

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.170205-2022-123-138>

Recebido em 01/05/2022. Aprovado em 08/06/2022.

DEPOIS DA FOTOGRAFIA AFTER PHOTOGRAPHY

Roberto Svolenski*

Ana Carolina Cernicchiaro**

Resumo: *O presente estudo propõe analisar a fotografia a partir de artistas que se apropriam de imagens produzidas por outras pessoas. A ressignificação construída a partir dessas pós-fotografias, segundo o termo de Joan Fontcuberta, provoca um questionamento sobre nossa relação com as imagens. Procura-se refletir sobre a produção de fotografias, o uso das imagens e o deslocamento de seu significado primeiro a partir de artistas contemporâneos como Rosangela Rennó, Martha Rosler, Joachim Schmid, Penelope Umbrico, Michael Wolf, Mishka Henner.*

Palavras-chave: *Fotografia. Pós-fotografia. Apropriação.*

Abstract: *The present study proposes to analyze photography from the work of artists who appropriate images produced by other people. The resignification built from these post-photographs, in Joan Fontcuberta's term, provokes a questioning about our relationship with images. It seeks to reflect on the production of photographs, the use of images and the displacement of their primary meaning in contemporary artists such as Rosangela Rennó, Martha Rosler, Joachim Schmid, Penelope Umbrico, Michael Wolf, Mishka Henner.*

Keywords: *Photography. Post-photography. Appropriation.*

PÓS-FOTOGRAFIA

Desde a década de 1980, o trabalho conceitual do espanhol Joan Fontcuberta questiona a crença das pessoas na fotografia. Semeando dúvidas e desconfianças sobre a veracidade e objetividade da fotografia, o fotógrafo, artista e professor da Faculdade de Comunicação Audiovisual da Universidade Pompeu Fabra analisa os usos das fotografias e a diversidade de mídias que dependem delas. Em entrevista para a revista de fotografia *Zum*, ele afirma que

acima de tudo, o motor que tem guiado minha vida e meu trabalho é a dúvida. É com a dúvida que a racionalidade se impõe ao dogma. Você tem que duvidar de tudo, até da necessidade de duvidar. Portanto, definitivamente também devemos duvidar de Joan Fontcuberta (FONTCUBERTA, 2018).

* Doutor em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: svolenski@gmail.com

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. E-mail: anacer77@yahoo.com.br

É isso que vemos em *Sputnik*, de 1997. De forma performática, o artista se transforma em jornalista para contar a suposta história da Fundação *Sputnik* (criada para reabilitar a memória histórica de divulgação do programa espacial soviético) e a tragédia do astronauta Ivan Istochnikov, que perdeu a vida no espaço em 25 de outubro de 1968 sob circunstâncias desconhecidas após ser lançado em órbita na espaçonave *Soyuz 2* juntamente com o cachorro Kloka. Para dar autenticidade e veracidade à história, Fontcuberta incorpora no projeto muitos documentos históricos. Ele reconstrói a história do astronauta, sua vida de criança, sua carreira militar, sua formação, sua vida familiar e a viagem na nave espacial até sua trágica morte. Há fotografias, documentos, também um dos trajes militares usados por Istochnikov e, finalmente, parte da espaçonave. Ele interpreta o piloto Ivan Istochnikov em imagens falsas, que foram construídas a partir de montagens e tornadas públicas.



Figura 1: Retrato oficial de Ivan Istochnikov (1997), Joan Fontcuberta

Fonte: <https://www.fontcuberta.com/wp/sputnik/#>

Podemos pensar em diversos questionamentos sobre a fotografia a partir da investigação fotográfica proposta pelo projeto de Fontcuberta, não apenas sobre o caráter documental ou ficcional da fotografia como também sobre o excesso de produção de imagens no mundo contemporâneo, de forma que somos provocados a pensar se necessitamos de mais produção de imagens ou se está na hora de trabalhar e talvez ressignificar as fotografias existentes.

O mundo-imagem que vivemos tem aumentado em ritmo acelerado a produção de fotografias, graças à tecnologia que permite carregar dentro do bolso dispositivos móveis digitais com alta capacidade de armazenamento e com lentes cada vez melhores para fotografar. Para Fontcuberta,

esta pulsão garante uma massificação sem precedentes, uma poluição icônica que por um lado vem sendo implementada pelo desenvolvimento de novos dispositivos de captação visual e por outro lado, pela enorme proliferação de câmeras – seja como aparelhos autônomos ou incorporadas a telefones móveis, webcams e dispositivos de vigilância (FONTCUBERTA, 2014, p.119).

