov. 2019.
_____ . **A barbárie da Imagem.** Disponível em http://diplomatique.org.br/a-barbarie-da-imagem/. Acesso em 20 nov. 2019.
TACCA, Paula Cristina Dolenc Cabral. **A fotografia contemporânea nos museus**: lugares e discursos em exposições referenciais do século XIX. 2018, 387f. Tese de Doutorado (Doutorado em História da Arte) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, Campinas, 2018.
ŽIŽEK, Slavoj. **As portas da revolução**: escritos de Lenin de 1917. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.
ZMOGINSKI, Felipe. **A sociedade mais vigiada do mundo:** como a China usa o reconhecimento facial. Disponível em https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2019/01/19/a-sociedade-mais-vigiada-do-mundo-como-a-china-usa-o-reconhecimento-facial.htm. Acesso em 11 out. 2019.

ANEXOS

1 - La Subversion Photographique de La Réalité[120]

A atitude dos fotógrafos diante da realidade é um dos critérios determinantes que permite distinguir (compreender) os movimentos sucessivos da história da fotografia. Picturalismo, Photo-Secessão, Fotografia Pura, Neue Sachlichkeit, Fotoforma e fotografia subjetiva, etc… poderia se situar em uma escala cujo respeito quase religioso da realidade e sua recusa categórica seriam os extremos. De onde tiramos um resultado paradoxal: enquanto a fotografia deve precisamente sua existência ao fato de querer encontrar uma verdade - pincel da natureza - que reproduzirá os campos visuais com o mínimo de intervenção humana.

É através dessa visão que se está desenvolvendo a fotografia em demeurant necessariamente identificada à realidade (nós consideramos que o aparelho fotográfico não mente). Assim, seu testemunho reflete a objetividade da realidade. Nossa relação cotidiana com a fotografia de fato colabora em reforçar esse sentimento: a fotografia publicitária nos assalta constantemente pelo seu hiper realismo sensual e a fotografia de imprensa nos informa os fatos que são produtos "na realidade". Do mesmo modo, as fotografias que nós realizamos como amadores fixam as alegrias instantâneas de uma cena familiar, para sempre como ela ocorreu; e as imagens de férias, de viagens tem um papel de provar de um feito irrefutável de nossa presença.

À fotografia corresponde, portanto, um "princípio de realidade" tendo uma característica quase dogmática. E é verdade que a técnica fotográfica, como um sujeito da realidade não inventa nada. O problema é, que confunde-se a realidade com a percepção de espécie humana, enquanto ela não é mais do que uma interpretação. A fotografia, por exemplo, poderia ser uma percepção diferente. Infelizmente, nós entendemos, geralmente, por fotografia, a junção dos meios técnicos que permitem uma percepção das coisas, se aproximando da maior parte do olhar: uma objetiva normal, uma obturação média, um enquadramento harmonioso, uma composição convencional, etc…

Portanto o campo de possibilidades tecnicamente viáveis é muito mais rica, e isso desde as origens da fotografia. Mas curiosamente, elas só foram utilizadas para corroborar com o "princípio de realidade"; é por isso que a técnica da fotomontagem não foi empregada até o século mais recente, ideal para compor paisagens, elaborar cartões postais kitsch ou mesmo

120 FONTCUBERTA, Joan. In: The Village Cry. Basel. 1977. Tradução: Anna Letícia Pereira de Carvalho.

para fazer uma reportagem.

