

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

LUMA SANTOS DE OLIVEIRA

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE COTIDIANO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Campo Grande – MS
Agosto-2014

LUMA SANTOS DE OLIVEIRA

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE COTIDIANO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada para obtenção do título de
Mestra ao Programa de Pós-Graduação em Estudos
de Linguagens, da Universidade Federal de Mato
Grosso do Sul, sob a orientação da Profª Drª Eluiza
Bortolotto Ghizzi.

Área de Concentração: Linguística e Semiótica

Campo Grande – MS
Agosto 2014

LUMA SANTOS DE OLIVEIRA

**UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA FOTOGRAFIA ANALÓGICA DE COTIDIANO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

APROVADA POR:

ELUIZA BORTOLOTTI GHIZZI, DOUTORA (UFMS)

MARIA ADÉLIA MENEGAZZO, DOUTORA (UFMS)

ISAAC ANTONIO CAMARGO, DOUTOR (UFSC)

Campo Grande, MS, 15 de Agosto de 2014.

*Ao meu pai, por me ensinar que as fortalezas materiais podem sofrer abalos e cair,
mas que as constituídas de conhecimento são eternas.*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo amor e dedicação.

Ao meu pai, pelo companheirismo e apoio.

À Prof^a. Dr^a. Eluiza Bortolotto Ghizzi, por todo amparo e dedicação prestados ao longo da atenciosa orientação e pelo constante incentivo.

Ao amigo Pedro Cupertino, pela inspiração, estímulo, colaboração e carinho.

A todos familiares, em especial à minha irmã, pela cordialidade de sempre.

Ao Devayr Júnior, Edymar Rocha, Felipe Hespporte, Larissa Castro, Laís Paradiso, Natália Gameiro, Paulo Sotero e todos os amigos que se colocaram à disposição para ajudar de alguma forma.

Aos companheiros da dança, em especial aos colegas do Grupo Funk-se e ao diretor Edson Clair, pelo alento e alegria proporcionados.

À Prof^a. Dr^a. Maria Adélia Menegazzo, pelas significativas indicações bibliográficas realizadas na qualificação.

Ao Prof. Dr. Isaac Antonio Camargo, participante da banca, e aos professores suplentes que se colocaram à disposição.

A todos que contribuíram de algum modo para a concretização deste trabalho, muito obrigada.

"We shall not cease from exploration
And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started
And know the place for the first time"

T. S. Eliot (1943)

RESUMO

A temática do cotidiano é uma entre as diversas abordagens escolhidas pelos artistas fotógrafos contemporâneos na produção de suas obras; tal categoria apresenta, na maioria das vezes, uma estética vernácula que decorre de fotografias produzidas com ferramentas utilizadas por leigos para registrar eventos que consideram importantes em suas vidas, recurso que valoriza e facilita a compreensão do tema. Este trabalho faz uma reflexão sobre a fotografia analógica de cotidiano na arte contemporânea, considerando os trabalhos de três artistas norte-americanos que podem exemplificar diferentes momentos dessa categoria no meio artístico. São eles Stephen Shore, Nan Goldin e Zoe Leonard. O referencial teórico explora a fotografia na arte contemporânea em geral e a fotografia de cotidiano de forma mais particular, com base em autores como Rouillé (2009) e Dubois (2001); também são abordados conceitos específicos da semiótica de Peirce, apresentados em textos do próprio Peirce e em textos de estudiosos da sua obra, principalmente por Santaella. O percurso de aplicação da semiótica nas fotografias selecionadas explora os significados oriundos das imagens, que permitem considerações sobre o lugar dessa fotografia na arte contemporânea, sobre as razões de os artistas adotarem tal temática e sobre as relações que essas fotografias estabelecem com as ideias levantadas teoricamente; nesse âmbito, foi necessário levar em consideração, no processo de análise, aspectos das fotografias como as técnicas fotográficas utilizadas, o uso da cor e sua relação conceitual com o consumo, cada vez maior, de fotografias por parte da sociedade.

Palavras-Chave: Meio artístico. Técnicas fotográficas. Stephen Shore. Nan Goldin. Zoe Leonard.

ABSTRACT

The theme of daily is one of amongst various approaches chosen by the contemporary photographers artists during the production process of their work; this category has, in most of the cases, a vernacular aesthetic that stems from photographs produced with tools used by laymen to record events that they consider important in their lives, resource that enriches and makes easier the comprehension of the subject. This work makes a reflexion about the daily analog photography in contemporary art, considering works from three north-american artists that can exemplify different moments of this category on artistic milieu. They are Stephen Shore, Nan Goldin and Zoe Leonard. The theoretical referential explores photography in contemporary art in general and daily photography more particularly, based on authors like Rouille (2009) and Dubois (2001); are also approached specific concepts of Peirce's semiotics, shown on Pierce's own articles and articles from experts of his work, mainly by Santaella. The route of application of semiotics in the selected photographs explores the meanings derived from images, which allows considerations about the place of the photography into contemporary art, about the reasons which the artists decided to take that thematic and about the relationships that these photographs establishes with the theoretical ideas brought up; in this context, it was necessary to take into consideration, in the analysis process, aspects of the photographs as photographic techniques, the use of color and its conceptual relation to the increasing photo consumption by society.

Keywords: Artistic milieu. Photographic techniques. Stephen Shore. Nan Goldin. Zoe Leonard.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Hippolyte Bayard , Self Portrait as a Drowned Man, 1840.....	19
Fotografia 2 - Stephen Shore , U.S. 10, Post Falls, Idaho, 1974.....	22
Fotografia 3 - Stephen Shore , Sem título, Granite, Oklahoma, 1972.....	26
Fotografia 4 - Nan Goldin , Joana with Valerie and Reine in the mirror, l'hotel, Paris 1999.....	28
Fotografia 5 - Zoe Leonard , Sem título, East Jerusalem, 1998/2007.....	32
Fotografia 6 - Eugène Atget , Men's Fashions, Avenue des Gobelins, Paris, 1925.....	36
Fotografia 7 - Stephen Shore , Sem título, New York City, New York, 1972.....	44
Fotografia 8 - Stephen Shore , Sem título, Chicago, Illinois, 1972.....	49
Fotografia 9 - Stephen Shore , Lee Cramer, Bel Air, Maryland, 1983.....	52
Fotografia 10 - Nan Goldin , Heart-Shaped Bruise, N.Y.C. 1980.....	54
Fotografia 11 - Nan Goldin , Self Portrait in Blue Bathroom, London. 1980.....	58
Fotografia 12 - Nan Goldin , The cow girl, Providence, RI. 1991.....	60
Fotografia 13 - Zoe Leonard , TV Repair Shop, 1998/2007.....	63
Fotografia 14 - Zoe Leonard , Back to School Shoes, 2000.....	66
Fotografia 15 - Zoe Leonard , TV sets in store window, 2001/06.....	68

Fotografia 16 - **Stephen Shore**, Sem Título, Toledo, Ohio, 1972.....72

Fotografia 17 - **Nan Goldin**, Nan one month after being battered, 1984.....74

Fotografia 18 - **Zoe Leonard**, Observation Point, 2012. Fotografia: Andy Keate.....77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. A FOTOGRAFIA DE COTIDIANO NA ARTE CONTEMPORÂNEA	18
1.1. STEPHEN SHORE	22
1.1.1. Stephen Shore e a <i>Pop Art</i>	23
1.1.2. A fotografia colorida e a estética do banal	25
1.1.3. As intenções do fotógrafo	26
1.2. NAN GOLDIN	28
1.2.1. Nan Goldin: entre a vida e sua arte	28
1.2.2. Uma estética excêntrica e agressiva	30
1.2.3. Diferentes formas de recepção sobre uma mesma obra	31
1.3. ZOE LEONARD	32
1.3.1. Zoe Leonard, arte engajada e as instalações	33
1.3.2. Um percurso fotográfico	34
1.3.3. A persistência no analógico	35
2. SEMIÓTICA PEIRCIANA, PERCURSO DE APLICAÇÃO, SELEÇÃO E ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS	38
2.1. A SEMIÓTICA E O PERCURSO	38
2.2. ANÁLISE SEMIÓTICA DAS FOTOGRAFIAS SELECIONADAS	43
2.2.1. A fotografia de Stephen Shore	44
2.2.2. A fotografia de Nan Goldin	54
2.2.3. A fotografia de Zoe Leonard	62
3. UM DIÁLOGO FINAL	70
CONCLUSÃO	84
REFERÊNCIAS	87

INTRODUÇÃO

A fotografia, que inicialmente era vista apenas como um instrumento de registro, hoje mostra que já conquistou sua importância na arte, ocupando espaços de igualdade, em museus e galerias, com outras formas de arte mais tradicionais, como a pintura e a escultura. Com a ascensão da fotografia digital e sua acessibilidade à população, a fotografia analógica se torna cada vez mais escassa, seu mercado é menor, o que aumenta seus custos de produção. Porém, no meio artístico essa fotografia mantém um espaço, já que nem todos os artistas que utilizam a fotografia como forma de expressão abandonaram a analógica em função da praticidade ou das potencialidades apresentadas pela digital; ao contrário, exploram as técnicas do passado a fim de valorizar suas temáticas (LUCIE-SMITH, 2006, p. 241-252). Alguns fazem uma relação entre temas e técnicas, à medida que trabalham com temas bastante atuais em contraposição às ferramentas utilizadas há algumas décadas, a exemplo do artista Chuck Close, que utiliza a técnica do daguerreótipo para compor sua série de obras que exploram esse processo, anterior à fotografia, nas quais faz o registro de mulheres nuas que apresentam características contemporâneas, como a utilização de *piercings* e marcas de biquíni.

Apesar de possuímos consciência de que "as profecias apocalípticas quanto à completa extinção dos papéis e filmes para fotografia análoga¹ já se dissiparam" (COTTON, 2010, p. 220), o fato de esta não mais ser utilizada com frequência pela população, como em décadas anteriores, faz com que seja constante a falta de informação sobre a importância dessa técnica em produções atuais, situação que pode ser amenizada com a realização de uma pesquisa aplicada.

Explorando a semiótica de Peirce, Santaella (1983, p. 15) apresenta a fotografia como um "signo" híbrido, pois deve ser tratado como "hipócone" (imagem), por motivos evidentes, mas, também, deve aparecer como "índice", devido à conexão física que este faz com o "objeto dinâmico" (objeto que dá origem ao processo de semiose) registrado. Nöth e Santaella (2005, p. 115-139) afirmam ainda que, mesmo com o advento de novos suportes, como o computador, a fotografia, que é subordinada a um suporte matérico, conserva um aspecto de singularidade, tendo seu valor, em parte, na informação que carrega.

¹ Foi respeitado o texto original, todavia, onde se lê *análoga* deve-se ler *analógica*.