Em artigo publicado no jornal *Nicolau*¹ em 1993, Arlindo Machado já questionava as mudanças que a fotografia causaria.

O advento recente da fotografia eletrônica (a fotografia que é registrada diretamente em suporte magnético ou óptico), bem como dos inúmeros recursos informatizados de conservação e armazenamento de fotos, ou ainda dos dispositivos de processamento digital da fotografia, ou mesmo dos recursos de modelação direta da imagem no computador, sem auxílio de câmera, tudo isso tem causado o maior impacto sobre o conceito tradicional de fotografia e promete daqui para a frente introduzir mudanças substanciais tanto na prática quanto no consumo de imagens fotográficas em todas as esferas de utilização (MACHADO, 1993).

Esses questionamentos sobre as mudanças que a “digitalização” e o excesso de imagem provocam, bem como o fácil compartilhamento pelas redes sociais, nos fazem pensar em novos conceitos e propostas de consumo e prática. Machado complementa dizendo que:

A nova situação criada pelo advento dos meios eletrônicos e digitais oferece uma boa ocasião para se repensar a fotografia e o seu destino, para colocar em questão boa parte de seus mitos ou de seus pressupostos e, sobretudo, para redefinir estratégias de intervenção capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova, de modo a recolocar o seu papel no milênio que se aproxima (MACHADO, 1993).

Diante desse bombardeio de imagens, fotógrafos, artistas e pesquisadores buscam novas maneiras para trabalhar com a fotografia, ajudam a repensar essa recolocação e ressignificação da fotografia a partir do advento da internet, transformando a rede em um grande laboratório de experimentação de criação de imagens. A pós-fotografia - a apropriação, empréstimo ou talvez até mesmo o “roubo” de imagens – surge como estratégia de um outro caminho para a fotografia. Segundo Fontcuberta, uma vez que “hoje, todos nós produzimos imagens espontaneamente, como forma natural de relacionar-nos com os demais, a pós-fotografia se erige numa nova linguagem universal” (FONTCUBERTA, 2014, p.120).

O apertar do botão da câmera parece não ser suficiente para expressar os desejos do artista. Essa insatisfação e a busca por um algo a mais faz dessas pessoas verdadeiros coletores de imagens no ambiente on-line. Fontcuberta afirma que “efetivamente, a pós-fotografia não é mais que a fotografia adaptada à nossa vida on-line” (FONTCUBERTA, 2014, p.122). As redes sociais são locais propícios para essas apropriações.

¹ Patrocinado pelo Governo do Estado do Paraná e responsabilidade da Imprensa Oficial, o jornal *Nicolau*, sob a coordenação de Wilson Bueno, foi uma publicação distribuída gratuitamente de 1987 a 1996. Os exemplares podem ser acessados em <https://www.bpp.pr.gov.br/Pagina/Nicolau-Fac-similar>.

O crucial não é que a fotografia se desmaterialize convertida em bits de informação, mas sim como estes bits de informação propiciam sua transmissão e circulação vertiginosa. Google, Yahoo, Wikipedia, Youtube, Flickr, Facebook, MySpace, Second Life, eBay, PayPal, Skype, etc mudaram nossas vidas e a vida da fotografia (FONTCUBERTA, 2014, p.122).

No artigo “Por um manifesto pós-fotográfico” (2014), o autor apresenta dez itens que poderiam ser considerados como proposta para entender melhor o que seria a pós-fotografia. Retirado desse artigo, segue abaixo o que ele chama de decálogo pós-fotográfico:

