

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Daiane Rigo

A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA COMO ARTE

Passo Fundo

2017

Daiane Rigo

## A FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA COMO ARTE

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação do Dr. Luis Francisco Fianco Dias.

Passo Fundo

2017

Daiane Rigo

**A fotografia de família como arte**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Artes e Comunicação, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais, sob a orientação Dr. Luis Francisco Fianco Dias.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Luiz Francisco Fianco Dias - UPF

---

Prof(a). Ms. Marilei Teresinha Dal Vesco - UPF

---

Prof(a). Dr(a). Bibiana de Paula Friderichs - UPF

Este trabalho é dedicado à Valentina, minha irmã, que me despertou o amor pela arte de fotografar, me levando a descobrir com a vivência, que a fotografia é um instante meu, de meus irmãos, de minha família, para um futuro registro de uma história íntima, familiar, do tempo, dos sentidos.

Agradeço ao meu orientador, Dr. Luis Francisco Fianco Dias e a Ms. Marilei Teresinha Dal Vesco que acompanharam meus escritos durante esta pesquisa.

Um das coisas que a minha carreira como artista poderia dizer a um jovem artista, é que as coisas que estão perto de você são as coisas que você pode fotografar melhor. E, a menos que você fotografe o que você ama, você não fará boa arte.

Sally Mann

## RESUMO

Este trabalho teve como objetivo considerar a fotografia de família como uma forma de criação artística, a partir de uma determinada estética. Desenvolvemos, para isso, conceitos sobre a fotografia e sua realidade, o ato fotográfico e abordagens sobre a arte fotográfica, para tanto a metodologia utilizada é de cunho teórico com levantamento bibliográfico. Utilizamos de autores fundamentais e a análise dos trabalhos fotográficos de Julia Margaret Cameron, Larry Sultan, Sally Mann e Irmina Walczack & Sávio Freire. Consideramos, ao analisarmos os trabalhos dos fotógrafos selecionados para a pesquisa e junto aos conceitos abordados sobre o tema, que a fotografia contemporânea de família apresentou a construção de uma narrativa, onde cada fotógrafo artista explorou a intimidade de sua própria família, documentando uma realidade que vai além dos álbuns tradicionais de família, que adentra no campo da arte.

Palavras-chave: Arte. Fotografia. Contemporâneo. Família.

## **ABSTRACT**

This work aimed to consider family photography as a form of artistic creation, based on a certain aesthetic. For this, we develop concepts about photography and its reality, the photographic act and approaches on the photographic art, for which the methodology used is of a theoretical nature with a bibliographical survey. We use fundamental authors and the analysis of the photographic works of Julia Margaret Cameron, Larry Sultan, Sally Mann and Irmina Walczack & Sávio Freire. Considering the work of the photographers selected for the research, along with the concepts on the subject, we consider that contemporary family photography presented the construction of a narrative, where each artist photographer explored the intimacy of his own family, documenting a reality that goes beyond traditional family albums, which enter the field of art.

Keywords: Art. Photography. Contemporary. Family.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 -	<i>Ernest and Maggie</i> .....	26
Fotografia 2 -	<i>Julia Jackson</i> .....	26
Fotografia 3 -	<i>Blessing and Blessed</i> .....	27
Fotografia 4 -	<i>A Study</i> .....	28
Fotografia 5 -	<i>Conversation on Bed</i> .....	29
Fotografia 6 -	<i>Nightstans</i> .....	30
Fotografia 7 -	<i>Dad's Desk</i> .....	31
Fotografia 8 -	<i>Discussion, Kitchen Table</i> .....	31
Fotografia 9 -	<i>Mom in Curtain</i> .....	32
Fotografia 10 -	<i>Sunday funnies</i> .....	33
Fotografia 11 -	<i>Last Light</i> .....	34
Fotografia 12 -	<i>Damaged Child</i> .....	35
Fotografia 13 -	<i>White Skates</i> .....	35
Fotografia 14 -	Retratos pra Yayá.....	37
Fotografia 15 -	Retratos pra Yayá.....	37
Fotografia 16 -	Retratos pra Yayá.....	38
Fotografia 17 -	Retratos pra Yayá.....	39

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>SOBRE FOTOGRAFIA.....</b>	<b>11</b>
2.1	BREVES REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN.....	11
2.1.1	<b>Sobre o real na fotografia e o ato de fotografar.....</b>	<b>15</b>
2.2	A FOTOGRAFIA COMO ARTE.....	19
2.2.1	<b>Julia Margaret Cameron.....</b>	<b>25</b>
2.2.2	<b>Larry Sultan – <i>Pictures From Home</i>.....</b>	<b>29</b>
2.2.3	<b>Sally Mann – <i>Immediate Family</i>.....</b>	<b>32</b>
2.2.4	<b>Irmina Walczack e Sávio Freire – Retratos pra Yayá.....</b>	<b>36</b>
<b>3</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>40</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>42</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A fotografia de família compreende em retratos dos integrantes de uma determinada família, podendo documentar um único momento ou o cotidiano da família. Essa fotografia é uma chave para compreender, conhecer e construir uma narrativa pictórica.

Os escritos se referem à fotógrafos artistas que se apropriaram do cotidiano para a construção de uma narrativa fotográfica dentro do campo da arte. Esta pesquisa teve como objetivo pensar a fotografia de família como uma forma de criação artística, a partir de uma determinada estética. Para isso, foi fundamental o estudo das teorias de determinados teóricos que fundamentam a fotografia e a arte, assim como a investigação de fotografias de fotógrafos artistas.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento desta pesquisa é de cunho teórico com levantamento bibliográfico em que, na primeira sessão, abordamos conceitos a respeito da fotografia e da aura na obra de arte, segundo Walter Benjamin (1994). Seguimos argumentando sobre como a fotografia se tornou influente e sobre o ato de fotografar, que redefiniu a realidade, conforme os autores: Susan Sontag (2004), Boris Kossoy (2016), Vilém Flusser (2011) ao fundamentarmos *Sobre o real na fotografia e o ato de fotografar*. Na segunda sessão do trabalho, André Rouillé (2009), Philippe Dubois (2012) e Charlotte Cotton (2013) foram de suma importância para teorizarmos sobre *A fotografia como arte*. Onde o fotógrafo e a câmera se tornaram participantes de uma experiência estética, testemunhando o real através da arte fotográfica. Foi também indispensável, a investigação de fotógrafos que trabalham com a fotografia de família como uma forma de expressão pessoal artística: Julia Margaret Cameron, Larry Sultan, Sally Mann e Irmina Walczack & Sávio Freire, apropriando-se da fotografia, para um fazer artístico que rompeu com a fotografia tradicional, produzindo novas concepções sobre a arte fotográfica.

Adentrando neste campo da arte, a presente pesquisa traz novas possibilidades e olhares para a fotografia contemporânea de família, resignificando eventos cotidianos como uma forma de produção da arte contemporânea, no momento em que esta se apropria da tecnologia e da fotografia.

## 2 SOBRE FOTOGRAFIA

### 2.1 BREVES REFLEXÕES SOBRE A FOTOGRAFIA SEGUNDO WALTER BENJAMIN

Para iniciarmos uma reflexão sobre os conceitos da fotografia, é importante citarmos os textos de Walter Benjamin, *Pequena história da fotografia*, escrito na década de 1930, e os escritos *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1936. Nestes textos, o autor propõe uma reflexão crítica sobre a imagem técnica, a essência da fotografia e seu impacto sobre as artes. Segundo Benjamin, a obra de arte sempre foi reprodutível, principalmente, para a difusão das obras dos mestres e por terceiros interessados apenas no lucro, sendo através das técnicas de gravura que as artes gráficas passaram a ser impressas em massa, ilustrando, de certa forma, a vida cotidiana. No entanto, tal técnica foi ultrapassada pela fotografia, devido a facilidade de criar – reproduzir uma imagem fotográfica, em que esta se demonstrou descomplicada, “pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Vários pintores transformaram as placas de prata expostas na câmara obscura em recursos técnicos. Conforme descreve Benjamin, o famoso retratista David Octavius Hill (1802–1870)<sup>1</sup>, compôs um afresco em 1843, a partir de uma série de fotografias, onde ele próprio tirava as fotos. Aqui, vê-se um exemplo da fotografia sendo utilizada como técnica para produção da arte.