Essa classificação da fotografia como signo indicial decorre de tomá-la do ponto de vista da sua relação com o mundo, ou aquilo que é fotografado, o objeto da fotografia. Cabe lembrar, contudo, que a semiótica peirciana distingue, na noção de objeto, entre o objeto existente (chamado de objeto dinâmico) e o objeto tal como representado no signo (objeto imediato). Para realizar um exame mais cuidadoso do signo, o objeto imediato (forma com que o objeto dinâmico é apresentado no signo), deve ser analisado de forma separada do objeto dinâmico a que esse se refere, só assim ele poderá:

Revelar aspectos importantes do signo que nos passariam despercebidos se fôssemos apressadamente para a determinação de seu campo de referência sem nos demorarmos na análise do modo como esse campo de referência se constitui dentro do signo. (SANTAELLA, 2005b, p. 35).

Sobre o processo de semiose na fotografia, devemos considerar, também, a relação signo/interpretante. O signo peirciano é uma correlação de três constituintes, o signo em si mesmo, o objeto e o interpretante. Se o conceito de objeto é dividido em dois (imediato e dinâmico), o conceito de interpretantes tem três divisões (interpretante imediato, dinâmico e final). O interpretante dinâmico é definido como “o efeito que o signo efetivamente produz no intérprete” (SANTAELLA, 1992, p. 196).

Segundo Santaella (2012, p. 81-82), baseando-se nas ideias de Savan, esse interpretante dinâmico é, ainda, dividido em três níveis: emocional, energético e lógico. Na semiótica da fotografia destaca-se de forma relevante, segundo nossas observações, o interpretante dinâmico emocional, aquele que aparece como sendo “desde uma mera qualidade de sentimento vaga e indefinível até uma emoção codificada” (SANTAELLA, 1992, p. 197), e o interpretante dinâmico lógico, uma regra de interpretação segundo a qual, como aponta Santaella (1992, p. 197), operamos de forma automatizada na maior parte das vezes em nossas vidas.

A fotografia deve ser considerada, ainda, na relação com a câmera fotográfica. Podemos classificar a câmera fotográfica como uma máquina sensória, segundo um estudo de Santaella (1997) que divide os diferentes tipos de máquinas utilizadas para auxiliar o homem em *musculares*, *sensórias* e *cerebrais*, todas funcionando como uma extensão do corpo humano para atividades específicas. No caso da fotografia, assim como no do cinema e do vídeo, as máquinas sensórias aparecem como uma extensão do olho, órgão sensório, sendo “[...] verdadeiras

usinas para a produção de signos" (SANTAELLA, 1997, p.38), já que têm a capacidade de registrar e, posteriormente, reproduzir signos, não criando apenas uma cópia daquilo que é visto, mas ampliando o campo de visão, de maneira a possibilitar ao observador enxergar aquilo que está sendo representado de uma forma diferente da qual está acostumado. A fotografia artística, então, independente de ser analógica ou digital, explora essas potencialidades da ferramenta, promovendo sempre novos modos de ver.

A mesma autora (2005b, p. 35) afirma, ainda, que a produção da fotografia como signo depende do estágio técnico dos instrumentos utilizados na sua realização; devido às suas particularidades, a fotografia analógica deve ser analisada como um objeto de estudo diferente da digital, ainda que sejam necessárias algumas comparações entre as duas formas a fim de traçar as definições daquela que está sendo pesquisada.

Ainda acerca da câmera fotográfica, outro problema, que leva ao questionamento da fotografia enquanto arte, é o papel da câmera fotográfica em relação ao artista no processo de produção. Machado (2009, p. 192) afirma que ele deve ter o controle sobre a máquina, dominando os recursos disponíveis e técnicas, a fim de introduzir elementos não previstos e diferentes daqueles para os quais está programada; caso contrário, as fotografias que, porventura, acabam se tornando dignas de atenção têm seu mérito creditado à própria máquina que a produziu.

Flusser (2002) também se dedica a essa questão; ele afirma que o homem constrói as máquinas tomando a si mesmo como modelo; depois de construídas, ele se esquece da origem que a criou e começa a ter por modelo, do mundo e da vida, as próprias máquinas, acabando dependente delas e deixando de lado sua liberdade. Segundo o autor, o fotógrafo é livre, aparentando ser um protótipo de um novo homem, pois ele é capaz de jogar contra a própria máquina ao produzir uma imagem informativa que está fora do seu programa, não se deixando ser dominado por esse aparelho.

Uma outra questão acerca da fotografia diz respeito ao seu meio de distribuição. Segundo Nöth e Santaella (2005, p. 123-124), a distribuição almejada por cada fotógrafo é que determina sua produção, já que sua fotografia é realizada visando "determinada publicação científica ou não, determinado jornal, revista, determinada exposição ou, simplesmente, em função do seu álbum particular." (NÖTH; SANTAELLA, 2005, p. 124). Além da produção, o meio de distribuição

também exerce importante influência sobre a interpretação, questão que deverá ser considerada pelo estudo proposto aqui.

A pesquisa proposta aqui considera importante tomar conhecimento das questões acima, envolvidas nos processos de produção da fotografia, com foco na fotografia analógica tal como usada por artistas contemporâneos. A fotografia de cotidiano, que o projeto propõe estudar, por meio de obras dos artistas Stephen Shore (n. 1947 -), Nan Goldin (n. 1953 -) e Zoe Leonard (n. 1961 -), tem a técnica da fotografia analógica como um dos aspectos mais significativos no conceito de sua obra, o que justifica inseri-los neste estudo.

O surgimento da fotografia digital, no final dos anos 1980, e sua ampla aceitação pelo mercado da fotografia, fez com que grande parte da população abandonasse, gradativamente, a velha forma de captação de imagens, por meio de máquinas analógicas, e de ampliação por processos fotoquímicos, forçando os antigos profissionais da fotografia a se adaptarem a esse novo meio (OLIVEIRA, 2006).

Durante a primeira década do século XXI o mercado fotográfico atinge o ápice de um processo de substituição da tecnologia analógica pela digital, conforme relata Cypriano (2006), já que o desenvolvimento dessa nova tecnologia acontece de forma bastante ágil, o que fez com que grandes empresas como a Fuji e a Kodak alterassem a maior parte de sua produção investindo em produtos que atendam as necessidades de um público que busca suprir todas suas necessidades fotográficas em um único dispositivo.

Ao mesmo tempo que a fotografia digital ganha espaço no mundo, alguns jovens, entre eles alguns artistas, começam a explorar a fotografia analógica, tanto para fins artísticos quanto para diversão pessoal. Os artistas encontram nesse meio diferentes possibilidades de dialogar com o conceito de suas obras, seja trabalhando com a questão da temporalidade ou funcionando como metalinguagem; a fotografia analógica com finalidade artística aparece, também, associada à manipulação do equipamento para que seja obtido um resultado diferente daquele para o qual foi programado.

O desejo de se manter apegado aos elementos duradouros da rica história da fotografia análoga¹, especialmente o fato de ela permitir a experimentação e a construção de um objeto (embora bidimensional) ao mesmo tempo que convive ludicamente com os erros e a sorte de uma ciência imprecisa, é uma explicação parcial para a relativa cautela com que

os fotógrafos artísticos contemporâneos vêm introduzindo as tecnologias digitais em seus trabalhos. Nem o mercado de arte nem as escolas de arte decidiram divergir radicalmente das convenções do ofício de fazer, revelar ou vender fotos - contidos, talvez, pela quantidade da captura e da ampliação de imagens por via digital e pelos custos da pós-produção comercial. (COTTON, 2010, p. 220).

Para que a fotografia fuja de uma função preestabelecida pelas câmeras, Barthes (1984) afirma que o fotógrafo busca um diferencial para fazer com que o observador olhe para a própria fotografia como objeto, e não procurando um objeto externo que é representado por meio dela.

A importância de uma filosofia da fotografia é apresentada por Flusser (2002) como forma de conscientizar o homem de que é possível viver livremente em um mundo programado por aparelhos. Segundo ele, a realização de uma pesquisa teórica mais aprofundada sobre o papel da fotografia analógica na arte contemporânea se faz necessária para futuro embasamento de uma filosofia da fotografia, já que essa apresenta elementos importantes ao indicar diferentes formas de utilizar a câmera fotográfica com liberdade criativa.

Ao longo da sua história com a arte, a princípio, a fotografia recebe críticas no meio artístico por estar relacionada à alteração da relação das massas com a arte; em Benjamin (1980, p. 7-10), a princípio, tem seu valor artístico questionado já que o conceito de “aura”, considerado então caracterizador do artístico, foi associado unicamente às obras realizadas por meio de processos manuais do artista e que carregam o princípio do *hic et nunc* (aqui e agora), vinculado à sua autenticidade; não, portanto, às obras possibilitadas pelas técnicas de reprodução que a fotografia representa. Porém:

Com o advento do século XX, as técnicas de reprodução atingiram tal nível que, em decorrência, ficaram em condições não apenas de se dedicar a todas as obras de arte do passado e de modificar de modo bem profundo os seus meios de influência, mas de elas próprias se imporem, como formas originais de arte. (BENJAMIN, 1980, p. 6).

Segundo Seligmann-Silva (2006, p. 77), o abalo nos conceitos tradicionais da arte, através da reprodutibilidade técnica que Benjamin (1980) já relatava, cresce ainda mais com o advento das ferramentas digitais; embora a fotografia digital ainda carregue o conceito de inscrever uma imagem através da luz, as facilidades de manipulação e apropriação das fotos faz com que o papel do fotógrafo e do receptor sejam alteradas no processo, aproximando-se um do outro, já que o primeiro tem

sua capacidade de atestar os fatos comprometida, enquanto o segundo tem uma liberdade maior de intervenção nas imagens (SELIGMANN-SILVA, 2006).

As técnicas de reprodução, abordadas por Benjamin (1980), contribuem para uma alteração do conceito de arte na sociedade que, nos últimos 25 anos do século XX, presencia uma “autoconscientização” da fotografia que adquire, segundo Lucie-Smith (2006, p. 241), um poder singular de diversificação. Entre os diferentes temas presentes nas fotografias artísticas contemporâneas está a fotografia de cotidiano, que possui motivações de produção variadas, dependendo do fotógrafo-artista que a produz. Para abordar os questionamentos necessários sobre o papel da fotografia analógica de cotidiano na arte contemporânea, apontando análises da fotografia em sua relação signo/objeto como hipócone, índice e símbolo, bem como em sua relação signo/interpretante dinâmico emocional, energético e lógico, foram realizados estudos sobre obras de três artistas que apresentam diferentes motivações em suas fotografias.

Apesar de a semiótica apresentar outras “fontes e caminhos”, como esclarece Santaella (1983) ao introduzir brevemente as fontes soviéticas e a matriz saussureana, é na Semiótica Geral de Peirce que fundamentamos a base desta pesquisa; aprofundando ainda em suas semióticas especiais, encontramos na Semiótica da Imagem, desenvolvida por Santaella e Nöth, o foco para explorar o tema escolhido. Os autores consideram os estudos de Barthes, Flusser, Floch e outros para construir tal semiótica, que pode ser complementada, também, com diferentes títulos, tanto dos próprios autores e daqueles citados por eles, quanto de distintos pesquisadores que desenvolvem essa e outras áreas.