- Sobre o papel do artista: já não se trata de produzir obras, mas sim de prescrever sentidos.
- Sobre a atuação do artista: o artista se confunde com o curador, com o colecionista, o docente, o historiador da arte, o teórico... (qualquer faceta na arte é camaleonicamente autoral).
- Na responsabilidade do artista: se impõe uma ecologia do visual que penalizará a saturação e alentará a reciclagem.
- Na função das imagens: prevalece a circulação e gestão da imagem sobre o conteúdo da imagem.
- Na filosofia da arte: se deslegitimam os discursos de originalidade e se normalizam as práticas apropriacionistas.
- Na dialética do sujeito: o autor se camufla ou está nas nuvens (para reformular os modelos de autoria: coautoria, criação colaborativa, interatividade, anonimatos estratégicos e obras órfãs).
- Na dialética do social: superação das tensões entre privado e público.
- No horizonte da arte: se dará mais força aos aspectos lúdicos em detrimento de uma arte hegemônica que fez da anedonia (o solene + o chato) sua bandeira.
- Na experiência da arte: se privilegiam práticas de criação que nos habituarão à desapropriação: compartilhar é melhor do que possuir.
- Na política da arte: não render-se ao glamour e ao consumo para inscrever-se na ação de agitar consciências. Em um momento em que predomina uma arte convertida em mero gênero de cultura, obcecada na produção de mercadorias artísticas e que se rege pelas leis de mercado e pela indústria do entretenimento pode ser bom retirá-la de debaixo dos holofotes e tapetes vermelhos para devolvê-la às trincheiras (FONTCUBERTA, 2014, p.122).

Essa transformação que a fotografia recebe pode ser considerada por alguns autores como uma hibridização, ou seja, uma junção de elementos diferentes em sua composição. Com essas mudanças, pode-se pensar que a pós-fotografia também pode ser considerada como uma hibridização. É isso o que alguns artistas fazem, produzem uma alternativa interessante sobre a relação da fotografia com a computação e demais elementos externos. A manipulação da imagem se dá, agora, num momento pós-fotográfico, não somente na pós-produção, mas num processo de ressignificação da imagem, embora a manipulação de fotografias seja tão antiga quanto a própria fotografia. A imagem que resulta dessa manipulação, dessa mistura de elementos, ou seja, a hibridização, não precisa ser uma outra fotografia, mas algo diferente que possa até mesmo simular uma aparência de fotografia. Assim, a condição da pós-fotografia vai além da condição de fotografia e se torna uma prática essencial para a arte contemporânea.

APROPRIAÇÃO

Se procurarmos nos dicionários o significado da palavra apropriar, encontraremos que é algo que não nos pertence, mas que tomamos para nós mesmos, é o ato de nos apoderarmos de algo, de tomarmos posse. Até mesmo seus sinônimos podem se encaixar nessa proposta da fotografia contemporânea, que busca apossar-se de outras imagens para produzir algo que desloca seu significado primeiro. Pensando nesse deslocamento, a fotógrafa e artista plástica brasileira Rosangela Rennó desenvolveu diversos trabalhos relacionados com fotografia, sem, no entanto, utilizar câmeras fotográficas. Ela busca fotografias que foram abandonadas ou esquecidas e as ressignifica, construindo narrativas a partir da apropriação de imagens dos outros.

No projeto *A última foto*, de 2006, Rennó convidou 43 fotógrafos entre amigos e conhecidos, apresentou o acervo com diversas câmeras fotográficas que utilizam película para registro e deixou que cada um escolhesse uma câmera. O tema era o Cristo Redentor no Rio de Janeiro. Rennó se apropriou apenas da última foto de cada rolo de filme utilizado pelos convidados e fez uma exposição contendo a fotografia e a câmera como um díptico.

Convidei 43 fotógrafos profissionais para fotografar o Cristo Redentor usando câmeras mecânicas de diversos formatos, das câmeras de chapa 9x12 cm, do início do século 20, até as câmeras reflex, para filme 35mm, da década de 80, que colecionei ao longo dos últimos 15 anos. As câmeras, usadas pela última vez, foram lacradas. As fotos foram editadas por mim e seus autores. O projeto *A última foto* é constituído por 43 dípticos, compostos pelas câmeras e a última foto registrada por elas (RENNÓ, 2006).



Figura 2: *A última foto* (2006), Rosangela Rennó.

Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/21/11>

Outro projeto desenvolvido pela artista é *Cicatriz*, realizado entre 1995 e 1997. Rennó conseguiu autorização do Governo do Estado de São Paulo para recuperar os negativos registrados em vidro dos detentos do complexo penitenciário Carandiru. Esses negativos eram produzidos para reconhecer a fisionomia dos detentos e os tipos de tatuagens e cicatrizes que eles possuíam. Explica Rennó:

As fotografias de tatuagens foram produzidas nas primeiras décadas do século XX, no hoje extinto Departamento de Medicina e Criminologia, pelo Dr. José de Moraes Mello, psiquiatra-chefe da Penitenciária do Estado entre 1920 e 1939, período em que provavelmente se concentrou a maior parte da produção fotográfica realizada naquele presídio. (RENNÓ, 1998, p.15).

Mais do que um resgate histórico de fotografias, Rennó transforma o projeto em algo político, em uma forma de não apagar da memória essas cicatrizes que a cidade de São Paulo carrega quando se trata do massacre no Carandiru ocorrido em 1992. Devolvendo assim uma visibilidade a essas fotografias, sem perder a subjetivação política e resistente do anonimato.



Figura 3: Cicatriz (1995-97), Rosangela Rennó.

Fonte: <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/GeUtUt/>

Diversos outros fotógrafos utilizam desses recursos de apropriação das imagens para contextualizá-las em outros meios. É o caso da artista norte-americana Martha Rosler, que desenvolveu o trabalho *House Beautiful: Bringing the War Home* entre os anos de 1967 e 1972, composto por 20 fotomontagens. Essas produções são imagens de vietnamitas mutilados pela guerra publicadas na revista *LIFE* e inseridas em fotografias de casas de norte-americanos burgueses publicados na revista *House Beautiful*. Tais fotomontagens foram realizadas num período de crescente intervenção militar dos Estados Unidos sobre o Vietnã e disseminadas em meios alternativos como jornais *underground* e panfletos.

Quando folheamos uma revista, muitas vezes nossos olhos brilham diante de imagens coloridas muito bem manipuladas no processo de pós-produção. Esse tratamento *a posteriori* envolve não apenas a melhoria da qualidade das imagens para impressão em folder, página de revista ou outdoor, conforme solicitado pelo cliente ou pelo meio de comunicação, como também uma análise das cores de forma a “impactarem” o leitor/consumidor. Quando se trata de imagens de autoridades, a preocupação com cores e enquadramentos parece aumentar. É o caso da foto com Pat Nixon (Figura 5) que possui uma paleta de cores focada no amarelo. Para Modesto Farina, autor do livro *Psicodinâmica das cores em comunicação*:



Figura 4: Balloons, House Beautiful: Bringing the War Home (1967-72), Martha Rosler.

Fonte: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

A cor é uma onda luminosa, um raio de luz branca que atravessa nossos olhos. É ainda uma produção de nosso cérebro, uma sensação visual como se nós estivéssemos assistindo a uma gama de cores que se apresentasse aos nossos olhos, a todo instante, esculpida na natureza à nossa frente (FARINA, 2006, p.1).

Ainda para Farina, “as cores influenciam o ser humano e seus efeitos, tanto de caráter fisiológico como psicológico, intervêm em nossa vida, criando alegria ou tristeza, exaltação ou depressão, atividade ou passividade, calor ou frio, equilíbrio ou desequilíbrio, ordem ou desordem etc” (FARINA, 2006, p. 2). Segundo ele, “as cores podem produzir impressões, sensações e reflexos sensoriais de grande importância, porque cada uma delas tem uma vibração determinada em nossos sentidos e pode atuar como estimulante ou perturbador na emoção, na consciência e em nossos impulsos e desejos” (FARINA, 2006, p.2).

Essa sensação que as cores provocam pode ser vista em toda a imagem de Pat Nixon em pé em sua sala. Esposa de Richard Nixon e primeira-dama dos EUA no período de 1969 a 1974, Patricia Nixon posa para a fotografia ostentando um vestido bordado com ouro, prata e cristais. O ambiente é totalmente decorado com quadros, sofá, uma lareira ao fundo, dois abajures nos dois extremos da fotografia servindo como moldura para a primeira-dama. Todo o ambiente tem o tom amarelo. A cor provoca sensação de ostentação, já que o amarelo está relacionada a aspectos como riqueza, ouro, calor. A fotografia publicada na revista precisa ostentar essas características para que o consumidor admire a celebridade e para que sua imaginação e desejo de consumo sejam provocados. Agora, com a intervenção de Rosler, aquela primeira-dama, que, segundo a revista *Time* em publicação de 1968, “fará com que todos os visitantes, seja a menor