[...] Não se creia que o daguerreotipo será a morte da arte.... Quando o daguerreotipo, essa criança gigantesca, tiver alcançado sua maturidade, quando toda sua arte e toda sua força se tiverem desenvolvido, o gênio o segurará pela nuca, subitamente, clamando: Aqui! Tu me pertences agora! Trabalharemos juntos (BENJAMIN, 1994, p. 106).

No início da fotografia, o retrato era o principal tema, devido ao sentimento de saudade que despertava no espectador ao visualizar a foto de entes ausentes, composta de elementos temporais. Observa-se, então, o valor de culto da imagem, representando a aura pela última vez na expressão do rosto: “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma

---

<sup>1</sup> Em 1843, David Octavius Hill e Robert Adamson, embarcaram em um ambicioso estudo dos habitantes da vila de pescadores de Newhaven, ano norte de Edimburgo. [...] exploraram o acesso oferecido pela fotografia à modernidade e à realidade social, que faltava à pintura, tornando-se pioneiros da documentação social. As fotografias que comporiam sua coletânea mostravam composições encenadas de mulheres da cidade em suas roupas tradicionais e de seus maridos pescadores [...] o uso dramático da luz dessas fotografias são prova da ambição dos realizadores em obter uma descrição social impactante e abordar temas artísticos mais elevados. (HACKING, 2012, p. 57).

prova de ausência. Como o fogo da lareira num quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho” (SONTAG, 2004, p. 26).

Nas primeiras fotografias, “O rosto humano era rodeado por um silêncio em que o olhar repousava” (BENJAMIN, 1994, p. 95). Quando mergulhamos fundo em imagens fotográficas, podemos observar que a fotografia ultrapassa a técnica, fazendo-se presente na criação de aspectos mágicos, que nos tocam. O presente já se tornou passado e então neste retrato, já do passado, procuramos por uma realidade que se torna mágica, e uma espécie de aura surge, o que dá valor ao retrato, além de seu contexto, sua representação, sua história, enfim, as “[...] tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade” (SONTAG, 2004, p. 27). A memória faz-se presente em imagem, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

[...] a técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso. Do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (BENJAMIN, 1994, p. 94).

Benjamin argumenta que a magia na fotografia se dá através da aura que está inserida na imagem, a partir de uma atemporalidade que o sujeito vivencia, e através de detalhes que compõem a fotografia. A aura, para Benjamin (1994, p. 101),

[...] é uma figura singular, composta de elementos especiais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas, fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução.

Entende-se que as imagens são produzidas através da relação de sentimentos que o sujeito possui a respeito do mundo ou do objeto a ser fotografado, “significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento” (SONTAG, 2004, p. 14). Surge, assim, a discussão entre a arte e a potencialidade da fotografia. Benjamin, então, percebe o quão real são os retratos na imagem técnica em que o olhar e o gesto permanecem eternizados.

Se os quadros permaneciam no patrimônio da família, havia ainda certa curiosidade pelo retratado. Porém, depois de duas ou três gerações, esse interesse desaparecia: os quadros valiam apenas como testemunho do talento artístico do seu autor. Mas, na fotografia, surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na “arte” (BENJAMIN, 1994, p. 93).

Pode-se notar as emoções que cada ato apresenta, através de gestos que são captados pela câmera e que nos fazem sentir os mais variados sentimentos. Posteriormente, procuramos por significados dentro da própria imagem, em detalhes ou até mesmo a história do momento em que o evento ocorreu. Desta forma, observa-se que nossa relação e observação do mundo passa a ser mediada através de imagens, do mesmo modo em que a fotografia passa a fazer parte do cotidiano, trazendo-nos um novo modo de conhecer.

Em meados do século XIX, no auge do retrato, conforme considera Benjamin, é o período em que fotógrafos, como David Octavius Hill (1802-1870), Julia Margaret Cameron (1815-1879)<sup>2</sup>, Felix Nadar (1820-1910)<sup>3</sup>, buscaram manifestar a aura através do retrato.

A fotografia pura nos leva a criar retratos que tratam seus modelos com absoluta verdade, tanto física quanto psicológica. Este é o princípio que fornece meu ponto de partida, uma vez que disse a mim mesmo que podemos criar retratos que são verdadeiros, podemos desse modo criar um espelho dos tempos em que estes modelos vivem (BENJAMIN, 1994, p. 94).

É nesse contexto que o processo de captura da imagem, pelo ato fotográfico, significa apropriar-se do instante e do tempo, trazendo para a realidade aquilo que vemos e sentimos.

O uso da lente rápida na fotografia, bem como da câmara, que se tornou cada vez menor, proporcionou a captação de imagens que flagram a vida, imagens essas, efêmeras e que dão à fotografia um caráter de realismo, cujo efeito surpreende o espectador. O retrato passou a ser o resultado instantâneo de um determinado momento, e não mais construído em estúdios e com grandes placas fotográficas, o quais, no início, levavam o modelo a viver o instante apenas dentro dele, de maneira que, durante a longa exposição e devido à pose, o sujeito crescia dentro da imagem, mas negava de certa forma a realidade.

---

<sup>2</sup> Cameron descreveu em seu diário de 1874 [...] “Meu objetivo é enobrecer a fotografia e garantir sua conformidade com os preceitos e usos da Grande Arte, combinando o real e o ideal sem sacrificar nada da Verdade por meio de uma devoção total à Beleza e à poesia.” Sua “verdade” estava relacionada à estética, no sentido de ideias e sentimentos incorporados às características formais das fotografias, e não à reprodução prosaica e objetiva da realidade. (HACKING, 2012, p. 127).

<sup>3</sup> [...] por meio de impressões modernas a partir do negativo original [...] estilo que fez dele um dos poucos fotógrafos de sua época a alcançar sucesso tanto comercial quanto artístico. (HACKING, 2012, p. 107).

O surgimento da fotografia trouxe consigo a era da reprodutibilidade técnica que rompeu com a unicidade de uma obra aproximando-lhe o indivíduo. Uma fotografia de paisagem poderia agora estar inserida em um outro ambiente, como em uma sala de estar por exemplo, mostrando que a reprodutibilidade tornou a arte acessível às massas. Sontag (2004, p. 14-15) confirma esta descrição de Benjamin ao declarar que “Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 14). ,Um vasto número de pessoas começou a fotografar, já que haviam câmeras automáticas devido à industrialização da fotografia, de modo que, todo sujeito poderia se apropriar do aparelho e registrar qualquer tipo de evento.

[...] A evolução foi tão rápida que por volta de 1840 a maioria dos pintores de miniaturas se transformaram em fotógrafos. [...] Foi nessa época que começaram a surgir os álbuns fotográficos. Eles podiam ser encontrados nos lugares mais glaciais da casa [...] (BENJAMIN, 1994, p. 97).

Esse período é marcado por avanços técnicos que trazem como resultado o baixo custo dos equipamentos, resultando na democratização da fotografia e acelerando o processo de produção de imagens. Sua reprodutibilidade tem uma função social: fazer com que a massa tenha acesso à informação.

E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. Eles se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias (BENJAMIN, 1994, p. 168-169).

Produzida e reproduzida em massa, essa técnica, que vem ao encontro do espectador, deixa de ser única e sua aura modifica-se, visto que é através da reprodutibilidade que sofre transformações, bem como a leitura e a reflexão particulares de cada indivíduo sobre a obra. Assim, observa-se que, para cada um, a aura se manifestará em sentidos diferentes, mas tal magia só se extinguirá no momento em que a obra deixa de existir.

Sobre essa era da reprodutibilidade técnica, Susan Sontag (2004) argumenta que o acesso às imagens e à informação que a massa passou a ter, influenciou enormemente a forma como vemos e participamos do mundo. Seguindo a argumentação de como a fotografia se tornou influente para a experiência visual, na seção seguinte observaremos o ato de fotografar redefinindo a realidade.

### 2.1.1 Sobre o real na fotografia e o ato de fotografar

Como já observamos anteriormente, a partir dos textos de Benjamin, a democratização e os avanços técnicos na fotografia proporcionaram à maioria o acesso e a produção de imagens, com isso passamos a adquirir, guardar e a colecionar fotografias. “Colecionar fotos é colecionar o mundo” (SONTAG, 2004, p. 13). De certa forma, este ato de colecionar as imagens traz consigo a aura, isto é, o que sentimos ao vermos uma realidade que já não é mais presente, mas que faz parte de nossa história ou que possui um significado próprio, “[...] imagens fotográficas, que fornecem a maior parte do conhecimento que se possui acerca do aspecto do passado e do alcance do presente. [...]” (SONTAG, 2004, p. 14).