Santaella (1983) afirma que devemos, inicialmente, conhecer os conceitos da semiótica para que possamos empregá-los com eficácia para descrever, analisar e interpretar linguagens, tomando-as como instrumentos de auxílio nessa atividade, já que, sem eles, não somos capazes de executar esse raciocínio de maneira satisfatória.

O interesse pessoal pelo tema serviu como ponto de partida para estimular essa pesquisa, executada em relação complementar com uma produção própria que vem sendo realizada no campo prático de criação artística e que tem como motivação a mesma área temática aqui analisada. As experiências práticas aliadas à pesquisa teórica complementam-se e proporcionam uma melhor base conceitual

para ser aplicada no meio artístico e para o desenvolvimento das reflexões apresentadas aqui.

A pesquisa tem como objetivo geral entender a especificidade do funcionamento semiótico da fotografia analógica, com temática de cotidiano, na arte contemporânea, mostrando como ela é percebida e significada.

No Capítulo 1 desenvolvemos o tema genérico da fotografia de cotidiano na arte contemporânea, a partir de obras de Rouillé, Dubois e Cotton; em seguida, apresentamos aspectos relevantes da vida e obra dos artistas selecionados: Stephen Shore, Nan Goldin e Zoe Leonard.

Após realizada essa contextualização do tema, no segundo capítulo, foi executada uma análise sobre as fotografias selecionadas a partir dos conceitos de hipócone, índice e símbolo da semiótica, bem como da relação signo/interpretante dinâmico. Os conceitos da semiótica de Peirce foram abordados, explorando de forma mais aprofundada a Semiótica da Imagem, de Santaella e Nöth, com base peirceana e, mais especificamente, a Semiótica da Fotografia, através de autores que desenvolvem sua própria teoria, como Barthes; outros autores de obras relevantes para o tema são apresentados ao decorrer da pesquisa.

No terceiro capítulo foram realizadas associações de ideias entre as fotografias escolhidas e os aspectos teóricos levantados anteriormente, sintetizando os aspectos específicos que cada uma apresenta, bem como os aspectos gerais que compõem a categoria como um todo. Nele apresentamos nossas considerações sobre a importância da fotografia analógica artística com a temática do cotidiano, enquanto linguagem, para a sociedade contemporânea.

Por fim, a conclusão realiza uma breve síntese do percurso da pesquisa e sobre os resultados obtidos.

1. A FOTOGRAFIA DE COTIDIANO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

À medida que falamos em fotografia, segundo Flores (2011), podemos associá-la tanto com a Arte, ao possuir valores de estética, liberdade, expressão e criação, como com a Ciência, ao apresentar elementos característicos de pesquisa, método, conhecimento e explicação; da mesma forma que essa pode aparecer como Tecnologia, quando vinculada às técnicas que definem o meio, principalmente à sua principal ferramenta: a câmera.

Para compreender o momento atual da fotografia artística é necessário, antes de tudo, retomar as origens do meio que, conforme Benjamin (2012, p. 97-98), tem início marcado pelo momento em que Niépce e Daguerre desenvolvem, simultaneamente (entre as décadas de 1820 e 1830), um processo de fixar as imagens na câmera obscura, sucedido pelo ato do governo de colocar essa invenção no domínio público, o que desencadeou um desenvolvimento acelerado e contínuo, determinando, já na primeira década após sua invenção, um período pré-industrial.

As discussões e críticas praticadas logo após o surgimento da fotografia apontam para uma preocupação em relação à sua inserção no meio artístico, substituindo a pintura, que era considerada como sinônimo de imitação da natureza. Contudo, seguindo o pensamento de Benjamin (2012, p. 100), percebemos que o olhar que o observador desenvolve sobre a fotografia não é o mesmo que ele possuía sobre a pintura, já que, agora, ele é levado a buscar os traços de um momento real ocorrido que esse novo meio carrega sempre consigo.

Enquanto a pintura se abre para novas perspectivas, distanciando-se da busca pela fidelidade na representação da natureza, de acordo com Benjamin (2012, p. 103-105), os pintores que trabalhavam na produção de retratos, não estando dispostos a abandonar esse trabalho, renderam-se ao ofício de fotógrafo, elaborando fotografias com a presença de elementos constantemente presentes nos retratos pintados, como a coluna e a cortina.

Apesar desse domínio de finalidades documentais, conforme Flores (2011, p. 145-151), pouco tempo após a sua criação algumas fotografias já começam a apresentar sinais de diálogo com a arte; é o caso de “O afogado” de Hippolyte Bayard (Fotografia 1), que em 1840 constrói uma narrativa fictícia em um único registro, complementada pelo texto que acompanha a foto.

Fotografia 1 - **Hippolyte Bayard**, Self Portrait as a Drowned Man, 1840.



Fonte: StudyBlue. Disponível em:
<<http://www.studyblue.com/notes/n/midterm-images/deck/5723890>>

Ao mesmo tempo que a maioria dos fotógrafos buscava criar uma ilusão de “aura”², principalmente em seus retratos, o desenvolvimento artístico da fotografia começa a ganhar espaço através dos olhos de artistas não valorizados em seu tempo; é o caso de Atget (1857-1927), que, segundo Benjamin (2012, p. 107-109), deixou de lado temas predominantes da fotografia em sua época, como os retratos e lugares característicos, para dar lugar e importância às ruas, locais e cotidiano de Paris desprezados pelos fotógrafos. É esse novo olhar da fotografia, distante da busca vazia por uma falsa criatividade, que garante aos artistas a possibilidade de se apropriarem desse meio para construir sua arte.

Enquanto a fotografia se popularizava no mercado, o mundo da arte era dirigido pelos princípios do modernismo, em uma homogeneidade estética que valorizava as ferramentas e suportes da arte tradicional, como forma de negar a introdução das tecnologias industrializadas no ambiente artístico (CRIMP, 2005). Nesse momento, de acordo com Crimp (2005, p. 53-54), exceto Benjamin, ninguém levava a sério a potencialidade que a fotografia possuía em afetar verdadeiramente a arte; tal visão é extinguida com a chegada do pós-modernismo e sua adoção de ferramentas de reprodução para elaboração da arte, fazendo do museu um local heterogêneo, onde tudo é permitido, distante de padronizações. Tais transformações, ocorridas nas técnicas e ambientes artísticos, fazem com que a

² Definido por Benjamin, 1980.

“aura”, abordada por Benjamin (1980), elemento ligado à criação singular, vinculado ao culto material e que antes era fator determinante na arte, perca sua autoridade, abrindo caminhos para uma arte ligada à construção, que acolhe reproduções e apropriações, deixando de lado o antigo conceito de originalidade exigido nas obras de arte.

Após tais alterações ocorridas no modo de enxergar a essência da arte, a fotografia garante para si a possibilidade de carregar esse novo caráter de aura, começando, então, a ganhar cada vez mais espaço no cenário artístico; ora sendo influenciado por outros meios, como a pintura e a escultura, ora servindo como influência para eles. Existe também um momento em que diferentes meios começam a dialogar entre si criando novas formas de arte.

Em meio a um cenário já solidificado de mérito artístico, a fotografia com temática de cotidiano aparece ao lado de outras com diferentes temas e motivações; essa temática é caracterizada por abordar eventos e objetos comuns do dia a dia, seja específicos da vida do artista, revelando sua própria intimidade e o ambiente que o cerca, seja de forma mais geral, agregando um caráter impessoal à produção. Esse tipo de abordagem tem sua origem no surrealismo que, a partir do registro documental de temáticas banais, liberta a fotografia artística dos padrões restritos de beleza e abre espaço para que o inconsciente se expresse através dela:

Em suma, a utilização mais complexa e sutil da fotografia por parte do surrealismo é sua proposta da fotografia documental como artística. Essa visão desloca a artisticidade de manipulação para um novo conceito de artistificação que diz respeito ao espectador. É este que imprime expressão à imagem por meio de seu desejo e de suas projeções inconscientes. (FLORES, 2011, p. 194-195).

Cotton (2010) apresenta a fotografia como arte contemporânea dividida em oito diferentes categorias, adotando as motivações e métodos utilizados pelos fotógrafos como critério para realizar seus agrupamentos. Em “Se isto é arte”, as fotografias selecionadas representam a quebra do estereótipo de um fotógrafo tradicional, que fica de prontidão esperando que um grande momento aconteça; neste caso, todo seu ato de fotografar já é planejado anteriormente, visando a criação de uma obra de arte e não de um documento de algo que ocorreu. Na categoria “Era uma vez” aparecem fotografias construídas ou encenadas que recebem o nome de quadro-vivo; a partir de uma única imagem é possível perceber

toda uma narrativa através da precisão com que a cena é composta e registrada; essa categoria tem como referência a pintura figurativa da era pré-fotográfica realizada nos séculos XVIII e XIX. Ao definir algumas fotografias como “Inexpressivas”, a autora indica obras que possuem ausência da perspectiva direta do fotógrafo, apresentando seus objetos de forma mais neutra e sem dramaticidade; tais obras geralmente causam relevante impacto visual devido à sua forma de exposição, com fotografias em grandes escalas. A temática do cotidiano aparece de forma bastante expressiva na categoria “Alguma coisa e nada”, que destaca ambientes e objetos banais do dia a dia, geralmente ignorados visualmente, concedendo a eles o caráter de obra de arte pela maneira com que são fotografados e expostos. A categoria “Vida íntima” também apresenta aspectos da temática do cotidiano, porém, neste caso explorando mais o lado pessoal e psicológico, utilizando recursos e erros que são associados às fotografias amadoras, mas retratando cenas banais do cotidiano, diferentes daquelas encontradas em registros familiares de leigos; os temas são, na maioria das vezes, ligados diretamente à vida pessoal do fotógrafo, assemelhando-se a um diário fotográfico deste. Em “Momentos na história”, as obras apresentam um caráter documental que busca se distanciar ao máximo do fotojornalismo, utilizando recursos como a aproximação dos indivíduos retratados, bem como o registro de consequências causadas por eventos históricos ao invés do ato em si, que nem sempre aparece em evidência. Na categoria “Revivido e refeito”, a autora reúne obras que promovem associações com imagens específicas ou genéricas, que têm como objetivo despertar uma conscientização a respeito da maneira como enxergamos e utilizamos as imagens em nossa cultura; são utilizados como recursos constantes a apropriação e releitura de outras fotografias. Por último, aparece a categoria “Físico e material”, caracterizada por explorar a própria fotografia em si, em que as obras apresentam uma relação entre técnica, temática e modo de exposição, explorando recursos digitais, analógicos, híbridos ou mesmo dialogando com outros meios, a fim de salientar a maneira com que a fotografia é utilizada e disseminada na contemporaneidade.

Já que a temática não é o critério para as divisões de Cotton (2010), encontramos categorias distintas que adotam a fotografia de cotidiano como temática, o que pode ser observado, também, nas obras dos três artistas escolhidos para este estudo, que representam diferentes importâncias da fotografia de cotidiano

na arte contemporânea, apresentados aqui de maneira cronológica: Stephen Shore (n. 1947 -), Nan Goldin (n. 1953 -) e Zoe Leonard (n. 1961 -).