escoteira ou o potentado mais real, se sintam bem-vindos”, está agora em frente a um quadro com uma das chocantes imagens da guerra do Vietnã (1955-1975). Rosler contrapõe ostentação e destruição. À frente, Pat Nixon enquadrada pelos abajures e, ao fundo, acima da lareira, enquadrada por dois candelabros, uma fotografia de uma mulher morta provavelmente com marcas de tiro pelo corpo todo. A fotografia em preto e branco ressalta aos nossos olhos em meio a todo o amarelo ostentação da senhora Nixon. Para Farina, o amarelo remete também à “alegria, espontaneidade, ação, poder, dinamismo, impulsividade” (FARINA, 2006, p. 101), mas, aqui, nossos olhos se fixam no pequeno espaço destinado ao preto e branco.



Figura 5: House Beautiful: Bringing the War Home (1967-72), Martha Rosler.

Fonte: <https://blogs.getty.edu/iris/the-living-room-war-a-conversation-with-artist-martha-rosler/>

O artista alemão Joachim Schmid foi buscar no lixo o material para produzir a série denominada *Photoworks* (1982-2007) - numa analogia à palavra *patchwork* que tem como significado figurado qualquer conjunto formado de elementos heterogêneos. A série consiste em remontar retalhos rasgados e ignorados de fotos rasgadas e amassadas que foram descartadas e jogadas no lixo. Junto com a série, Schmid publica o pequeno livro *Nenhuma foto nova até que as antigas sejam usadas*², que acompanha a exposição na *Kunsthau Rhenania* na cidade de Colônia, Alemanha, em 1987. O ensaio-manifesto se tornou um lema de Schmid por muito tempo, até que, em 2013, em entrevista para o site *American Suburbx*, ele afirma que:

Acho que é hora de uma atualização. O primeiro slogan “Não a novas fotografias até que as antigas tenham sido usadas” foi uma declaração provocativa, é claro. Eu o inventei como título de um ensaio que escrevi na época e desde então tem me assombrado. É hora de uma nova provocação. Está acontecendo de qualquer maneira, as pessoas tiram mais fotos do que nunca e nenhuma das minhas declarações têm efeito no mundo da fotografia, exceto algumas

² Publicado originalmente em: *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind* (1987). In: *Hohe und Niedere Fotografie. Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthau Rhenania Köln 1988*.

pessoas no mundo da arte que pensam que elas são interessantes por um motivo ou outro. Achei aquela fotografia [publicada no livro *Bilderbuch* em 2012] com o novo slogan “Por favor, não pare de tirar fotos”, e achei interessante, então copiei. Voltei a ele quando notei que trabalhos como o Google Street View e coisas semelhantes se tornaram quase *mainstream*. Eu pensei, espere um minuto pessoal, alguém tem que tirar fotos porque eu dependo delas. De certa forma, também homenageia as pessoas que tiram todas as fotos que estou usando, alguém tem que fazer isso. Se não houver nada lá fora para mim, estarei perdido. Então, por favor, continuem tirando fotos³ (SCHMID, 2013).

Ele já trabalhava desde a década de 1980 com essas fotografias que eram descartadas, mas foi em 1990 que Schmid fundou o *Institut zur Wiederaufbereitung von Altfotos* (Instituto para o Reprocessamento de Fotos Antigas) e colocou um anúncio no jornal solicitando que as pessoas enviassem para o instituto as fotografias, negativos, álbuns inteiros de fotos em preto e branco ou coloridas para um processo de reciclagem. Para Fontcuberta, o trabalho de Schmid “é regido por um ânimo de ecologia visual: há um excesso de imagens no mundo e uma obstinação desmesurada em entesourá-las” (FONTCUBERTA, 2012, p. 174). Ele complementa afirmando que o fotógrafo “nega o valor da produção (fazer fotos)”. Sobre a produção, Schmid nos diz que:

Trabalho com imaginária encontrada e reciclada porque penso que basicamente tudo o que há no mundo já foi fotografado e de todas as formas possíveis. Reunimos uma incrível quantidade de imagens em mais de cem anos de produção gráfica industrializada, por isso, continuar produzindo imagens já não representa nenhum desafio criativo. No entanto, essa maciça produção de imagens prossegue irrefreável. Não é a inevitabilidade da produção o que deve nos preocupar, mas o mau uso a que as imagens são submetidas (SCHMID apud FONTCUBERTA, 2012, p.174).