Fotos fornecem um testemunho [...]. Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem. [...] Os virtuosos da imagem nobre, como Alfred Stieglitz<sup>4</sup> e Paul Strand<sup>5</sup>, que compuseram fotos de grande força, e inesquecíveis durante décadas, ainda tencionavam, antes de tudo, mostrar algo que “existe” [...]” (SONTAG, 2004, p. 16).

As realidades e o testemunho que a foto apresenta, mesmo não registrando o seu todo ou negligenciando partes no ato do enquadramento, ainda assim revelam fragmentos do real e até mesmo da ausência. Para Dubois (2012) a imagem fotográfica é uma espécie de prova que evidencia a existência daquilo que foi fotografado, e, para Sontag (2004), a todo evento fotografado é conferido uma espécie de imortalidade, de importância, pois, segundo o autor, é através do ato de registrar, que o fotógrafo, além de demonstrar interesse pelas coisas como elas são, cria um pequeno elemento de outro mundo: o mundo – imagem, que se compromete a sobreviver a todos nós, pois todo evento tem um final e a este final é conferida a imortalidade através da fotografia. “Aquilo que a Fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2009, p. 12). Para Sontag (2004, p. 26) esse mesmo ato de “Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto

<sup>4</sup> (1864 – 1946) Alfred Stieglitz é, sem dúvida, um dos contribuintes mais significativos para a história da fotografia. Ele contribuiu não só em estudos fotográficos científicos e artísticos, mas também introduziu a arte moderna na América e promoveu a teoria da fotografia como arte [...] (ODEN, Tradução nossa - Disponível em: <http://iphf.org/inductees/alfred-stieglitz/>. Acesso em 18 out de 2017).

<sup>5</sup> (1890 – 1976) é um dos grandes personagens da arte do século XX. Seus esforços revolucionários em tirar fotografias em forma de retratos nas ruas, bem como suas experimentações com o abstrato, ambos realizados ao redor de 1916, abriram novos caminhos para a fotografia modernista (BARBERIE. Disponível em: <https://revistalafundacion.com/junio2015/pt-pt/a-mostra/>. Acesso em 18 out de 2017).

testemunha a dissolução implacável do tempo suprindo “nossa relação portátil com o passado” (SONTAG, 2004, p. 26).

O ato de fotografar confere uma forma de participação, de interesse, de favorecimento pelo real como ele é, e também de instrumento para conhecer o mundo, pois “a fotografia acarreta, inevitavelmente, certo favorecimento da realidade. O mundo passa de estar “lá fora” para estar “dentro” das fotos” (SONTAG, 2004, p. 95) transformando a experiência num modo de ver. Complementando este pensamento de Sontag, temos a contribuição de Kossoy ao descrever que “[...] a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, [...]” (KOSSOY, 2016, p. 49-50). A fotografia induziu as pessoas a acreditarem que todo acontecimento no tempo pode ser digno de ser fotografado.

Sontag (2004, p. 170) defende que fotografia é uma extensão do real:

Tais imagens são de fato capazes de usurpar a realidade porque, antes de tudo, uma foto não é apenas uma imagem (como uma pintura é uma imagem), uma interpretação do real; é também um vestígio, algo diretamente decalcado do real, como uma pegada ou uma máscara mortuária. [...] uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanção [...] – um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura pode ser.

Sobre essa condição de origem e reprodução da foto, Sontag (2004, p. 177) argumenta que “[...] a realidade passou cada vez mais a se parecer com aquilo que as câmeras mostram”, pois, “A imagem fotográfica contém em si o registro de um dado fragmento selecionado do real [...]” (KOSSOY, 2016, p. 30).

Para adentrarmos acerca do sentido da fotografia enquanto materialidade de um ato, considera-se importante trazermos alguns conceitos, para uma maior compreensão da produção e representação fotográfica, conceitos estes elaborados por Kossoy (2016), que nos apresenta a primeira e a segunda realidade da fotografia. Segundo Kossoy (2016, p. 37), a primeira realidade é o próprio passado, é a realidade do assunto fotografado, diz respeito à história particular do assunto independente da representação. Já a segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, é a realidade fotográfica do documento, realidade agora do passado inacessível. Essas duas realidades passam a ser presentes em todas as fotografias.

Flusser (2011, p. 15) nos aponta que

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do

esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano.

Toda imagem busca representar e significar algo que nos possa ser palpável e, muitas vezes, imaginável somente através da observação da foto, permitindo-nos compreender e elaborar conceitos sobre o real, vivenciando o mundo através de imagens.

O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. Imagens são códigos que traduzem eventos em situações, processos em cenas. [...] Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem “existe”, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entropõem entre mundo e homem. [...] O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas (FLUSSER, 2011, p. 17).

Na contemporaneidade o homem possui um certo desejo de fotografar tudo o que o cerca, pois toda foto carrega consigo valores e informações que representam o tempo, os sujeitos, as emoções e o lugar onde foram produzidas, aproximando a natureza do homem e transformando o mundo em imagem como representação do real. Segundo Flusser (2011, p. 26) vivenciamos, conhecemos, valorizamos e agimos cada vez mais em função das imagens que constroem nossas relações e conceitos sobre o mundo, e que tornam as novas situações reais, quando aparecem na fotografia, através do gesto e ato de fotografar que levam o sujeito ao encontro da imagem.

O ato de fotografar leva em consideração a intenção estética, política, cultural do fotógrafo, “[...] existe sempre uma *motivação* interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia [...]. A imagem fotográfica é antes de tudo uma *representação a partir do real* segundo o olhar e a ideologia se seu autor” (KOSSOY, 2016, p. 29 - 32).

A manipulação do aparelho é gesto técnico, isto é, gesto que articula conceitos. O aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens. [...] Toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagem. O aparelho foi programado para isto. Fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas (FLUSSER, 2011, p. 46 - 47).

Tais conceitos passam pelo universo da memória do fotógrafo que “caça a fim de descobrir visões até então jamais percebidas” (FLUSSER, 2011, p. 47), preservando e eternizando cenas inacessíveis e passageiras em forma de imagens que comprovam a própria realidade, e programando o comportamento da vida em sociedade.

*Estar no universo fotográfico implica viver, conhecer, valorar e agir em função de fotografias. Isto é; existir em um mundo-mosaico. Vivenciar passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. Conhecer passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter “visão de mundo”. Valorar passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. Agir passa a ser comportar-se de acordo com a escolha (FLUSSER, 2011, p. 87).*

Percebe-se à luz dos escritos do autor que a fotografia trouxe uma mudança de pensamentos, mudando a estrutura do mundo e de nossa existência, nos fornecendo o conhecimento de outras realidades “[...] que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica” (KOSSOY, 2012, p. 28) e mostrou-se como uma nova possibilidade de expressão, fragmentando o mundo em foto e possibilitando uma nova representação do real. “Toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo e, portanto, da vida. O fragmento selecionado do real, a partir do instante em que foi registrado, permanecerá para sempre *interrompido* e *isolado* na bidimensão da superfície sensível” (KOSSOY, 2012, p. 46). Este é um dos aspectos mais interessantes da fotografia, ela que carrega consigo um fragmento, uma cena materializada para sempre. Olhar para a fotografia é “[...] refletir sobre a trajetória por ela percorrida” (KOSSOY, 2012, p. 47), havendo, em primeiro lugar, uma intenção para sua existência, e em segundo, o ato de seu registro que dá a origem a materialização da fotografia, e então os caminhos percorridos por esta fotografia,

[...] as vicissitudes por que passou, as mãos que a dedicaram, os olhos que a viram, as emoções que despertou, os porta-retratos que a emolduraram, os álbuns que a guardaram, os porões e sótãos que a enterraram, as mãos que a salvaram. Neste caso seu conteúdo se manteve, nele o tempo parou. As expressões ainda são as mesmas (KOSSOY, 2012, p. 47).

Como toda foto tem múltiplos significados, o que pode alterar sua própria realidade. Os escritos nos mostram que ver uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio, é intuir, imaginar e sentir o que está além, e o que deve ser a realidade. Existem diversas discussões sobre a questão da fotografia como real, no entanto, o presente trabalho não pretende discutir estas questões e, sim, abordar brevemente a noção do real na fotografia e o ato de registrar a imagem.