Stephen Shore, apresentado primeiro, foi escolhido por ser um dos pioneiros a utilizar cores em suas produções fotográficas, algo que hoje pode parecer comum, mas que na época era diretamente ligado à fotografia vernácula e distante da artística; suas fotos aproximam-se da categoria “Alguma coisa e nada” (Cotton, 2010). Em seguida, temos a artista fotógrafa Nan Goldin, que possui reconhecimento internacional por suas fotos que representam e documentam sua vida pessoal; Cotton (2010) apresenta a artista como maior expoente das fotografias de “Vida íntima”; tem grande importância pelo alcance de suas obras em relação a diferentes tipos de público. Por último, tomamos conhecimento da produção de Zoe Leonard que, embora esteja vivenciando um período de domínio das ferramentas digitais, continua trabalhando com as analógicas em suas fotografias, fato evidenciado por uma de suas séries: “Analogue” (traduz-se para Analógico), em um trabalho que ilustra a definição de “Físico e material” adotada por Cotton (2010).

1.1. STEPHEN SHORE

Fotografia 2 - **Stephen Shore**, U.S. 10, Post Falls, Idaho, 1974.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photographs/B/index.php?page=11&menu=photographs>>

Stephen Shore, ao lado de William Eggleston, foi um dos primeiros fotógrafos que passaram a usar cores nas fotografias artísticas (Fotografia 2), já que até então

as cores eram utilizadas apenas em fotos comerciais ou de registro familiar; foi no início da década de 1970 que Shore, envolvido com a *Pop Art* e interessado pelas funções e estilos da fotografia de cotidiano, começa a explorar a fotografia colorida, abrindo espaço para uma abordagem mais livre na produção de imagem de futuros artistas (COTTON, 2010, p. 11-15).

1.1.1. Stephen Shore e a *Pop Art*

No final do século XX a fotografia fixa sua posição independente no meio artístico, preenchendo os espaços de museus e galerias, como aborda Lucie-Smith (2006):

[...] a fotografia se beneficia de sua posição de criadora primária de imagens em nossa sociedade, conhecida por todos, e ao mesmo tempo explora várias possibilidades técnicas. Uma razão para isso é que ela estabeleceu uma tradição própria e deixou de ser considerada mera dependente de métodos mais antigos de criação de imagens, como o desenho e a pintura. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 241).

A fotografia artística, que a princípio acolhe apenas produções em preto e branco, tem seus primeiros registros de obras coloridas realizadas por artistas como William Eggleston e Stephen Shore nas décadas de 1960 e 1970; todavia, as cores vibrantes, antes empregadas apenas comercialmente em fotos publicitárias, imagens de revistas e registros familiares, somente aparecem como dominantes na atividade fotográfica artística na década de 1990. Os artistas que foram pioneiros na utilização deste elemento merecem notoriedade não apenas por terem estabelecido um marco histórico, mas também pelo fato de seus trabalhos continuarem servindo de referência para as produções contemporâneas (COTTON, 2010, p. 11-15).

Stephen Shore, envolvido com a fotografia e reconhecido pela crítica desde muito jovem, sendo um dos únicos fotógrafos a realizar uma exposição individual no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque, quando tinha apenas 24 anos. Segundo Cotton (2010, p. 13-15), tem contato com a produção de Andy Warhol no final dos anos 1960 e a sua predileção pela fotografia de cotidiano pode ser notada quando o artista assume a função de cocurador de uma exposição que possuía os registros efêmeros como tema, o que é sucedido pela concepção de suas diversas séries e obras que exploravam essa temática. O caminho para sua produção de

fotografias coloridas tem como ponto de partida o envolvimento de Shore com a *Pop Art*, porém, o reconhecimento desse trabalho preambular vem apenas em 1999, com a publicação do livro “American Surfaces”.

As primeiras discussões acerca da cultura de massas, manifestada originalmente nos Estados Unidos, mas que se alastraram por todo o Ocidente, conforme Dempsey (2003, p. 217), surgiram na Inglaterra no início da década de 1950, onde os artistas passaram a criar suas obras utilizando elementos que se referiam ao comportamento típico dessa cultura. Aqueles que produziam essa arte, a que foi atribuída o termo “pop”, buscavam exprimir, através de suas obras, a nova era que presenciavam, na qual a população inicia um processo de veneração dos itens de consumo; Andy Warhol faz parte de um grupo de norte-americanos que, na década seguinte, passa a adotar essa temática em suas criações. A *Pop Art* gerou reações distintas por parte dos críticos; alguns aprovavam as novas manifestações e outros as condenavam julgando serem vulgares; existiam ainda os que consideravam uma difícil discussão pelo fato de que, aparentemente, não conduziam a uma crítica política ou social.

Além de utilizar a temática da cultura de massas, de acordo com Rouillé (2009), Warhol também interage com o sistema industrial ao utilizar a serigrafia na reprodução de fotografias em seu processo pictórico, tornando sua construção mais mecânica e menos manual:

Ao contrário da grande arte, que dedica um verdadeiro culto à unicidade – e à aparência – das obras, a obra de Warhol é, de uma extremidade à outra, serial. Como a fotografia, como a serigrafia, como as mercadorias, como os objetos representados. A obra que adota a lógica do produto industrial, de uma certa maneira, permite introduzir os grandes magazines no museu, o território da cultura de massa no da cultura erudita. (ROUILLÉ, 2009, p. 310).

O abundante uso da fotografia para compor obras da *Pop Art* faz parte de um processo em que, segundo Dubois (2001), a arte começa a se tornar fotográfica, agindo a partir dos princípios da própria fotografia, apropriando-se de seus recursos e utilizando seu raciocínio para possibilitar a renovação de suas propostas, o que difere do pensamento corrente de que a fotografia busca imitar os conceitos da arte tradicional para ser aceita como tal. Em decorrência deste procedimento, a arte pode se libertar, explorando novos caminhos. A reflexão teórica sobre a fotografia, a partir

deste ponto de vista, é responsável por promover um enfraquecimento da discussão sobre a imagem fotográfica ser ou não considerada como arte.

Do ponto de vista das origens, Duchamp marca o início desse trajeto, descrito por Dubois (2001, p. 254-258), em que a arte principia a agir de maneira fotográfica, abandonando as formas de arte tradicionais, que representavam o real em diferentes aspectos, passando a trabalhar sua obra com o conceito de arte em si mesma e, paralelamente, destacando a importância da experiência e do processo de produção, que carrega uma relação de contiguidade física com seu referente. Neste mesmo percurso, a *Pop Art* marca uma evolução na utilização dos processos fotográficos em ambientes artísticos, deixando de lado a estética e a expressão lírica-subjetiva para aderir ao caráter de impersonalidade, expondo diretamente o objeto de consumo; as técnicas de reprodução ligadas à fotografia são utilizadas na construção de um mundo serial e superficial, gerando uma relação quase ontológica entre esta e a *Pop Art*.

1.1.2. A fotografia colorida e a estética do banal

A fotografia que deriva do processo descrito anteriormente, também deixa de lado o registo dos grandes relatos, como exposto por Rouillé (2009, p. 355-362). Barthes (1984), por sua vez, escreve que, voltando-se para o que está presente em nosso cotidiano:

Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor. (BARTHES, 1984, p. 57).

Objetos banais e cenas ordinárias, que de tanto serem vistos passam a ser metaforicamente invisíveis aos nossos olhos, ganham destaque principal na fotografia de artistas como Shore, que deixam de lado o benefício de produções fotográficas extraordinárias e sofisticadas ao buscar uma forma de representação em que sua temática aparente transparência, apropriando-se de ferramentas de uso popular para conferir à sua obra esse caráter irrisório, superficial e fútil (Fotografia 3); é nesse contexto que a cor se insere na fotografia artística e, embora não tendo

adquirido relevância imediata, passa a ser adotada de maneira abundante posteriormente, também por outros artistas em diferentes abordagens.

Fotografia 3 - **Stephen Shore**, Sem título, Granite, Oklahoma, 1972.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photographs/A/index.php?page=12&menu=photographs>>

A série de fotografias coloridas intitulada *American Surfaces*, que reunia registros de objetos e eventos banais de Shore em viagens pelos EUA, realizada a cor e com técnicas utilizadas por fotógrafos amadores, foi exibida em 1972 na Light Gallery de Nova Iorque, gerando desaprovação de fotógrafos e críticos renomados da época que, segundo Golden (2010), diziam que as emoções superiores não poderiam ser expressas em cores; entretanto, seu ponto de vista irônico e o emprego das cores é resultado de uma reflexão em que a aplicação das cores deveria estar integrada à todos os outros aspectos da foto, não sendo apenas um atributo sem função. O assentimento desta técnica no meio artístico ocorre, em grande parte, como consequência do êxito do trabalho de Shore.

1.1.3. As intenções do fotógrafo

A essência da relação entre o fotógrafo e a fotografia está na maneira com que esse recorta a cena almejada através do orifício de sua câmera, para então disparar o botão, dando sequência ao fenômeno físico que faz com que a imagem seja formada (BARTHES, 1984, p. 20-22). Santaella e Nöth (2005, p. 116), a partir

da organização das ideias de diferentes teóricos, apontam o fotógrafo como um caçador que tem sua obra diretamente ligada ao ato de fotografar, criando um resultado que depende essencialmente das decisões tomadas por ele. Deste modo o *Operator*, termo utilizado por Barthes (1984), utiliza a câmera manipulando-a para retratar sua posição ideológica. É o que acontece quando a fotografia quebra a relação fotógrafo-cliente, mencionada por Kossoy (1989, p. 71-75), como marca da fotografia artística, quando o fotógrafo torna-se o verdadeiro “cliente”, que terá uma experiência visual do mundo e de si próprio que ele mesmo registrou, compartilhando-a com os espectadores. Flusser (2002) diz que, para decifrar uma fotografia, devemos captar as intenções do fotógrafo de fixar seus conceitos em forma de imagens, juntamente com as intenções do aparelho de cumprir com aquilo para que foi programado. Dubois (2001, p. 45-53), falando de fotografias em geral, escreve que o fotógrafo realiza sua produção de modo a impor uma visão pessoal sobre a ocasião; mas que, apesar disso, a fotografia continua carregando uma ligação concreta com aquele fato registrado, funcionando como um “traço do real”.

A temática do trivial, abordada por Shore, dialoga diretamente com a técnica empregada pelo fotógrafo pois, à medida que a situação apresentada expõe um estilo de vida ligado ao processo industrial e à falta personalidade, também as ferramentas utilizadas em seu trabalho procedem de processos industriais; são as mesmas que essa geração de pessoas adoradoras da cultura de massas adotam para registrar os eventos vernáculos que vivenciam. Entretanto, enquanto essas pessoas dão destaque para circunstâncias que julgam ser importantes no âmbito da experiência pessoal, sendo justificável a criação de arquivos pessoais para preservá-las (álbuns de foto), o artista tende a desviar-se do que é pessoalmente ou socialmente importante, direcionando seu foco para objetos e ocasiões do cotidiano que não possuem o caráter sedutor ostentado pela mídia. Além disso, não se deve esquecer que a possibilidade de reprodução que a fotografia oportuniza também remete à padronização a que esse modo de vida está sujeito.