Devemos subverter essa rotina visual embora ela justifique seus diversos aspectos. É isso que tentamos: Al Coburn com suas "vortografias". Bragaglia e sua fotografia dinâmica, que reproduz a experiência de Marey, Eatkins e Muybridge, seguidos pelas fotografias científicas de Edgerton e Schardin. Do mesmo modo que Shad, Man Ray e Moholy-Nagy com seus fotogramas que modificam as intenções das experiências de Fox Talbot. Devemos também mencionar Heartfield, Hausmann, Hoch e suas fotomontagens. Outros dadaístas utilizavam a fotocolagem: Baargeld, Baader, Crosz, Picabia, Duchamp, Ernst, Arp, Scwitters, Mensens, Citroen. Os suprematistas russos Malevich e Klutsis. Nas tradiçõesdo construtivismo nos temos El Lissitzky, Mieczyslaw, Hoffmeister, Baumeister, Rodchenko, Renau. As distorções de Kertesz e Cumental. O mistério de Laughlin, Meatyard, Steinberg. Bayer, MacBean, Casson, Prévert, Tiege, Belmer e suas composições surrealistas. As abstrações de Schneider, Kettman, Hammarskjold, Pllock, Sudre; os gerativistasCordier, Jäger, Holzhäuser. A tradição da fotomontagem persiste ainda em Bearden, Berman, Verlon, Jess, Klazan, ou na transmissão do realismo fantástico atual de Uelsman, Micahels, Dutton, Tress, Krims, Mancini, Paul de Noojer, Vogt, Huber, Fonteyne, Galvez, Jumonji. A escola de Kassel (Neusüss, Burkert, Heine, etc.). A produção desses autores está mal designada à fotografia "experiemental".

Talvez o termo "contravisão" seja mais adequado. Nós chamamos de "contradição" este absurdo que rompe a lógica interna da estrutura da linguagem verbal. Na linguagem da imagem a "contravisão" seria seu homônimo, com o papel de provocar uma reação do espectador diante de uma imagem supostamente real - que diz respeito ao plano perceptivo e histórico. Se trata de um conceito elástico: o que foi contravisão para nossos antepassados, não é o mesmo para nós, o que é contravisão para o não especialista não é o mesmo para o especialista. A escolha do nível dependerá do público a que se refere a fotografia.

A atividade artística, ou seja a expressão criativa apresenta dois aspectos. De um lado ela contribui ao desenvolvimento de uma certa plástica fornecendo soluções linguísticas novas. De outro lado, ela deve transcender o social, ou seja que ela deve responder às exigências sócio-políticas do meio ambiente onde se desenvolve o artista. "Guernica" de Picasso, num melhor exemplo: a pesquisa estética e o compromisso são apenas um. Analogamente, a contravisão se desenvolverá pela exploração de novas formas de ver e de oferecer ao público; esta última está atualmente disposta à assimilar os convencionalismos da irrealidade: lembre-se que o flash, um objeto artificial, já está inscrito no imaginário familiar. Do mais, a contravisão é necessária porque desmistifica o "princípio de realidade". A fotografia requer, como toda outra

linguagem, uma aprendizagem. É errado pensar que a civilização da imagem é completada com os analfabetos. Há ainda muitos analfabetos de imagem e a informação é poder, ignorância e submissão. A história nos oferece imemoráveis casos de manipulação exercidos pelo poder se servindo dos analfabetos de imagem. Assim, na Espanha podemos destacar o caso de manipulação franquista, depois da guerra, a imagem do ditador aparece triunfante nos meios de comunicação, com uma impressão altiva das grandes vitórias do levante militar. Enquanto a imagem de derrotado permanece denegrida (os historiadores franquistas, com ajuda de testemunhos denunciam a trucagem da foto-símbolo de Robert Capa "Morte de um soldado Republicano de 1937). A degeneração da política, ou seja a política por si só, está acompanhada desse gênero de manobras.

A fotografia como documento é vital para nós. Isso porque a contravisão deveria nos manter em estado de alerta e nos incutir um certo ceticismo, ou ao menos, uma sorte de dúvidas cartesianas. A desconfiança é aqui sinônimo de prudência!

A utilização que faço dos conceitos de "realidade", "verdade", "objetividade" podem parecer leves, tentarei definí-los sem retomar os principais conceitos metafísicos: a realidade é o que existe; ela tem natureza modificadora, dinâmica, cada sujeito apreende pela intermediação de seus sentidos e da razão que coordena as informações da linguagem utilizada. A verdade é a coincidência entre realidade e essa representação que uma linguagem determina. A objetividade se refere à neutralidade do sujeito "representante" por informar à representação que se efetua, e constitui portanto um atributo de ação de representação que deveria conduzir à verdade; portanto a prática é uma utopia que se torna válida nos casos de efeitos coletivos. Por mais rigos, nos deveríamos falar de diferentes níveis de subjetividade.