No Brasil, nos anos de 1992, 1993 e 2002, Schmid fez um trabalho de coleta de negativos descartados pelos fotógrafos de rua, os famosos Lambe-lambe, e desenvolveu três exposições: Praça Rio Branco, Parque Municipal e Praça Rui Barbosa, todas na cidade de Belo Horizonte. O trabalho do artista foi a coleta daquilo que não servia mais a um propósito, ressignificando e deslocando a fotografia de um lugar (o lixo) e inserindo-a em outro (o museu). A arte de Schmid está na maneira como ele agrupa as fotografias e cria uma narrativa, revelando um certo padrão, significado e ritual nas fotografias que coletou.

³ Tradução nossa. “I think it’s time for an update. The first slogan “No new photographs until the old ones have been used up” was a provocative statement of course. I coined it as a title of an essay I wrote back then and ever since it has been haunting me. It’s time for a new provocation. It’s happening anyway, people take many more photographs than ever before and neither of my statements have an effect on the world of photography, except of a few people in the art world who think they are interesting for one reason or the other. I found that photograph with the new slogan “Please do not stop taking pictures”, and I found it interesting, so I copied it. I came back to it when I noticed that works with Google Street View and similar things became nearly mainstream. I thought, wait a minute people, somebody has to take photographs because I depend on them. In a way it also honors the people who take all those pictures that I’m using, somebody got to do that. If there is nothing out there for me. I’ll be lost. So please continue taking photographs” (SCHMID, 2013). Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/12/asx-interview-interview-joachim-schmid-2013.html>.



Figura 6: Joachim Schmid, Belo Horizonte, Praça Rui Barbosa, 2002.

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/exhibitions/135-joachim-schmid-photoworks-1982-2007>

Em sua maioria são fotografias de retrato que possivelmente serviram para a produção de algum documento, fotografias que alimentaram carteiras de trabalho ou documentos de identidade e que servem, agora, a novos propósitos, conforme ressignificação do artista. O negativo dispensado no lixo, amassado, arranhado, dobrado deixa marcas no papel durante o processo de ampliação da fotografia. As marcas do tempo são nítidas e se transformam em textura sobre aquele que nos olha. Geralmente as fotografias de documentos de identidade não podem conter acessórios deixando sempre o rosto à vista. Para Stela Senra, o rosto “significa”, ele dá conta do modo como é ou se comporta nosso interlocutor, “sabemos ler” os sinais de que o rosto nos envia, somos capazes de descodificá-los” (SENRA, 2012). Ela afirma ainda que:

Os primeiros retratos, como é sabido, mostravam gente distinguida pela fortuna, pelo privilégio ou nascimento. O fotografado era representado em meio a uma série de elementos que deveriam conotar seu status: cortinados, colunas e, tomado de corpo inteiro ou até abaixo dos joelhos, sua postura altaneira devia contribuir, tanto ou mais que a expressão facial, para conotar seu estatuto social (SENRA, 2012).

No caso das fotografias coletadas por Schmid são todas praticamente em um enquadramento denominado primeiro plano, que faz um recorte do sujeito na altura do peito.



Figura 7: Joachim Schmid, Instalação Photoworks 1982-2007, Tang Teaching Museum.

Fonte: <https://tang.skidmore.edu/exhibitions/135-joachim-schmid-photoworks-1982-2007>

Esses são exemplos de apropriação de imagens a partir de um objeto físico. Entretanto, com o uso das redes sociais e da tecnologia online, outros artistas desenvolveram esse processo de apropriação de maneira diferenciada. São imagens de diversas localidades que estão disponíveis pela internet e que permitem ao artista ressignificá-las e produzir fotografias sem câmeras.