## 2.2 A FOTOGRAFIA COMO ARTE

Refletir sobre as possíveis aproximações entre fotografia e arte, nos exige pensarmos sua relação com a pintura que “Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos” (SONTAG, 2004, p. 17). Poderíamos dizer que a pintura é como uma forma de interpretação, já a fotografia é de uma transparência, uma veracidade, um fragmento de uma narrativa. “[...] A comparação da fotografia com quadros impõe repensar valores econômicos, políticos, éticos, estéticos e epistemológicos do passado”. (FLUSSER, 2011, p. 65), propõe pensarmos as relações entre o sujeito e o objeto. Sendo através da industrialização que o fotógrafo passou a utilizar a câmera para usos sociais “[...] a reação contra esses usos reforçou a consciência da fotografia como arte” (SONTAG, 2004, p. 18).

Há um sentido experimental que o artista vivencia, tanto o pintor quanto o fotógrafo, com os seus instrumentos

[...] o olho educado de um pintor não vê as coisas do mesmo modo que o olho educado do fotógrafo as vê. Este vê com a máquina fotográfica e com o filme; o pintor, com o pincel e o pigmento. Isso significa que cada um deles tende, ao chegar a dominar seu instrumento, a ver a mesma coisa original como ela parecerá no meio da obra de arte finda. O modo como ela se parecerá depende das tonalidades dos instrumentos e de como eles os manipulam (ALDRICH, 1976, p. 86).

Assim, segundo Sontag (2004, p. 105 - 106), ninguém tira a mesma foto da mesma coisa com o mesmo olhar. As câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendendo-se ao fato de que as fotos são indícios, não só do que existe, mas daquilo que um indivíduo vê, surgindo não apenas como um registro, mas como uma avaliação do mundo<sup>6</sup>, da sua forma particular de vê-lo, e por meio de novas decisões visuais ver, de um modo novo, o que todos já viram, “[...] a visão fraturante, deslocadora, que só a câmera proporciona” (SONTAG, 2004, p. 107).

É importante relembrarmos que a câmera foi utilizada pelos artistas como instrumento técnico para a realização de obras – pinturas<sup>7</sup>. Mas, é devido a relação da fotografia com o

<sup>6</sup> “[...] Entre os surrealistas, a fotografia foi vista como liberadora na medida em que ultrapassava a mera expressão pessoal: Breton começa seu ensaio de 1920 sobre Max Ernst classificando a escrita automática de “uma verdadeira fotografia do pensamento”, a câmara era vista como “um instrumento cego” cuja superioridade na “imitação da aparência” dera “um golpe mortal nos antigos modos de expressão, na pintura bem como na poesia”[...]” (SONTAG, 2004, p. 105).

<sup>7</sup> “[...] Conhecemos, por exemplo, uma paisagem do castelo de Chillon de Courbet, de 1874, que é uma cópia fiel de uma fotografia de Adolphe Braun, de 1867. Até o “Senhor Ingres” irá utilizar as fotografias para alguns dos seus retratos e se deixará ele mesmo facilmente fotografar. Um retrato de Baudelaire realizado por Nadar, em

real, que, por consequência, conquista um vasto número de pessoas, provocando questionamentos por parte dos críticos. No entanto, é no século XX que as relações entre arte e fotografia se estreitam junto às artes contemporâneas, transpassando entre os diversos canais de comunicação.

[...] tais canais dispõem de dispositivos que permitem a determinadas fotografias deslizarem de um canal a outro. [...] A cada vez que troca de canal, a fotografia muda de significado: de científica passa a ser política, artística, privativa. A divisão das fotografias em canais de distribuição não é operação meramente mecânica: trata-se de operação de transcodificação. Algo a ser levado em consideração por toda crítica de fotografia (FLUSSER, 2011, p. 67).

Nas relações entre a arte e a fotografia sempre houve uma agitação:

[...] ora, durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de *aspiração rumo à arte*, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias à fotografia (DUBOIS, 2012, p. 253).

A arte contemporânea passa a ser fundamentada através das novas tecnologias e da fotografia. a relação entre o seu modo de fazer e o ato fotográfico, que, de acordo com Dubois (2012, p. 254), foi Marcel Duchamp quem se baseou essencialmente na lógica do ato, da experiência, do sujeito, da situação, da implicação referencial. A arte de Duchamp é referência entre a arte contemporânea e a fotografia, esta ligada diretamente ao real.

[...] A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de um ter-estado-aí) [...] (DUBOIS, 2012, p. 254 - 257).

Duchamp é um artista fotógrafo que se apropriou de objetos já prontos, retirando destes objetos sua utilidade e seus lugares habituais e permitiu novas percepções a estes objetos que já estavam presentes no mundo. O fato de se apropriar destes objetos se relaciona com o ato fotográfico e à arte que está presente na escolha que o artista fotógrafo faz. “[...] Mudaram as práticas e as produções, os lugares e os circuitos de difusão, bem como as formas, os valores, os usos e os autores” (ROUILLÉ, 2009, p. 15). Ainda, segundo este mesmo autor, tudo pode transformar-se em arte ou material de arte, desde que inserido em um

---

1851, servirá de modelo a Manet para uma gravura de 1865. [...] Ziegler fotografa nus masculinos para Delacroix; [...] Delacroix, que faz fotografia – em particular com Durieu, para seus nus -, escreve aliás, no seu *Diário*, que, se a fotografia tivesse sido inventada 30 anos mais cedo, a sua carreira teria sido mais preenchida (AMAR, Pierre-Jean, 2000?, p.71)

procedimento artístico. “[...] os valores não estarão tanto do lado da representação, concebida como produto acabado de uma atividade, mas antes do lado da própria atitude criadora, do processo gerador, da ideia, do ato. [...]” (DUBOIS, 2012, p. 280).

A influência de Duchamp é de suma importância, dando destaque a objetos do cotidiano, e a “[...] uma nova interpretação daquilo que constitui a prática estética [...]” (SIGNORINI, 2014, p. 34), assim, pensamos em imagens - fotografias do cotidiano sendo resignificadas como arte. Fica claro, que a fotografia orientou novos caminhos para a arte, como exemplo a pintura que fora libertada da representação do real. Picasso mostra-nos tal concepção

Quando você vê tudo o que é possível exprimir através da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar mais tempo no horizonte da representação pictural. [...] A fotografia chegou no momento certo para *libertar a pintura* de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (DUBOIS, 2012, p. 31).

Para conferir à fotografia o caráter de arte é necessário que o fotógrafo aja artisticamente, não bastando apenas o olhar, deve haver uma preocupação estética para que o conteúdo atinja o espectador. “A arte dos fotógrafos, além disso, distingue-se das práticas úteis da fotografia por privilegiar a forma acima da função, o modo de representação acima do objeto da representação” (ROUILLÉ, 2009, p. 240). Segundo Rouillé, a arte fotográfica é autônoma, pois o que prevalece é seu valor simbólico e sua pureza artística, pois “[...] a imagem não é o produto automático de uma máquina nem reflexo direto de uma coisa, mas criação de um artista” (ROUILLÉ, 2009, p. 245) que compõe a imagem através de um fragmento do real, tendo como responsabilidade a qualidade artística, abrindo e estendendo o olhar para outras coisas.

[...] “a técnica cria elos mais estreitos do que nunca entre a natureza e nós”, que os aparelhos da fotografia são, ao mesmo tempo, “novos meios de comunicação artística” e ferramentas eficazes para “lançar um olhar sobre mundos até então fechados aos nossos sentidos” (ROUILLÉ, 2009, p. 264).

Assim como as outras artes, a fotografia nos permite sair do lugar, provocando-nos pensamentos, levando-nos a ver, e, é deste ver, que nasce um olhar, um gesto artístico, ou ainda conforme descreve Rouillé (2009, p. 271-273),

[...] outra concepção do indivíduo, outras formas, outras visibilidades. [...] a arte fotográfica oscila entre a hibridez e a pureza, entre a intervenção manual e o

resultado mecânico, entre a tradição e a modernidade, entre a propensão à profundidade e a paixão pela superfície das coisas.

O fotógrafo revela por meio da imagem fotográfica sua visão estética e por meio da câmera tenta descobrir a força artística que está nas situações reais que registra, “[...] tornar visível alguma coisa do mundo, alguma coisa que não é, necessariamente, da ordem do visível”. (ROUILLÉ, 2009, p. 287). A imagem fotográfica é como domínio e possibilidade de um outro funcionamento da arte, ou [...] como o próprio Duchamp assinala, “a palavra ‘arte’ significa fazer e, por pouco, fazer com as mãos”, a fotografia cria as condições para uma arte de um novo tipo, uma arte tecnológica, na qual o saber-fazer se atenuaria em um saber-enquadrar” (ROUILLÉ, 2009, p. 295-296).