O fotógrafo domina a possibilidade de realizar um diálogo entre a técnica e a temática em suas obras, levando em consideração seus estudos e experiências com a cor e a *Pop Art*, de maneira que utiliza os conhecimentos técnicos como forma de acentuar o significado proposto por sua temática. Em sua produção, que continua sendo atualizada até os dias atuais, Stephen Shore não nega influência de outros artistas que contribuíram para seu crescimento e, da mesma maneira, o artista serve

como referência para novos artistas, colaborando para o constante desenvolvimento da arte em suas diferentes formas.

1.2. NAN GOLDIN

Nan Goldin é apresentada por Cotton (2010, p. 138-141) como sendo a profissional de maior influência na fotografia de vida íntima. Diferentemente de Shore e mais próxima do uso que as massas fazem da câmera fotográfica, Goldin faz o registro genuíno de uma vida pessoal, em que retrata as pessoas e ambientes que lhe são próximos (Fotografia 4).

Fotografia 4 - **Nan Goldin**, Joana with Valerie and Reine in the mirror, l'hotel, Paris 1999.



Fonte: Live Auctioneers. Disponível em:
<<http://www.liveauctioneers.com/item/945006>>

1.2.1. Nan Goldin: entre a vida e sua arte

A categoria “Vida íntima”, segundo Cotton (2010), reúne aquelas obras que funcionam como um tipo de diário da intimidade humana, explorando relações psicológicas e pessoais, caracterizadas, na maioria das vezes, por apresentarem um aspecto técnico informal e amador (tipo de enquadramento utilizado, foco etc.). Essa categoria, conforme registramos acima, tem como representante mais óbvia e direta a fotógrafa Nan Goldin, que no início dos anos 1970 começa a fotografar os ambientes que frequenta e pessoas que lhe são próximas, realizando as primeiras exposições públicas em casas noturnas de Nova York no final dessa década,

promovendo um diálogo entre os espaços que utilizava para expor e o tema de sua produção; essas primeiras exposições apresentavam suas fotografias em projeções de slides combinadas com uma trilha sonora montada pela própria artistas, ou com a música dos show que aconteciam ao vivo nesses locais.

Embora tenha continuado a realizar esse tipo de exposição, é apenas no início da década de 1990 que seu trabalho obtém reconhecimento internacional, após ter sua produção incluída na Bienal de Whitney, em Nova York (1985), e publicado seu primeiro livro no ano seguinte, começando então a ser convidada para realizar exposições pelo mundo todo, conforme esclarece Cotton (2010, p. 138-141).

Para Rouillé (2009), Goldin rompe com a temática dos grandes relatos, adotada pelos artistas anteriormente, no período modernista, passando a um registro de pequenas histórias da sua vida privada. A artista aparece em local de destaque em meio a esse cenário, pois:

Nunca uma artista, ainda mais uma mulher, havia colocado a fotografia tão perto de sua vida amorosa e sexual para demonstrar publicamente os sofrimentos, errâncias e afins. Os clichês aparentemente espontâneos, de conteúdo, enquadramento e iluminação muitas vezes precários, expõem a pequena história de uma mulher magoada. [...] A vivência íntima irrompe na arte, graças à fotografia, como uma inversão romântica do modernismo. (ROUILLÉ, 2009, p. 359).

O aspecto das obras produzidas por Goldin é modificado de acordo com seus processos de vivência, como exemplifica Cotton (2010, p. 141), ao citar a produção mais recente da artista, que deixa de lado uma aparência mórbida e sombria, presente em suas produções anteriores, que eram realizadas em bares e casas noturnas, contando apenas com a iluminação de flashes, e passa a incorporar mais a luz do dia; tal mudança ocorre após a fotógrafa romper com o consumo de drogas e ir alterando seu estilo de vida. Isso dá a essas fotografias um significado autobiográfico.

Ainda segundo Cotton (2010, p. 141), esse estilo fotográfico tem uma proteção quase natural contra críticas negativas, já que, pelo fato de a obra estar vinculada à vida do artista, de certa forma, tais críticas poderiam ser entendidas como um julgamento à sua vida e às suas motivações. É dessa forma que muitas obras e artistas desse gênero são recebidos no meio artístico.

1.2.2. Uma estética excêntrica e agressiva

A produção de Goldin faz parte de um período que, para Lucie-Smith (2006), é difícil de ser categorizado, já que, até o início dos anos 1960, a sucessão dos movimentos artísticos acontecia de maneira mais precisa, porém, entre as décadas de 1970 e 1990, a variedade de tendências, correntes, técnicas e estilos, aparece de maneira desordenada e descentralizada, com o surgimento de importantes focos em diferentes lugares do mundo.

Apesar da pluralidade que caracteriza a época, algumas vezes é possível notar semelhanças e influências no meio de alguns movimentos, tanto entre eles, dialogando entre si, quanto de períodos anteriores, principalmente da *Pop Art*. Entre eles surge a Arte Povera, fenômeno italiano que faz uso e apropriações de materiais considerados sem valor; a arte feminista, reivindicando a presença e o poder da mulher no meio artístico, aparece ao lado de outros tipos de arte engajada, como a da liberação homossexual, temas que antes não chegavam facilmente às vistas do público; a arte conceitual sofre influência dos acontecimentos políticos e econômicos; há, também, forte tendência para abordar temas afrontosos, que antes eram considerados tabu no meio artístico e na sociedade em geral (LUCIE-SMITH, 2006).

A temática da vida pessoal já havia sido explorada por artistas anteriores, como a mexicana Frida Kahlo, que também agregava princípios precedentes da arte feminista em suas obras, porém, Goldin adota uma linguagem ainda mais desafiadora em sua produção. Já em seus primeiros trabalhos, a fotógrafa antecipa uma tendência que entrou em voga nos anos 1990, década em que Goldin alcança reconhecimento internacional, com uma arte que, segundo Lucie-Smith (2006, p. 253), ainda sofre grande influência da *Pop Art*. Devido às transformações que ocorreram desde os anos 1960, esses artistas ativos na década de 1990 abordam “[...] o imaginário da moderna sociedade urbana com um azedume combinado à frivolidade melancólica.” (LUCIE-SMITH, 2006, p. 253), em uma arte que não se compromete com a responsabilidade.

A busca por tópicos jugados inaceitáveis, perturbadores e ameaçadores, levou os artistas desse período a alcançarem grande visibilidade no cenário internacional, com exposições de sucesso, que abordavam de forma polêmica

assuntos religiosos, sexualidade, o Holocausto e outros medos modernos, como a pedofilia (LUCIE-SMITH, 2006).

O modo subversivo como Nan Goldin expõe sua própria vida, sem impor qualquer censura sobre atividades sexuais, consumo de drogas, transgeneridade e agressão, garante à artista posição de destaque em meio a esse período; além disso, mostra afinidades da artista com subculturas contemporâneas a ela, como o *punk* dos anos 1970.

Embora essa agressividade no modo de retratar a vida não esteja sempre presentes em sua obra, já que ela se altera conforme as mudanças ocorridas na existência da artista, são esses itens que caracterizam a produção de Goldin de maneira efetiva e fazem com que seus espectadores entrem em contato com essa nova abordagem artística.

1.2.3. Diferentes formas de recepção sobre uma mesma obra

Segundo os conceitos de McQuail (2003), a audiência pode ser interpretada a partir de diferentes pontos de vista. Comumente usado para denominar um conjunto de receptores, o termo “audiência” possui caráter bastante abstrato, podendo essa ser definida a partir de um lugar, tipos particulares de pessoas, horários etc. Quando chamada de “massa” a audiência perde sua personalidade e ganha conotação pejorativa, precisando ser dividida em grupos para que características específicas sejam definidas.

Ao colocar o foco da recepção sobre os museus e galerias, que expõem arte contemporânea, temos como audiência principal os frequentadores desses espaços artísticos, que lançam um olhar mais apurado sobre as fotografias de Nan Goldin, buscando vivenciar as obras tanto qualitativamente, à medida que essas estimulam sentimentos através das cores, formas e expressões, quanto analisando conceitualmente seu caráter crítico. Porém, quando a artista começa a expor sua produção nas casas noturnas de Nova York, em 1979 e início dos anos 1980, Cotton (2010, p. 139) afirma que a plateia de suas apresentações era composta por artistas, atores, cineastas e músicos, em grande parte amigos de Goldin e personagens de suas fotos; neste caso, as fotografias proporcionam aos espectadores uma relação com suas memórias, oportunizando uma experiência na qual estes relembram os fatos vividos ou interpretam um contexto previamente conhecido por eles mesmos.

Em qualquer um dos casos, a fotografia em questão está direcionada para uma audiência mais específica, caracterizada pela proximidade com a arte, o que afasta a possibilidade de ser considerada como mercado, já que esse tipo de arte está voltado muito mais para uma crítica ao sistema do que para uma valorização da obra como objeto de consumo.

As fotografias da artista, que têm como tema uma depreciativa vida noturna norte-americana e que passam a fazer parte de exposições ao redor do mundo, no final da década de 1980, influenciando e atualizando o conhecimento da população de diversos países e culturas, fazem com que essas pessoas entrem em contato com um modo de vida ao qual não lhes era familiar. Embora, em um primeiro momento, essas obras possam causar certo estranhamento e choque aos receptores que visitam os museus e galerias em que estão expostas, é a partir desse contato com o público que passam a ser cada vez mais aceitas e recorrentes no meio artístico, difundindo sua temática.

1.3. ZOE LEONARD

Fotografia 5 - **Zoe Leonard**, Sem título, East Jerusalem, 1998/2007.



Fonte: Texte Zur Kunst. Disponível em: <http://www.textezurkunst.de/editionen/untitled-east-jerusalem/>

Zoe Leonard tem sua importância no tema, pois, no final dos anos 1990 e ao decorrer dos anos 2000, produz uma série de fotografias intitulada "Analogue" (Fotografia 5), utilizando uma Rolleiflex (icônica câmera antiga) para retratar o

comércio decadente das ruas, dialogando com o declínio tanto do comércio local, que vai desaparecendo perante à ascensão das multinacionais, quanto da fotografia analógica, substituída, cada vez mais, pelas tecnologias digitais (COTTON, 2010, p. 229-231).

1.3.1. Zoe Leonard, arte engajada e as instalações

Muitos artistas deixam de lado a construção de um estilo individual que caracterize sua produção como um todo, transferindo a importância para o tema abordado em suas obras; é nesse contexto que Lucie-Smith (2006, p. 201) localiza a chamada “arte engajada”, na qual o artista aparece como porta-voz de minorias sociais e grupos que se consideram desfavorecidos, colocando em pauta questões como etnia, gênero e sexualidade.