A artista norte-americana Penelope Umbrico faz uma reinterpretação das fotografias encontradas pela internet ou em trabalhos impressos. Na série *Suns from Sunsets from Flickr* (2006), Umbrico se apropria de imagens de pessoas em frente ao pôr do sol e faz com que tenham significados diferentes daquele originalmente pretendido pelo fotógrafo. Explorando assuntos e temas que são coletivamente fotografados, ou seja, ambientes que são exaustivamente registrados na fotografia. Segundo a fotógrafa:

Comecei o projeto *Suns from Sunsets from Flickr* em 2006 quando, procurando o assunto mais fotografado, pesquisei no site de compartilhamento de fotos Flickr e achei “pôr do sol” o tema mais presente (marcado), resultando em 541.795 imagens de 2006. Eu achei peculiar que o sol, a quintessência doadora de vida e calor, constante em nossas vidas, símbolo de iluminação, espiritualidade, eternidade, de todas as coisas inalcançáveis e efêmeras, onipotente provedor de otimismo e vitamina D... e tão ubiquamente fotografado, seja agora subsumido à internet - este objeto único e acolhedor [*warm*] feito múltiplo no espaço eletrônico da web, e visto sob a luz fria da tela⁴ (UMBRICO, 2016).

⁴ Tradução nossa: “I began the project *Suns from Sunsets from Flickr* in 2006 when, looking for the most photographed subject, I searched the photo-sharing website Flickr and found “sunsets” to be the most present (tagged) resulting in 541,795 in 2006 hits. I thought it peculiar that the sun, the quintessential giver of life and warmth, constant in our lives, symbol of enlightenment, spirituality, eternity, all things unreachable and ephemeral, omnipotent provider of optimism and vitamin D... and so ubiquitously photographed, is now subsumed to the internet – this warm singular object made multiple in the electronic space of the web, and viewed within the cool light of the screen” (UMBRICO, 2016). Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>.

Dessa forma, Umbrico pesquisa pelo *Flickr* essas imagens e dá título às suas obras com o número de fotografias encontradas naquele momento, como por exemplo da primeira instalação: *541.795 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 01/23/06* em 2006; e um ano depois: *2,303,057 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 09/25/07*, sendo que ela complementa com o termo *Partial*, que significa parcial em português, pois afirma que é apenas um fragmento do número de pores do sol naquele momento. Uma vez que, em diversos locais estão sendo produzidas fotografias com o pôr do sol, esse número representa apenas um instante.



Figura 8: Umbrico, 541.795 Suns from Sunsets from Flickr, 2006.

Fonte: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>



Figura 9: Umbrico, 5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial), 2009

Fonte: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr/>

Michael Wolf (1954-2019), artista e fotógrafo alemão, muda-se para Hong Kong em 1994 e trabalha durante oito anos como fotógrafo para a revista alemã Stern. O fotógrafo passava horas em frente ao computador buscando imagens e fotografias que causassem um estranhamento. Mas essa procura não era qualquer imagem, ele buscava fotografias registradas por uma câmera adaptada em veículos que fazem o mapeamento das cidades, o *Google Street View*. Ao encontrar imagens desconcertantes, Wolf colocava a câmera em frente ao computador e fotografava a tela, selecionando e reenquadrando apenas o que lhe interessava. Montava, assim, uma nova fotografia de uma outra fotografia. O resultado desse trabalho, intitulado de *A Series of Unfortunate Events* (Uma série de eventos infelizes, 2010), é uma série de fotografias composta por imagens de calamidades ocorridas ou prestes a acontecer capturadas aleatoriamente pela câmera do *Google Street View*, que foi premiada em 2011 com menção honrosa pelo *World Press Photo*⁵.



Figura 10: Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2010.

Fonte: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/4>



Figura 11: Michael Wolf, *A Series of Unfortunate Events*, 2010.

Fonte: <https://photomichaelwolf.com/#asoue/21>

⁵ Entidade que, desde 1955, reconhece e premia anualmente os fotógrafos profissionais que melhor contribuem para o fotojornalismo.