O expectador contribui para o processo artístico e o fazer do artista se transforma quando “sua ação não consiste mais em fabricar, porém em encontrar alguma coisa [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 297), alguma coisa que nos permita refletir sobre o espaço e o tempo, sentindo a natureza do sensível<sup>8</sup>. Esse sentir, essa percepção artística, no entanto, não se dá espontaneamente, exigindo do espectador conhecimento sobre o terreno da arte fotográfica.

Seja como paradigma, ou como poder recusado, a fotografia exerceu uma ação tão real quanto indireta sobre a arte: aquela de uma potência virtual. A atualização da fotografia na arte, sua presença efetiva, diretamente visível, só se fez progressivamente, de vários modos e em várias etapas: primeiro, enquanto simples ferramenta; depois, enquanto vetor; e, finalmente, enquanto material da arte contemporânea (ROUILLÉ, 2009, p. 300).

A fotografia, enquanto ferramenta, é requisitada pela arte contemporânea como um meio de ver e de tornar visível, ao ponto de substituir o próprio objeto, influenciando e criando novas poéticas que refletem o imaginário e a personalidade do fotógrafo que se apropria da criatividade para elaborar novas formas de representação e ao se apropriar dos recursos técnicos, possibilita uma entrega sensorial, emotiva e despojada de qualquer forma intelectual de racionalizar a imagem. É a presença de um olhar estético apurado.

A fotografia, nessa perspectiva, deixa de ser um objeto de pesquisa genérico (e isolado), para se tornar um verdadeiro “objeto teórico, o fotográfico”, graças ao qual é possível reinterpretar a arte contemporânea à luz da ideia de que “o conjunto das

---

<sup>8</sup> “A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de “aprendizagem”. Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: do domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contato com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para aprender o mundo que nos rodeia” (COLI, 1986, p. 109).

artes visuais faz hoje uso de estratégias que são profundamente estruturadas pela fotografia” (SIGNORINI, 2014, p. 34).

Para realçar a fotografia como arte contemporânea antes de apresentarem-se os fotógrafos-artistas, será necessário nos apropriarmos dos escritos de Charlotte Cotton, *A fotografia como arte contemporânea*, que dialoga com a fotografia contemporânea não de uma forma concluída, mas como uma arte que está permanentemente em transformação.

Concentremo-nos em fotografias que, conforme Cotton (2013, p. 10), revelam as “[...] relações psicológicas e pessoais, como um tipo de diário da intimidade humana”. Considerando que os fotógrafos contemporâneos constroem sequencias dinâmicas em momentos inesperados da vida cotidiana, os “eventos que são claramente diferentes daqueles que o leigo seria capaz de capturar normalmente” (COTTON, 2013, p. 10), representam temas familiares e emocionalmente significativos para o fotógrafo.

O que importa é a presença das pessoas que amamos, num evento ou momento significativo que nos inspirou a tirar a foto. [...] O uso da fotografia aparentemente inábil é um recurso intencional que assinala a intimidade do relacionamento entre o fotógrafo e seu tema (COTTON, 2013, p. 137).

O registro de momentos íntimos, do cotidiano, registros da fragilidade, da imperfeição humana, fotografias que são realçadas através da expressão e composições onde o corpo se torna presente em diferentes ambientes, levantando questões culturais e artísticas<sup>9</sup> como fotografias que se valem como narrativas pictóricas, narrando vidas íntimas e adentrando o campo da arte.

A fotografia íntima também é uma reconstituição dos subtextos de nossos instantâneos de família. Todos podemos encontrar, em nossas fotografias privadas, os sinais das correntes subjacentes em nossos relacionamentos familiares específicos. [...] De modo similar, a fotografia íntima é um exercício de patologia, a edição e o sequenciamento de momentos privados aparentemente desprotegidos, que revelam as origens e manifestações da vida emocional dos indivíduos (COTTON, 2013, p. 138).

Essa fotografia contemporânea, ao retratar a vida íntima, se relaciona com as pessoas, com os lugares e com o fotógrafo que registra momentos privados aparentemente desprotegidos, conservando a sua própria versão da história e da vida do sujeito,

---

<sup>9</sup> “[...] o significado da expressão está, na realidade, mais próximo do uso que fazemos cotidianamente do meio fotográfico. [...] O que conta é, antes, a capacidade de memória que aquela foto consegue expressar, ou talvez o sentido do tempo parado, manipulado, dilatado, ou ainda a ideia da presença na ausência do alguém ou algo, todos elementos precisamente de tipo conceitual, não decerto ligados à eventual fruição da fotografia como “quadro”” (SIGNORINI, 2014, p. 53).

permanecendo em uma determinada realidade<sup>10</sup>, lançando novas possibilidades, narrativas e estéticas para a arte fotográfica. Assim,

[...] tirar fotos em casa oferece um conjunto de temas e contextos imediatamente acessíveis, capazes de atender à necessidade do profissional de ver qual a possível aparência de algo quando fotografado; mas também significa a oportunidade de reconhecer e celebrar os elementos particulares da vida doméstica do fotógrafo (COTTON, 2013, p. 152).

O registro destes elementos particulares da vida doméstica reflete a liberdade artística do fotógrafo, e “[...] a capacidade da fotografia de arte visualizar os laços familiares [...] define os rituais, gestos e ambientes que servem de pistas para a construção cultural dos posicionamentos sociais e das relações pessoais [...]” (COTTON, 2013, p. 159). A fotografia, portanto, como forma de arte contemporânea, possibilita

[...] exercer livremente a automaticidade produtiva, em um contexto geral da arte que [está] profundamente mudado e que não impõe mais ao artista produzir materialmente a obra como eventual ostentação de qualidades particulares. [...] Enquanto no século XIX foi a fotografia que se adaptou às regras do artístico, agora [é] o artístico que se adapta às regras da fotografia, ou antes, às regras que a fotografia contribuiu para instituir juntamente com todos os desdobramentos das poéticas conceituais (SIGNORINI, 2014, p. 50).

A câmera, como participante da experiência estética que resulta em imagens que clamam pela atenção do espectador, testemunha o real através da arte, possibilitando novas descobertas e possibilidades do fazer artístico. Possibilidades estas, que serão apresentadas através de fotógrafos como Julia Margaret Cameron, Sally Mann, Larry Sultan e Irmina Walczack & Sávio Freire, fotógrafos que se apropriam da fotografia para o fazer artístico, rompendo e produzindo novas percepções a respeito da fotografia.

---

<sup>10</sup> “[...] Na fotografia o paralelismo existe (mesmo que eu force um pouco) no sentido de que é uma presença virtual, porém muito particular, porque ela é uma espécie de substituto, de sucedâneo do real, é uma marca do real [...] Pierce diz que as fotografias são indícios, funcionam como marcas diretas, como o círculo de vinho deixado pelo copo na toalha. A fotografia é um pedaço do real que trazemos conosco (mesmo que de modo virtual)” [...] (SIGNORINI, 2014, p. 55).

### 2.2.1 Julia Margaret Cameron

Julia Margaret Cameron (1815 – 1879) marca um antes e um depois na história da fotografia, sendo uma das fotógrafas mais importante e inovadora do século XIX, pois criou um universo e um estilo próprio ou, conforme a própria Cameron escreve, “*My aspirations are to ennoble Photography and to secure for it the character and uses of High Art by combining the real & Ideal & sacrificing nothing of Truth by all possible devotion to poetry and beauty*” (WEISS apud CAMERON)<sup>11</sup>. Cameron é uma referência em sua maneira de fazer fotografia, a qual pretende ser uma pintura com influências renascentistas, como imagens que nos remetem a temas bíblicos e literários, ao mesmo tempo em que são retratos de seu entorno ao utilizar modelos que seriam sua família, filhos de amigos e visitantes.

Suas fotografias possuem um aspecto que nos comove ao transmitir emoções, emoções que são a alma da fotografia. Em sua forma de fotografar, se observa a ausência de preocupação com a nitidez através da utilização de chapas de vidro de colódio e de um foco suave, e de detalhes esfumados que resultam em um aspecto misterioso.

Suas imagens eram obviamente incompatíveis com os padrões miméticos que todos identificavam com o conceito de fotografia. Estava claro que as imagens de Cameron não tinham uma intenção de realismo documental, motivo pelo qual não restava alternativa senão associá-las a uma intenção “artística” (GONZÁLES, 2011, p. 139 – 140).