A arte feminista, que é destaque na arte engajada nas décadas de 1980 e 1990, conforme aborda Lucie-Smith (2006, p. 203-210), colabora para abrir espaço para as artistas mulheres, que vinham sendo desvalorizadas no cenário artístico até então. Somam-se à arte feminista, no contexto da arte engajada, a temática da liberação homossexual e a da luta contra a AIDS, temas também recorrentes em obras de Zoe Leonard, que aparece ao lado de eminentes artistas norte-americanas como Judy Chicago e Barbara Kruger.

Em entrevista concedida a Elisabeth Lebovici, Zoe Leonard (MURRAY GUY, 2012) conta que, ao vivenciar conhecidos e amigos próximos sendo infectados pelo vírus da AIDS, conscientiza-se realmente sobre as questões da homofobia, sexismo, classismo e racismo, que fazem com que alguns grupos de pessoas sejam rotulados e julgados. O envolvimento da artista com tais causas pode ser notado em diversas de suas produções, como a instalação que realizou em seu próprio estúdio, em 1995, onde remendou e espalhou cascas descartadas de frutas em memória aos amigos que morreram de AIDS (COTTER, 2009).

A arte engajada entra constantemente em diálogo com a arte da instalação, que é utilizada em obras de Zoe Leonard e que, segundo Dempsey (2003, p. 247-250), relaciona-se com o espaço ao redor e pode adotar os mais diferentes tipos de ferramentas e meios artísticos:

Na virada do século, a instalação consolidou-se como um gênero importante e muitos artistas produzem uma obra que pode ser descrita dessa forma. Sua própria flexibilidade e variedade de obras faz dela, porém, um termo mais geral do que específico. (DESMPSY, 2003, p. 250).

Além de apropriar-se do ambiente e de objetos, Zoe Leonard utiliza técnicas fotográficas, com certa frequência, para compor suas instalações; é o caso da série “Analogue”, em que a artista reúne cerca de 400 fotos que produz ao longo de aproximadamente dez anos, utilizando a fotografia analógica para documentar formas de comércio independentes que, mesmo com o domínio de multinacionais, continuam existindo pelo mundo; o agrupamento das imagens em forma de instalação promove uma noção de conexão entre as imagens, países e culturas que elas representam (GODFREY, 2008).

Em recentes produções, Leonard trabalha com o conceito de instalações que transformam os ambientes em grandes câmeras obscuras; a partir da ação de vedar toda a iluminação do local, deixando apenas um pequeno orifício em uma janela, a artista faz com que a imagem do ambiente exterior seja refletida de maneira invertida nas superfícies internas desse recinto. Além de promover um diálogo entre a cidade e o espaço do museu, Leonard suscita a investigação de que a visão não se trata apenas de um processo ótico, mas, também, de uma experiência social e temporal (WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, 2014).

1.3.2. Um percurso fotográfico

Ao abandonar a escola, aos quinze anos, Zoe Leonard inicia seus trabalhos com fotografia emprestando uma câmera de sua mãe, conforme aponta Hammond (2000, p. 80); desde então, embora trabalhe também com outros meios, a artista continua utilizando as técnicas fotográficas de maneira constante em sua produção geral, recorrendo aos mais diferentes tipos de abordagem na tentativa de construir um conceito.

Leonard (MURRAY GUY, 2012) conta que no início de seu percurso fotográfico, quando ainda era bastante jovem, procurava explorar o máximo possível as ferramentas fotográficas, realizando contorções técnicas e utilizando recursos variados; porém, após alguns anos, a artista analisa seu próprio trabalho julgando ser muito ruim; dessa forma, Leonard decide voltar ao princípio, na tentativa de

melhorar sua produção, experimentando a técnica da forma que enxerga como sendo a mais simples: fotografia de natureza morta em preto e branco.

A trajetória em busca do aperfeiçoamento fez com que a artista refletisse sobre as diferentes funções da fotografia, preferindo trabalhar com a imagem enquanto informação; como Leonard (MURRAY GUY, 2012) mesmo diz, criando sua própria versão da realidade; as variadas produções paralelas da artista fizeram com que ela encontrasse sua maneira singular de trabalhar, fugindo do modelo clássico de fotógrafo que capta um único momento decisivo da forma padrão que, se usado como modelo, faria a obra de Leonard parecer inadequada.

O arranjo da exposição da série “Analogue”, em forma de instalação, evidencia o processo de produção pelo qual a artista passou, organizadas na sequência em que foram fotografadas, sem textos ou explicações; a continuidade das imagens demonstra que a importância desse trabalho não está em uma foto específica, e sim no conjunto todo, trabalhando com uma abordagem que não seria possível manifestar em uma única fotografia, mesmo que apresentasse os padrões considerados como ideais; é a partir do conjunto que a artista consegue expor a importância de seu percurso.

1.3.3. A persistência no analógico

A exposição “Analogue”, de Leonard, que reúne fotografias realizadas ao longo de, aproximadamente, dez anos, refere-se tanto à analogia que os objetos registrados são capazes de promover, levando em consideração nossa relação pessoal com eles, quanto à técnica da fotografia analógica; seja tema ou técnica, ambos manifestam as perdas que a sociedade estava sofrendo devido às mudanças ocorridas, graças aos avanços tecnológicos, no final da década de 1990 e, principalmente, na década de 2000.

Leonard percebe as perdas causadas pelo progresso, bem como o potencial artístico desses desaparecimentos, através do que, inicialmente, era apenas a documentação do comércio em sua vizinhança para guardar como recordação pessoal; as paisagens urbanas da série “Analogue”, realizadas ao redor do mundo, nos fazem enxergar a cidade como um espaço social, econômico, político e emocional, que ajuda a compreender quem somos enquanto pessoas e cultura,

conforme a própria artista explica em entrevista concedida a Lidia Rossner (ROSSNER; ROSSNER, 2007).

As fotografias de Leonard remetem aos registros de Atget que, ao final do século XIX, já fotografava elementos comuns do cotidiano em Paris, incluindo o comércio e suas vitrines (Fotografia 6), tema recorrente na série “Analogue” de Leonard. Esse gosto, por registrar aquilo que faz parte de uma atmosfera desvalorizada, leva Sotang (2013, p. 90-97) a comparar o fotógrafo a um colecionador, que possui a capacidade de enxergar o belo naquilo que está prestes a desaparecer; desta forma, o passado é transformado em algo imediato pela fotografia, conforme esclarece a mesma autora: “O fotógrafo, queira ele ou não, está empenhado na atividade de catar antiguidades na realidade e as próprias fotos são antiguidades instantâneas.” (SONTAG, 2013, p. 94-95).

Fotografia 6 - **Eugène Atget**, Men's Fashions, Avenue des Gobelins, Paris, 1925.



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atget_-_Avenue_des_Gobelins.jpg>

Quando Rouillé (2009, p. 452-455) conclui sobre os desenvolvimentos da fotografia, que do analógico passam ao digital, alega que, a partir das mudanças tecnológicas, esse meio sofre alteração na sua própria natureza, já que a

digitalização rompe o elo entre a imagem e sua origem material, alterando seus aspectos técnicos e estéticos, bem como seus modos de circulação, modificando a função da fotografia enquanto documento.

Em sua exposição, Leornad resgata os valores que libertaram a fotografia, enquanto arte, dos padrões técnicos rigorosos e temática voltada aos grandes relatos, ao mesmo tempo em que insiste nas ferramentas tradicionais que vêm sendo abandonadas. À vista disso, a artista desenvolve um processo com a fotografia documental, que, segundo Rouillé (2009), só é genuína em sua forma analógica, retomando as virtudes do surrealismo que evidenciam a relevância dessa espécie de fotografia no cenário artístico atual.

2. SEMIÓTICA PEIRCIANA, PERCURSO DE APLICAÇÃO, SELEÇÃO E ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

Para que possamos realizar a análise de um corpus escolhido é necessário estabelecer uma metodologia de análise e, a partir dela, uma estratégia de análise que seja apropriada a esse corpus, no caso desta pesquisa, as fotografias selecionadas dos artistas fotógrafos Stephen Shore, Nan Goldin e Zoe Leonard.

No que se refere à metodologia, tomamos como base conceitual a semiótica de Peirce, que nos dá fundamentação para elaborar essa investigação a partir da relação triádica do signo (entre signo, objeto e interpretante) e das tríades do signo (o signo em si, na relação com o objeto e na relação com o interpretante). Nessa perspectiva, são apresentadas neste texto as características mais gerais de signo, objeto e interpretante, seguidas por definições específicas de interpretante dinâmico, conceito que foi enfatizado no processo de análise das fotografias selecionadas. Associado à base conceitual peirciana, tomamos como referência metodológica os estudos de Santaella, no texto *Semiótica Aplicada*, que propõe um percurso de análise semiótica logicamente estruturado nesses conceitos e classificações de Peirce. Esse percurso é desenvolvido no item a seguir.

Durante a realização da leitura das fotografias, ao mesmo tempo em que exploramos aspectos qualitativos e compositivos (o signo em si), os temas ou objetos de referência das imagens tomadas como signo e seus significados, os conceitos de Peirce e o percurso proposto por Santaella continuam a ser apresentados, de forma a tornar mais clara a sua aplicação.

2.1. A SEMIÓTICA E O PERCURSO

Partindo do princípio de Peirce, apresentado por Nöth (1998, p. 61-62), de que o mundo é formado por ideias que se referem a outras ideias, temos uma visão pansemiótica do universo, em que ele todo (ou quase) é permeado de signos. Para tornar possível a observação e explicação dos fenômenos que ocorrem no mundo, Peirce determinou três categorias universais de toda experiência em que baseia seus estudos, chamadas de primeiridade, secundidade e terceiridade; na primeiridade a experiência é caracterizada por qualidades de sentimentos puros, sem reflexões ou ligações com outros fenômenos; a experiência de secundidade

resulta da relação da mente com fatos reais, que são percebidos como existentes; por último, a terceiridade é uma experiência de síntese, da relação entre os fenômenos (NÖTH, 1998, p. 63-64).

No âmbito da semiótica, essas categorias embasam a noção de signo triádico. Acolhemos aqui a definição geral de signo, de que “Um signo, ou *representamem*, é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém.” (PEIRCE, 1975, p. 94). O signo, em sua função primária na tríade, refere-se a algo que é nominado como “objeto”, elemento de atividade secundária. Santaella (2012) explica que a palavra “objeto” não é empregada na semiótica peirceana em seu sentido popularmente conhecido, como “coisa” real e concreta, mas como “algo diverso” (SANTAELLA, 2012, p. 34), que é representado pelo signo. Peirce (1975, p. 94) afirma que o signo não corresponde ao objeto em todas as características que este possui, e sim por meio de alguns componentes ou aspectos do objeto que estão no signo e que remetem ao todo.