O artista belga Mishka Henner também se apropria de imagens dessa era online. As fotografias são obtidas por meio do *Google Maps* e *Google Earth* impressas com alta qualidade. As imagens parecem obtidas por drones, mas vão muito além de apenas uma imagem para levantamento topográfico. Henner usa as imagens e faz com que casas, carros, pessoas se tornem uma coisa só, parecendo algo muito maior. Em um dos trabalhos, *51 U.S. Military Outposts* (2010), o artista cataloga as instalações militares estadunidenses ao redor do mundo, incluindo a localização de cada uma dessas instalações como evidência do fácil acesso. Ao todo são 51 fotografias impressas em grandes formatos. Outra série de Mishka Henner, *Dutch Landscapes* (2011), possui interferência de polígonos coloridos sobre os locais aos quais não foram permitidos a divulgação da imagem. A série de fotografias são da Holanda e uma camuflagem digital é aplicada sobre elas, causando um estranhamento numa espécie de cubismo digital. O artista é um fotógrafo que não fotografa e que encontra imagens prontas. Em matéria publicada em 2015 no site da *The New York Times*, Mishka afirma: “Há um absurdo em viver em uma época em que tudo é fotografado”⁶ e complementa dizendo que o trabalho que desenvolve não é apenas sobre a vigilância, mas também sobre estética e surrealismo.



Figura 12: Mishka Henner, Prime Base Engineer Emergency Force, Diego Garcia, 2010.

Fonte: <https://mishkahenner.com/Fifty-one-US-Military-Outposts>

⁶ Tradução nossa: “There’s an absurdity to living in an age when everything is photographed” Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>>



Figura 13: Mishka Henner, Prins Maurits Army Barracks, Ede, Gelderland - Dutch Landscapes (2011).

Fonte: <https://mishkahenner.com/dutch-landscapes>

Em todos esses casos, vemos uma necessidade do fotógrafo-artista em esgotar as possibilidades do suporte escolhido, seja da câmera fotográfica e todo o seu programa, seja do ambiente *online*, fazendo com que busque novos caminhos e novas possibilidades. São fotografos sem câmeras, fotografos que, diante da intensa produção de imagens, deixam de fotografar para trabalhar com aquilo que já está disponível.

Se, como diz Boris Kossoy, “o processo de criação do fotógrafo engloba a aventura estética, cultural e técnica que irá originar a representação fotográfica, tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo, torná-la, enfim, um documento” (KOSSOY, 2009, p. 26), nesse depois da fotografia que caracteriza as apropriações, nossos documentos do mundo são alterados, transformados em outras imagens de mundo, através de uma nova aventura técnica, cultural, estética.

REFERÊNCIAS

- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. 5. ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.
- FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de pandora: a fotografia depois da fotografia*. São Paulo: Ed G. Gilli, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. O espanhol Joan Fontcuberta fala sobre fotografia e a decadência da mentira no festival Solar. *Revista Zum*. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/joan-fontcuberta/>. Acesso em: 21 jan. 2022.
- FONTCUBERTA, Joan. Por um manifesto pós-fotográfico. Tradução de Gabriel Pereira. *Revista Studium* no. 36. Campinas: Instituto de Artes da Unicamp, 2014. Disponível em: https://www.studium.iar.unicamp.br/36/Studium_36.pdf. Acesso em 5 dez. 2021.
- HENNER, Mishka. Mishka Henner Uses Google Earth as Muse. *New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/08/30/arts/design/mishka-henner-uses-google-earth-as-muse-for-his-aerial-art.html>. Acesso em 5 dez. 2021.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em mutação. *Nicolau*. Curitiba, n. 49, p14-15, 1993. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>. Acesso em 20 out. 2021.

RENNÓ, Rosangela. *A última foto*. 2006. Disponível em: <http://www.rosangelarenno.com/obras/sobre/21>. Acesso em 20 jun 2022.

RENNÓ, Rosangela *Cicatriz* – Fotografias do Museu Penitenciário e textos do Arquivo Universal. *Discursos sediciosos – Crime, direito e sociedade* n. 4. Rio de Janeiro: Instituto Carioca de Criminologia, 1998, p. 15-20.

SCHMID, Joachim. ASX Interviews Joachim Schmid. ASX. Dec 2013. Disponível em: <https://americansuburbx.com/2013/12/asx-interview-interview-joachim-schmid-2013.html>. Acesso em: 5 dez 2021.

SENRA, Stella. *Fotografia e identidade*. Disponível em: <https://stellasenra.wordpress.com/2012/06/14/fotografia-e-identidade/>. Acesso em 25 fev. 2019.

UMBRICO, Penelope. Suns from Sunsets from Flickr. Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/suns-from-sunsets-from-flickr>. Acesso em 5 abr. 2019.



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.