Essa forma de fotografar é um recurso que Cameron se apropria para expressar-se artisticamente, revelando, de certa forma, um mundo íntimo, o mundo onde ela se movimenta, com sua família, com seus amigos, construindo, assim, uma certa relação entre os personagens fotografados.

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/julia-margaret-cameron/julia-margaret-cameron-biography/>. Acesso em 21 nov de 2017.

Fotografia 1 – *Ernest and Maggie*, 1864 <sup>12</sup>



Fotografia 2 – *Julia Jackson*, 1867 <sup>13</sup>



---

<sup>12</sup> Fonte: Julia Margaret Cameron, The Guardian. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2015/sep/22/julia-margaret-cameron-portrait-photography-in-pictures>, 2015.

Fotografia 3 – *Blessing and Blessed*, 1865 <sup>14</sup>



Levada pela experimentação, Cameron apresenta em suas fotografias a subjetividade, a teatralidade e a melancolia, resultado da longa exposição em que os modelos posavam por horas, em sua maioria vestindo tecidos em cenários com uma iluminação singular, atribuindo às fotografias uma temática espiritual que se diferencia dos retratos comuns de sua época. A fotógrafa via em suas fotografias uma rejeição “[...] of mere conventional topographic photography – map-making and skeleton rendering of feature and form’ in favour of a less precise but more emotionally penetrating kind of portraiture” <sup>15</sup>.

A ausência de cenário e o desfoque dão um caráter atemporal que conduz o olhar do espectador a observar a alma dos personagens – modelos, que cativam e encantam olhares.

<sup>13</sup>Fonte: Julia Margaret Cameron, Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1996.99.2/>, 200?. Acesso 22 nov de 2017.

<sup>14</sup> Fonte: Julia Margaret Cameron, V&A Museum. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O129583/blessing-and-blessed-photograph-cameron-julia-margaret/>, 2017. Acesso 22 nov de 2017.

<sup>15</sup>Julia Margaret Cameron: Working Methods. Victoria and Albert Museum. Disponível em: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/j/julia-margaret-cameron-working-methods/>. Acesso 22 nov de 2017.

Fotografia 4 – *A Study*, 1865 - 66<sup>16</sup>

Um dos aspectos interessantes do processo fotográfico de Cameron são as manchas, ranhuras e impressões digitais que são reveladas e aceitas pela fotógrafa no processo final de suas fotografias, marcas que, por vezes, ocorriam acidentalmente e, em outras, de forma proposital, características estas que ajudaram a definir seu estilo.

Não há dúvidas, ao observarmos as fotografias de Julia Margaret Cameron, percebemos que estas realmente pertencem ao campo da arte, ao invocar a beleza e a alma de seus personagens em uma época em que a fotografia deveria apenas reproduzir a realidade – aquele caráter documental do real. Seu trabalho também nos revela sua percepção de mundo, sua ligação com a religião e suas influências pictóricas, “[...] *In addition to literature, she drew her subject matter from the paintings of Raphael, Giotto, and Michelangelo* [...]”<sup>17</sup>, pode-se dizer, que todo o processo de Cameron é um reflexo de suas vivências e experiências, onde, em um determinado momento, a fotografia dominou a sua vida. Em sua breve autobiografia

<sup>16</sup> Fonte: Julia Margaret Cameron, Met Museum. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266256,200?>. Acesso 23 de nov de 2017.

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/artists/1990/julia-margaret-cameron-british-born-india-1815-1879/>. Acesso 23 nov de 2017.

de 1874, Cameron escreve “*From the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour*”<sup>18</sup>

### 2.2.2 Larry Sultan – *Pictures from Home*

*Pictures from home* (1992) é um trabalho do fotógrafo Larry Sultan (1946 – 2009) que apresenta uma narrativa em fotografias sobre a vida familiar de seus pais “[...]exploring photography’s role in creating familial mythologies [...]”<sup>19</sup>. São fotografias que flagram e revelam o dia a dia, mostrando o afeto do fotógrafo pela veracidade do momento, “[...] são observações fortuitas, em que Sultan permaneceu emocionalmente envolvido na rotina diária de seus pais [...]” (COTTON, 2013, p. 161), uma observação distante, mas as fotografias de Sultan emocionantes porque são fotografias libertas da pose onde se manifesta o desejo de parar o momento.

Fotografia 5 – *Conversation on Bed*, 1986<sup>20</sup>



Tais imagens revelam tanto de Sultan quanto de seus pais, como ele mesmo disse:

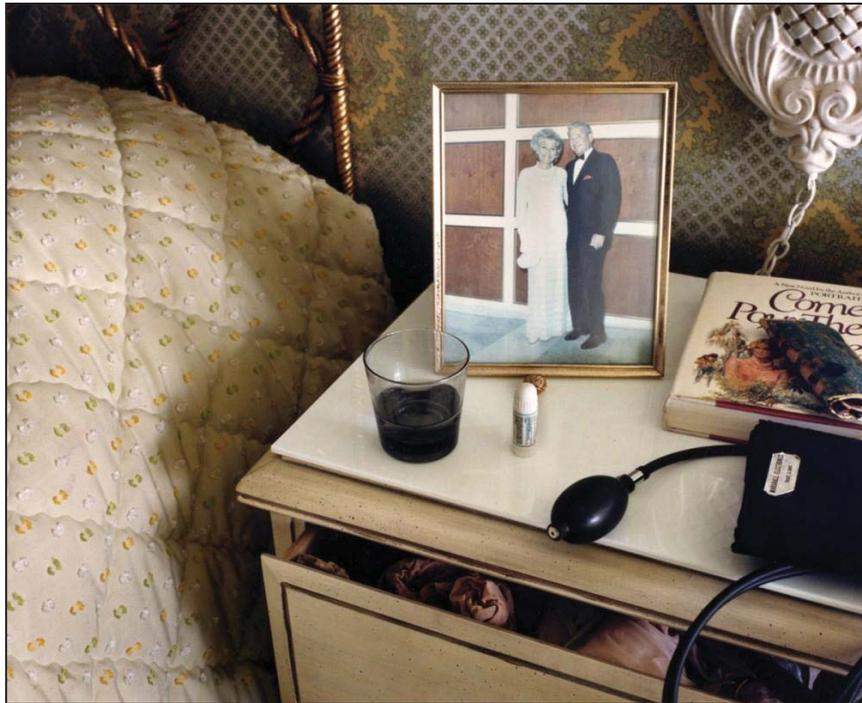
<sup>18</sup>Disponível em: <https://www.thetimes.co.uk/article/julia-margaret-cameron-the-radical-photographer-who-captured-beauty-vvjr9d7x2>. Acesso 23 nov de 2017.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://larrysultan.com/bio/>. Acesso 23 nov de 2017.

<sup>20</sup> Fonte: Larry Sultan. Disponível em: <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>. Acesso 23 nov de 2017.

*What drives me to continue this work is difficult to name. It has more to do with love than with sociology. With being a subject in the drama rather than a witness. And in the odd and jumbled process of working, everything shifts: the boundaries blur, my distance slips, the arrogance and illusion of immunity falters. I wake up in the middle of the night, stunned and anguished. These are my parents. From that simple fact, everything follows (Sultan,)<sup>21</sup>*

Fotografia 6 – *Nightstans*, 1984<sup>22</sup>



Sultan nos apresenta em suas fotografias a permanência do silêncio e, o instantâneo, que se apropria de símbolos domésticos para a construção de uma narrativa fotográfica íntima. Na imagem acima (Figura 06), observamos uma ambivalência entre a foto que está no porta retrato e os objetos que a rodeiam, é como se observássemos em uma única composição a presença pública e privada da família. O mesmo ocorre com a imagem seguinte (Figura 07), em que os objetos sobre a mesa, a calculadora, a bola de *golf* revelam um estilo de vida de seus pais.

Estas fotografias nos abrem infinitas interpretações sobre a vida doméstica, criam memórias visuais que exploram a realidade como construção de uma narrativa, narrativa de cenas comuns que se tornam sublimes.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://www.mackbooks.co.uk/books/1164-Pictures-From-Home.html>. Acesso 23 de nov de 2017.

<sup>22</sup> Fonte: Larry Sultan. Disponível em: <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>. Acesso 23 de nov de 2017.

Fotografia 7 – *Dad's Desk*, 1987<sup>23</sup>



Fotografia 8 – *Discussion*, *Kitchen Table*, 1985<sup>24</sup>



<sup>23</sup> Fonte: Larry Sultan. Disponível em: <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>. Acesso 23 de nov de 2017.