Conforme Peirce (1975, p. 94), a relação que a mente de uma pessoa, por exemplo, faz entre um signo e um objeto cria um novo signo: o interpretante; este, por sua vez, funciona como um signo mais desenvolvido do mesmo objeto; a repetição desse processo na mente envolve uma sucessão infinita de interpretações. Cabe ressaltar que o interpretante não deve ser vinculado a termos próximos, como intérprete e interpretação, já que:

[...] embora o intérprete e o ato interpretativo (que, aliás, não precisam ser necessariamente humanos; pode tratar-se, por exemplo, de um processo cibernético ou celular) sejam uma das partes embutidas na relação, eles não se confundem com o interpretante. E isto, em primeiro lugar, porque o signo (estou aqui falando do signo triádico, genuíno) é sempre um tipo lógico, geral, muito mais geral do que um intérprete – particular, existente, psicológico – que dele faz uso. E o interpretante, que o signo como tipo geral está destinado a gerar, é também ele um outro signo. Portanto, ele também é um tipo geral para o qual é transferido o facho da representação. Sendo um outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim *ad infinitum*. (SANTAELLA, 2012, p. 64).

Durante a construção de sua ciência, Peirce realizou diferentes classificações triádicas dos interpretantes; citamos uma das divisões triádicas do interpretante que proporciona uma compreensão do processo de constituição do interpretante por meio de uma análise lógica. Essa fragmenta o interpretante em imediato, dinâmico e final.

O interpretante imediato, como informa Peirce (2005, p. 168), surge em um campo de possibilidades internas ao signo, relacionadas àquilo que ele está apto a produzir na mente de um intérprete, sem levar em conta contextos ou circunstâncias. O mais tangível dos três é o interpretante dinâmico, que está ligado à realização de um efeito concreto que o signo gera em uma mente singular, é um evento particular e efetivo, que chamamos de interpretação. Assim como ocorre no imediato, o interpretante final também pertence a um campo abstrato; se o interpretante imediato responde pela interpretabilidade do signo, o final aparece como efeito último do signo, isto é, aquilo que é intencionado por ele e que só seria capaz de ser realmente alcançado se todas as possibilidades dos interpretantes imediato fossem exploradas ao seu limite, pelos interpretantes dinâmicos.

O nível do interpretante dinâmico ou do que podemos chamar de interpretação é aquele no qual se coloca o analista e, portanto, o que deve ser mais profundamente explorado nas aplicações da semiótica, como a que faz esta pesquisa.

Santaella (2012), seguindo os estudos de Savan, apresenta uma divisão triádica do interpretante dinâmico; essa tríade foi elaborada por Peirce e, embora o filósofo não deixe claro em seus escritos que essa categorização pertença de fato ao interpretante dinâmico, esses teóricos adotam tal suposição pelo fato de que Peirce (apud SANTAELLA, 2012, p. 81-82) a caracteriza como “efeitos” do signo, caráter específico do interpretante dinâmico. Essa divisão é marcada pelos interpretantes emocional, energético e lógico.

O nível emocional é compreendido como um efeito qualitativo causado pelo signo no intérprete, algo como uma qualidade de sentimento vaga e intraduzível; já no nível energético o efeito ocasionado está diretamente ligado a um desprendimento de energia, seja através de um esforço físico ou, como ocorre mais usualmente, um esforço mental que o intérprete precisa realizar na relação com o signo; por fim, o interpretante lógico diz respeito à regra geral produzida pelo signo, definida como um pensamento lógico capaz de promover associações entre ideias gerais e, em última instância, uma mudança de hábito (SANTAELLA, 2012, p. 78-81).

Temos, ainda, uma tríade que corresponde à relação entre o signo e o interpretante final, dividida em rema, dicente e argumento. Segundo Peirce (1975, p. 102-104), um rema é um signo que apresenta ao interpretante apenas possibilidades

qualitativas, remetendo, através delas, a objetos possíveis, porém, sem a intenção de fazê-lo; um dicente é um signo que mostra uma existência concreta ao interpretante, permitindo que ele promova uma relação existencial com o objeto e envolvendo as possibilidades qualitativas de um rema para tornar possível essa indicação; já o argumento é um signo em que o interpretante encontra as leis gerais do objeto representando, culminando em um novo signo a partir da conclusão do interpretante.

A composição do argumento que o interpretante percebe se dá, ainda, em três níveis, conforme explica Peirce (1975, p. 110-112); através de deduções, ou argumentos possíveis, que nem sempre têm a capacidade de garantir uma conclusão certa; induções que manifestam a verdade, ou se aproximam dela, por meio de referências; e abduções que, recorrendo às experiências e acontecimentos passados, elaboram previsões gerais, porém sem a capacidade de garantir suas realizações futuras.

Conforme anunciamos no início deste capítulo, no empenho em aplicar a teoria semiótica às análises propostas aqui, optamos por seguir o percurso metodológico que Santaella (2005b) nos apresenta, construído com base nas três teorias que advêm da organização triádica do signo peiriano: a da significação, a da objetivação e a da interpretação.

Segundo esse percurso, é necessário ao analista, primeiramente, na etapa da significação, “Abrir-se para o fenômeno e para o fundamento do signo” (SANTAELLA, 2005b, p. 29), considerando apenas o signo em si, tal processo é, também, triádico e inicia por uma atitude contemplativa em que não realizamos associações com outros fenômenos ou interpretações, deixando que o signo apresente apenas suas características qualitativas; logo após, observamos a maneira como esse signo se corporifica em seus aspectos existenciais, para, seguidamente, captar os elementos de generalização desse signo, que os localizam em uma classe de fenômenos.

Em seguida, na etapa da objetivação, “Explorar o poder sugestivo, indicativo e representativo dos signos” (SANTAELLA, 2005b, p. 34), que nos leva a relacionar os elementos dos signos aos objetos a que se referem; desta maneira, as primeiras associações que elaboramos são segundo as capacidades qualitativas do signo, vinculando-as a qualidades semelhantes que estão presentes em objetos conhecidos por nós; posteriormente, exploramos as ligações materiais entre o signo

e o objeto, apontando a ligação dele com o mundo físico, sem perder de vista o poder sugestivo e evocativo que as qualidades do signo fornecem; por conseguinte, a última relação entre signo e objeto investiga seu caráter de lei, que permite que cheguemos ao objeto por meio de convenções sociais de natureza geral.

Após percorrer as duas etapas anteriores, somos levados à etapa da interpretação, a “Acompanhar os níveis interpretativos do signo” (SANTAELLA, 2005b, p. 37) que, em um primeiro momento, existe apenas no campo das potencialidades que o signo tem a capacidade de sugerir; ao entrar em contato com um intérprete singular, algumas dessas potencialidades são efetivadas nos níveis emocional, energético e lógico, que devem ser acompanhados com a mesma atenção pelo intérprete; por fim, ainda que de modo relativo e submetido às limitações de uma única análise, esse interpretante, na condição de analista em que nos colocamos neste texto, deve empreender esforços para estabelecer relações entre os signos analisados e outros signos da cultura, que permitam uma compreensão mais aprofundada das relações simbólicas das quais participam, o que, se não é, ainda, um interpretante final último, é uma aproximação possível.

Nesse âmbito, Santaella (2005b) atenta para o fato de que também é necessário possuir conhecimentos específicos sobre a área na qual pretendemos desenvolver nossa análise, pois a semiótica é uma teoria abstrata:

Ela funciona como um mapa lógico que traça as linhas dos diferentes aspectos através dos quais uma análise deve ser conduzida, mas não nos traz conhecimento específico da história, teoria e prática de um determinado processo de signos. (SANTAELLA, 2005b, p. 6).

Para realizar uma análise da Fotografia, portanto, Santaella e Nöth (2005, p. 108-109) indicam a necessidade de aprender a decodificar essa linguagem, etapa que pode parecer desnecessária, pois convivemos diariamente com imagens fotográficas em nossas vidas; porém, eles argumentam que se uma foto fosse apresentada a um grupo de indivíduos que nunca teve contato com nenhum código dessa natureza, seria necessário ensiná-los a fazer o uso dessa linguagem, assim como se faz necessário alfabetizar os indivíduos para que sejam capazes de ler um texto escrito.

Além do aprendizado envolvido no modo aparentemente natural com que percebemos as fotografias, há uma série de regras e de modos de organização da

linguagem que foram sendo elaborados na história da produção fotográfica. Partindo desses dados, o primeiro passo da análise foi entrar em contato com a categoria fotográfica em questão, o que fizemos no Capítulo 1 desta Dissertação.

2.2. ANÁLISE SEMIÓTICA DAS FOTOGRAFIAS SELECIONADAS

Os artistas e fotografias apresentados aqui são resultado de uma delimitação do corpus, que precede a análise propriamente dita. Enquanto a seleção dos artistas, já elaborada no Capítulo 1, considera sua importância na cena artística contemporânea, o processo de seleção das fotografias, assim como o do tema, partem de uma predileção pessoal, associada à intenção, ou objetivo da análise, de ressaltar os aspectos individualizados dos trabalhos de cada artista; são selecionadas três fotografias de cada artista como forma de apontar as principais características encontradas em suas séries, bem como de servir de exemplo para traçar um panorama geral da produção de cada artista.

As fotografias de Stephen Shore possuem elementos genéricos da vida cotidiana em geral, com a presença marcante das cores; para salientar esses aspectos foram selecionadas fotografias de suas duas principais séries, “American Surfaces” e “Uncommon Places”, em que também podemos notar o amadurecimento de seu trabalho com o decorrer do tempo. As obras de Nan Goldin, mesmo quando não estão assinaladas com um rosto específico, são constituídas por componentes que indicam uma singularidade da pessoa e situação retratadas; para exemplificar a amplitude de sua temática escolhemos uma fotografia que tem como foco a vida noturna ao seu redor, um autorretrato e uma com abordagem infantil. Já no trabalho de Zoe Leonard, a escolha das obras é capaz de mostrar a relação entre artista e mundo que ela mesma busca evidenciar em toda sua produção; todas as fotografias selecionadas fazem parte da mesma série “Analogue”, já que esse é seu trabalho que possui uma ligação direta com a fotografia analógica com temática de cotidiano, assunto explorado por nós, não se apresentando tão notoriamente em outras produções suas que fazem uso de outros suportes e temas.

2.2.1. A fotografia de Stephen Shore

Para iniciar nossas análises, aplicando o mapeamento que a semiótica peirciana possibilita e fazendo associações entre as imagens tomadas como signos e alguns dos conceitos que ela nos disponibiliza, escolhemos uma Fotografia de Stephen Shore (Fotografia 7), publicada no livro “American Surfaces”, responsável por tornar acessíveis as primeiras investidas do artista em fotos coloridas.

Fotografia 7 - **Stephen Shore**, Sem título, New York City, New York, 1972.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photographs/A/index.php?page=3&menu=photographs>>

Conforme já anunciamos acima, além de selecionar uma metodologia é preciso estabelecer estratégias de análise para aplicá-las às especificidades do corpus e adequá-las aos objetivos estabelecidos. No caso da análise com base na semiótica peirciana, devemos considerar que a busca de Peirce por traçar um amplo mapa lógico, que fosse capaz de ser utilizado em qualquer tipo de signo, resultou na delimitação de um número muito grande de conceitos, fazendo-se impraticável a aplicação de todos eles em quase qualquer análise. Inicialmente, portanto, assumimos aqui o fato de que “[...] em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar.” (SANTAELLA, 2005b, p. 39); conseqüentemente, exploramos o interpretante dinâmico em seus três níveis (emocional, energético e lógico). Todavia,

chegar ao nível interpretante pressupõe que consideramos, no processo, aspectos do signo em si mesmo e na relação com seu(s) objeto(s).