<sup>24</sup> Fonte: Larry Sultan. Disponível em: <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>. Acesso 23 de nov de 2017.

Figura 9 – *Mom in Curtain*, 1991<sup>25</sup>



Ao concentrar-se no cotidiano, Sultan se deixa conversar com as cenas, testemunhando o lugar e as pessoas que envelhecem em um espaço – local e tempo, lugares que não irão durar para sempre e se tornarão apenas parte da memória de um passado distante, mas presente em imagens. Sultan transforma fragmentos de eventos do cotidiano de sua família em composições surpreendentes, nos revelando o olhar do fotógrafo artista que se apropria de seu íntimo para construir uma narrativa. “[...] *All of the elements vie for legitimacy and declare their fictions in his reanimation of memories, tightly bound to the forensic scrutiny and adult accountability that he brought to bear on this most personal story of 'home'*” (COTTON)<sup>26</sup>

### 2.2.3 Sally Mann – *Immediate Family*

A ruptura e a produção de novas percepções a respeito da fotografia de família é visível em *Immediate Family* (1992). O trabalho da fotógrafa Sally Mann (1951), mostra seus três filhos ao longo de suas infâncias, em fotografias que retratam um pouco de sua vida e o crescer dos seus filhos, em cenas do cotidiano que se tornam reflexões sobre a vida e a

<sup>25</sup> Fonte: Larry Sultan. Disponível em: <http://larrysultan.com/gallery/pictures-from-home/>. Acesso 23 de nov de 2017.

<sup>26</sup> Disponível em: <http://www.mackbooks.co.uk/books/1164-Pictures-From-Home.html>. Acesso 23 de nov de 2017.

confiança fraterna: “[...] é uma história complicada que às vezes fazemos sobre grandes temas: ódio, amor, morte, sensualidade e beleza. Mas, contamos tudo isso sem medo e sem vergonha” (SALLY apud ABDALLAH, 2010, p. 34). O resultado do trabalho são cenas pessoais carregadas de sentimento.

Figura 10 – *Sunday funnies*, 1991<sup>27</sup>



Todo o trabalho da fotógrafa se dá no local onde ela mora com a família. “[...] O lugar é importante, a estação é o verão. É qualquer verão, mas o lugar é meu lar e as pessoas daqui são minha família” (SALLY apud ABDALLAH, 2010, p. 33).

Suas fotos são registros de momentos espontâneos e ficcionais, imagens que nos lembram do trabalho de Julia Margaret Cameron, uma de suas influências, e a estética das fotografias do século XIX, já que Mann utiliza a câmera com chapa de colódio úmido para fotografar, sem preocupar-se com rachaduras e pingos que, como já dito, às vezes são propositais.

A relação de mãe e artista está presente no processo de seu trabalho, de modo que observamos que cada imagem parte de uma experiência íntima, resultando em cenas que estão entre a arte e a vida.

<sup>27</sup> Fonte: Sally Mann. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/sally-mann/sunday-funnies-Ba692JHg4Kn--YRrn9pJKg2>. Acesso 26 de nov de 2017.

Assim percebemos a criação fotográfica conjugando o pensar e a imagem na sua relação direta com os desejos e anseios daquele que o faz, suas ideias, suas crenças, sua alma, o que imagina, o que quer exposto no seu recorte, no seu instante, sua captura tortuosa daquilo que virá a ser, mas que só sendo poderá ter algum sentido (ABDALLAH, 2010, p. 38).

Ao fotografar momentos do cotidiano, fugindo das regras convencionais para os retratos, Sally Mann produz imagens de ar misterioso e “[...] nos mostra, em seu trabalho, que a vida e a morte estão relacionadas a nossa existência, que a mortalidade é fato, o despertar para as sensações e percepções que temos de suas imagens nos remete a nossa própria história” (ABDALLAH, 2010, p. 35).

Figura 11 – *Last Light*, 1990<sup>28</sup>



---

<sup>28</sup> Fonte: Sally Mann. Disponível em: <http://monovisions.com/sally-mann/>. Acesso 26 de nov de 2017.

Figura 12 – *Damaged Child*, 1984<sup>29</sup>



Figura 13 – *White Skates*, 1990<sup>30</sup>



<sup>29</sup>Fonte: Sally Mann. Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/sally-mann/damaged-child-MSAQ-3opgGyuAsoBnsoJKA2>. Acesso 26 de nov de 2017.

<sup>30</sup> Fonte: Sally Mann. Disponível em: <http://www.artnews.com/2015/04/17/i-was-blinded-by-the-controversy-sally-mann-publishes-an-excerpt-from-her-forthcoming-memoir/>. Acesso 26 de nov de 2017.

A obra de Sally Mann nos confronta ao revelar o cotidiano desnudo da imagem perfeita, nos mostrando a fragilidade do ser humano em retratos que contribuem para contar a história das transformações de uma família, “[...] a dor e a angústia de crescer conjugando alegria e dor, romper as dificuldades de se expressar e poder conviver com a transformação, sem medo e vergonha” (ABDALLAH, 2010, p. 43). É a vulnerabilidade do ser humano em densos registros.

#### **2.2.4 Irmina Walczak e Sávio Freire – Retratos pra Yayá**

Irmina Walczak e Sávio Freire são pais de duas crianças e usam a fotografia para documentar sua vida familiar, como terapia e como um processo de autoconhecimento. Autores do livro *Retratos pra Yayá* (2016), livro dedicado à sua filha Yasmin, compreende fotografias registradas em sua casa, entre os anos 2012 e 2016, e que documentam o modo como ela permanece no mundo, a maneira como se conecta com seu corpo e com as pessoas. Irmina e Sávio se preocupam em capturar a essência de uma menina que vive sem TV, computador e jogos, através de um diário fotográfico cheio de poesia, inocência, liberdade e diversão, e buscam mostrar à Yasmin como ela recebeu seu irmão, como aprendeu as regras da natureza e como enfrentou os cânones sociais.

Ao longo do tempo, elaboraram um estilo que conjuga registros documentais com retratos feitos à moda antiga (embora utilizem a câmera fotográfica digital), com toda interação e entrega necessárias. Uma linha de trabalho que busca extrapolar os limites de um álbum de família convencional. “[...] É, acima de tudo, uma vivência fotográfica e de vida conjunta”. (ESTEVEES, 2017).

Figura 14 – Retratos pra Yayá, 2016<sup>31</sup>



Figura 15 – Retratos pra Yayá, 2016<sup>32</sup>



Em Retratos pra Yayá, Irmina e Sávio dão ênfase às expressões de Yasmin que resultam em registros espontâneos, “[...] visto que a narrativa é a vivência/ experimentação de uma família em amplo aspecto, [...]” (ESTEVEVES, 2017) retratando uma vida simples, um

<sup>31</sup> Fonte: Irmina Walczak e Sávio Freire. Retratos pra Yayá, 2016.

<sup>32</sup> Fonte: Irmina Walczak e Sávio Freire. Retratos pra Yayá, 2016.

cotidiano que é marcado pela proximidade que se revela em retratos íntimos tanto do universo de Yayá quanto da família e que, sobretudo, estimula a imaginação junto à natureza.

O projeto fotográfico que o originou não é só relevante pelo seu conceito, mas também pela qualidade das imagens: expressivas, tocantes, honestas e corajosas. Cada fotografia é uma narrativa completa, e o seu conjunto é tão imersivo quanto uma viagem para um local há muito esquecido (PEREIRA apud WALCZAK, FREIRE, 2016, p 5).

A liberdade e as fantasias da infância são presentes em suas fotografias, com uma “[...] intenção de criar uma memória visual de uma infância especial para seus filhos, [...] e com uma visão super precisa das relações entre fotógrafo e fotografado” (REVISTA OLD, 2017, p. 18).

Em uma entrevista à *Revista Old*, Irmina e Sávio relatam que o intuito de registrar sua própria família no dia a dia, foi de transpassar a fronteira entre o público e o privado, algo que nos lembra o trabalho da artista Sally Mann que também retratou de forma íntima seus filhos. O casal ainda relata que cada imagem produzida era uma possibilidade de refletir a respeito do comportamento humano, um processo que, para eles, foi de autoconhecimento em nível individual e familiar.

Figura 16 – Retratos pra Yayá, 2016<sup>33</sup>



<sup>33</sup> Fonte: Irmina Walczak e Sávio Freire. Retratos pra Yayá, 2016.

A fotografia ressurgiu na nossa vida no seio deste (re) descobrir-se e experimentar. Entre processos tão desejados quanto exigentes, como a amamentação prolongada ou a cama compartilhada, ela tem sido um fio que conecta os momentos do presente, vivido intensamente, com um futuro que carrega sua memória. No mundo em que a fotografia se entrega à comunicação, buscamos criar um documento da nossa vida em família; um referencial identitário para nossos filhos Yasmin e Kajetan; uma herança imagética expressa no próprio título do projeto – Retratos pra Yayá. (WALCZAK, FREIRE, 2016, p 5).

Os momentos que aparentemente parecem insignificantes no cotidiano, ao passar dos anos, se tornam os mais importantes, rememorando sentimentos daquela época, alegrias, curiosidades, decepções, momentos em que são registrados o mundo e o ritmo de Yasmin, em situações comuns, mas que fazem parte da construção de uma narrativa, de uma sintonia em família.

Nas palavras de Irmina, Os Retratos pra Yayá são:

Retratos sobre a liberdade de experimentar, Retratos de um mundo descomplicado, destecnologizado, mas com histórias, rimas e canções. [...] Retratos sobre o cotidiano que para um olhar sensível revela grande magia, retratos sobre a irmandade. [...] Retratos dos amigos, inclusive dos imaginários. [...] Retratos do sentir, sentir o cheiro da chuva, o vento batendo na barra da saia, o joelho ralado que arde, a dor no peito de tanto soluçar. Retratos da vida que corre lentamente. Retratos das escolhas que fazemos pelos nossos filhos [...] <sup>34</sup>

Figura 17 – Retratos pra Yayá, 2016 <sup>35</sup>



<sup>34</sup> Retratos pra Yayá, o livro. Disponível em: <https://vimeo.com/176980772>. Acesso 26 nov de 2017.

<sup>35</sup> Fonte: Irmina Walczak e Sávio Freire. Retratos pra Yayá, 2016.

Há um valor artístico no trabalho de Irmina e de Sávio ao desconstruir padrões existentes que fazem com que nos identifiquemos com a nossa criança, a criança que um dia fomos como Yasmin em sua infância livre.

### **3 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Propomo-nos a investigar, nesta pesquisa, a fotografia de família como arte. Para isso, foi necessário o estudo com base nos teóricos e artistas citados em cada sessão, em que se observou que, entre eles, há uma mesma linguagem em que um se apropria do outro como referência, ao abordar o ato fotográfico, a fotografia como real, assim como arte.

Ao longo da pesquisa, surgiram diversas teorias a respeito das realidades fotográficas, e das contradições por parte de alguns autores. No entanto, procuramos seguir apenas uma linha de raciocínio, aquela em que todos se encontraram. Desse modo, ao iniciarmos os conceitos teóricos, abordamos a reprodutibilidade e o seu rompimento com a unidade exclusiva da obra de arte, ao mesmo tempo em que esta se aproximou da massa, possibilitando a todo e qualquer sujeito produzir e adquirir imagens fotográficas que reflitam aspectos do mundo real. Com isso, observamos a transformação da aura que não deixa de ausentar-se, mas se manifesta em sentidos diferentes para cada indivíduo que tem uma forma particular de ler e refletir o mundo.

A era da reprodutibilidade técnica e o ato de fotografar influenciou significativamente a participação do indivíduo no mundo, redefinindo vivências e percepções sobre novas realidades. Com isso, passamos a colecionar momentos de forma instantânea, realidades que, no percurso normal do tempo, se tornam passado, mas, que em imagem, se fazem presentes, fornecendo um testemunho de determinadas realidades, fragmentos e ausências que são revelados e imortalizados através da fotografia.

O ato de imortalizar o momento confere ao fotógrafo uma participação nas transformações da realidade, do tempo, da sua relação com o passado e do interesse pela natureza do real, mesmo que em alguns momentos essa realidade seja alterada. Toda imagem objetiva representar e significar algo que, muitas vezes, não nos é visível ao olhar, e que se materializa na fotografia levando em consideração questões ideológicas e íntimas do próprio fotógrafo.

Com essas reflexões, ficou clara a noção do real e o ato de registrar a imagem através da fotografia, ato esse, em que está presente a arte fotográfica. Isto é, o gesto de criar presente

na escolha do fotógrafo artista que se apropriará de cenas cotidianas para a produção da arte fotográfica. Tal gesto do artista revela a preocupação de uma estética e do valor simbólico da imagem, indo ao encontro de um olhar e de novas formas de fazer arte, ao criar um diário íntimo do cotidiano em que se presencia fortemente a construção de uma narrativa.

Essa arte, que é testemunha do real, traz novas possibilidades e olhares para o fazer artístico na contemporaneidade. Possibilidades em que os fotógrafos abordados apresentaram relações entre seus trabalhos, iniciando nas chapas de colódio, logo evoluindo para a câmera de filme chegando ao digital, como também o retorno a técnicas do séc XIX. Além de uma similaridade estética, todos produziram retratos de seu entorno com pessoas de sua própria família, fotografias que manifestaram a alma dos retratados. Nesse contexto, fica clara a intenção artística de cada fotógrafo em revelar um mundo íntimo, familiar, vulnerável e frágil. São fotografias que se libertam da pose apresentando cenas que flagram o cotidiano em narrativas fotográficas, as relações fraternas, a liberdade de expressão tanto dos artistas quanto das fotografias que produziram.

Tais fotografias se mostram misteriosas, transparecendo percepções do mundo, do fotógrafo que se envolveu emocionalmente, consequências de suas vivências e a ligação íntima com suas famílias. Cada fotógrafo explorou sua realidade documentando a vida familiar em momentos comuns que se tornaram registros impactantes, indo além dos álbuns de famílias tradicionais permanecendo entre a esfera pública e privada. Cada fotógrafo testemunhou um lugar e um tempo, esboçando uma busca por eternizar um instante que se faz presente no cotidiano, transformando nossa observação sobre o mundo e trazendo para o presente um ver e sentir em forma de arte, arte que é expressada através da fotografia.

A construção desse trabalho trouxe uma amplitude a respeito de um tema que possui várias ramificações, e, por isso, sugere futuras pesquisas as quais, constatamos estarem apenas iniciando, pois, ao longo dos estudos, percebemos o pouco conhecimento de caráter nacional desenvolvido nesta temática. Assim, a atual pesquisa contribui para os estudos da fotografia como uma atividade artística contemporânea, bem como, para o desenvolvimento profissional do fotógrafo artista.

## REFERÊNCIAS

- ABDALLAH, Jamile Ali. *Álbum de família de Sally Mann: impressões sobre a intimidade, a infância e a sexualidade. Vol. 1.n.2.* São Paulo: Revista Lumen Et Virtus, maio de 2010.
- ALDRICH, Virgil C. *Filosofia da Arte.* Trad. Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976.
- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia.* Trad. Victor Silva. 2. ed. Portugal: Edições 70, 2007.
- BARBERIE, Peter. *Retrospectiva sobre Paul Strand. um fotógrafo de referência do século xx.* La Fundación. Revista de Fundación mapfre. 31 Jun, 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Nota sobre a fotografia. Trad. Manuela Torres. Lisboa / Portugal: Edições 70, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COLI, Jorge. *O que é Arte?.* 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea.* Trad. Maria Silvia Mourão Neto, Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Trad. Marina Appenzeller. 14 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- ESTEVES, Juan. *Retratos pra Yayá, Imina Walczak & Sávio Freire.* Blog do Juan Esteves, 2017. Disponível em: <http://blogdojuanesteves.tumblr.com/post/163226981911/retratos-pra-yay%C3%A1-irmina-walczak-s%C3%A1vio-freire>. Acesso 27 de nov de 2017.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.* São Paulo: Annablume, 2011.
- GONZÁLES, Laura Flores. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?.* Trad. Danilo Vilela Bandeira. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia.* Trad. Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. São Paulo: Sextante, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & história.* 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica.* 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.
- ODEN, Lori. ALFRED STIEGLITZ. *International photography hall of fame and museum.*

REVISTA OLD. *Irmina Walczak & Sávio Freire. retratos pra Yayá*. Disponível em: [https://issuu.com/felipeabreu/docs/old\\_66](https://issuu.com/felipeabreu/docs/old_66). Acesso 27 de nov de 2017.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Trad. Constanca Egredas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão teórica na décadas de 1980 e 1990*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WALCZACK, FREIRE. *Retratos pra Yayá*. São Paulo: Do autor, 2016.

WEISS, Marta. *Julia Margaret cameron: biography*. Victoria and Albert Museum. 200?.