Em síntese, entre as dez tríades estabelecidas por Peirce (SANTAELLA, 2012, p. 93), detivemo-nos em três delas: a primeira, que trata da natureza do signo, ou das fotografias, em si mesmo; a quarta, conforme a relação do signo com seu objeto dinâmico, que permite tratar da relação das fotografias com o mundo; e a sétima, conforme a relação do signo com o interpretante dinâmico, que é não apenas relativa à nossa posição de intérpretes como, também, à posição individual dos intérpretes dessas obras, em geral. Não nos envolvemos diretamente nas análises com os níveis do interpretante imediato, já que não foi nosso objetivo enfatizar as potencialidades interpretativas do signo, e do interpretante final, já que os limites dessa análise exigem evidências sua condição de análise relativa a um único analista. Apesar disso, a tríade do interpretante final (rema, dicente e argumento), especialmente seu caráter lógico e evolutivo, que vai do menos definido para o mais definido, exerce influência nas nossas considerações sobre o interpretante lógico, que permitem, a título de uma discussão final, fazer considerações que apontam, já, para um interpretante final.

Ao considerar a fotografia como um signo em si, iniciamos o processo de análise percebendo a foto como uma imagem pictórica, suas formas são compostas através da junção de cores, com um predomínio de cores frias e alguns tons pastel dispostos em torno de um elemento central vermelho vivo; é possível notar também alguns focos de luz em contraste com elementos escuros, além de um leve escurecimento nos cantos da imagem.

Em seguida observamos as singularidades específicas dessa fotografia enquanto signo, notadas nas cores dos objetos da cena, já que dependem do filme específico que foi utilizado no registro, assim, os brilhos e reflexos do inox, ou textura do papel, aparecem de forma singular nesse signo, diferente do objeto dinâmico exterior a ele. A princípio, os filmes utilizados na realização de um registro fotográfico possuíam grandes restrições, como apresentar sensibilidade apenas à luz violeta, que foram desaparecendo conforme o desenvolvimento e pesquisa realizados nessa área; apesar da fotografia em questão apresentar uma grande gama de cores, essas ainda aparentam ser um pouco distante da realidade, exibindo pesadas tonalidades e sombras densas, efeitos ocasionados pelo filme utilizado. Outra questão que influencia na singularidade da imagem é a granulação do filme;

ele é composto de sais de prata sensíveis à luz, quanto maior o grão menos luz é necessária, acarretando em imagens com maior granulação, quanto menor o grão maior a quantidade de luz necessária, gerando imagens com menor granulação e maior resolução, dessa forma, a escolha do filme depende, na maioria das vezes, da luz presente no ambiente; no caso da imagem analisada, o ambiente interno exigiu a utilização de um filme que deixou aparente uma média granulação na fotografia.

Ao olhar para a composição da imagem como um todo, temos a presença de linhas em diagonal que promovem um rompimento com a visão frontal e o ângulo reto; as cores, utilizadas em um meio artístico onde eram aceitas apenas fotografias em preto e branco, e a temática do cotidiano, são elementos que vão sendo associados ao estilo do artista naquela época em que essas fotografias aparecem.

Tomando essa fotografia de Shore como signo da relação da obra com o mundo, determinamos o objeto dinâmico como um evento específico registrado pela fotografia, que ocorreu na vida de Shore, apresentado em apenas alguns de seus aspectos pelo signo, no âmbito do objeto imediato, e é através dele que buscamos referência no momento de realizar a relação entre o signo e objeto.

A associação por similaridade é a primeira que realizamos ao buscar os objetos através de seu signo; no caso da fotografia acima associamos as formas da imagem com utensílios domésticos e móveis de uma cozinha, a figura ao centro com uma marmitta com comida e os elementos no canto superior direito com sacos de papel.

A capacidade da fotografia de promover um registro por meio da luz, que ao ser refletida pelos objetos é capturada através da objetiva da câmera e atinge o filme, permitindo com que façamos uma relação de contiguidade física entre o signo e o objeto, atesta que esses objetos realmente existiram em um determinado espaço e tempo que o fotógrafo vivenciou e registrou, ainda que a percepção futura sobre eles possa ser alterada.

Ainda na relação entre signo e objeto, são as experiências culturais internalizadas que fazem com que cheguemos à conclusão de que o tema da fotografia aborda uma cena de uma refeição simples, retratando um recorte do cotidiano vivenciado na época em que tal registro foi feito.

Já no nível do interpretante, como esclarecido acima e especificado com base nas divisões do interpretante dinâmico, consideramos como essa natureza do signo

e essas relações com o objeto geram em nossa mente interpretadora, de forma ímpar, interpretações sobre a obra.

O interpretante dinâmico em seu nível emocional, segundo Santaella (2005b, p. 24-25), está ligado ao efeito de uma qualidade de sentimento que pode ser revelada em maior ou menor grau, dependendo do signo em questão. No caso da Fotografia *Sem Título* de Stephen Shore, há uma qualidade de sentimento produzida que acompanha o leitor, embora esse tenda a identificar apenas mais tarde; trata-se da sensação próxima à angústia e solidão, que pode ser justificada pelos elementos que compõem a foto, a embalagem de alumínio contendo uma refeição provavelmente adquirida em um estabelecimento industrial, os elementos singulares como a tampa de panela e a frigideira, e a nítida falta de ordem no recinto; todos remetem à ausência de um ambiente familiar, atribuindo um caráter melancólico ao registro.

Passando ao próximo nível do interpretante dinâmico, o energético, considerando que trata-se, nesse caso, de uma fotografia com alto grau de nitidez e que estimula uma percepção “natural” da cena, não identificamos esforço vinculado à percepção da imagem, já que, devido ao processo cultural da sociedade em que estamos inseridos, somos capazes de compreender o funcionamento de uma fotografia de forma automatizada; o que não aconteceria se pertencêssemos a uma comunidade de pessoas que nunca teve contato com esse meio, sendo necessário despender um grande esforço para aprender a fazer uma leitura desse tipo de imagem. Assim, concluímos que o esforço causado pelo signo fotográfico é, predominantemente, um esforço no campo intelectual, resultante de certo estranhamento em relação ao tema e que leva a refletir acerca da fotografia, sendo essa reflexão acompanhada de um esforço em buscar compreender tanto o contexto da foto, quanto a razão do registro, promovendo uma conexão com o último nível do interpretante.

O nível lógico é caracterizado por ser resultado da etapa em que o intérprete promove um vínculo dos efeitos emocionais e energéticos mentais com os conhecimentos que possui sobre o contexto do signo, ou outros que ele relaciona com o signo, a partir de regras internalizadas de interpretação, sintetizando a relação com o signo (e desse com o objeto) em uma ideia interpretante, que é um novo signo que representa o primeiro (nesse caso a fotografia).

Tais regras de interpretação são analisadas por Peirce na parte da sua semiótica conhecida como Lógica Crítica, onde ele estabelece os modos de raciocínio (PEIRCE, 2005, p. 29). No âmbito das tricotomias das relações entre signo e interpretante, contudo, a nona tricotomia (SANTAELLA, 2012, p. 95), da relação do signo com o interpretante final, que divide-a em rema, dicente e argumento, temos já uma exposição desses conceitos que evidencia a capacidade do signo para influenciar diferentes graus de definição de interpretação, que vão desde uma ideia geral e mais vaga, até a construção de argumentos.

Aqui, conforme anunciamos anteriormente, vamos nos apoiar nesses níveis da relação do signo com o interpretante final para tratar dos diferentes graus de definição do interpretante lógico, sem, contudo, chegar a estabelecer interpretantes finais para os signos analisados, sob o risco de ultrapassarmos a condição relativa das interpretações que fazemos, a este estudo em específico.

Em um primeiro momento, portanto, a interpretação é apenas uma sugestão, possibilidades não precisamente definidas são levantadas na associação da obra com conceitos como *Pop Art*, o cotidiano banalizado de seu tempo ou, até mesmo, o de quebra do paradigma da fotografia artística. Em seguida, tais conceitos aparecem em proposições simples de afirmação ou negação, como afirmar que a fotografia possui ligação com a *Pop Art*, que as cores e composição da imagem rompem com a tradição preto e branco da fotografia artística ou, mesmo, a negação de que o estilo adotado pelo artista fosse recorrente no meio artístico; por último chegamos a uma interpretação argumentativa, relacionando as ideias e proposição e desenvolvendo o pensamento sobre a obra.

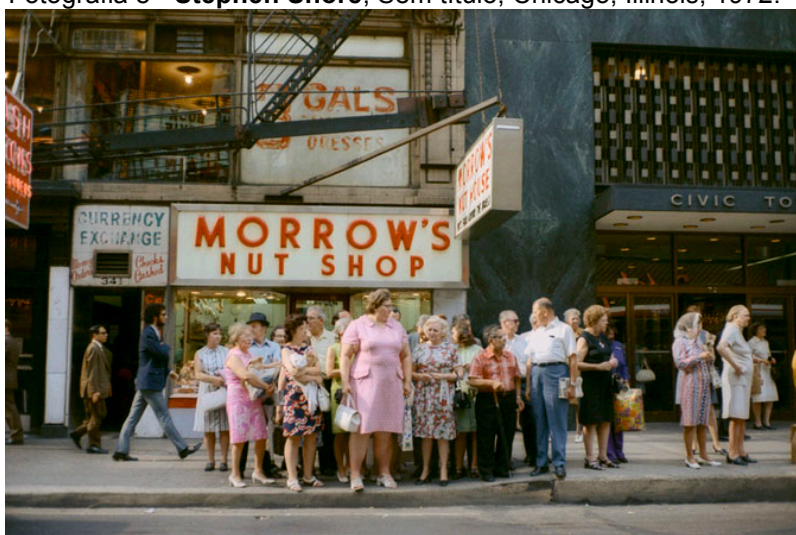
Neste estágio é possível concluir que a temática de cotidiano abordada pelo artista dialoga diretamente com a técnica de cores e ferramentas populares, utilizadas na fotografia vernácula, pois, à medida que a situação apresentada expõe um estilo de vida ligado ao processo industrial e à massificação do indivíduo (já que a refeição percebida como tema apresenta elementos que a vinculam à produção em massa), as ferramentas utilizadas em seu trabalho são coerentes com as que a geração de pessoas que experienciam os primeiros anos da cultura de massas adota para registrar os eventos vernáculos que vivenciam. Entretanto, enquanto as pessoas comuns dão destaque para circunstâncias que julgam ser importantes, sendo considerável a criação de um arquivo, o artista direciona seu foco para objetos e ocasiões do cotidiano que não possuem valor de registro pessoal evidente

ou, mesmo, o caráter sedutor ostentando pelas fotografias da mídia; essa banalização do tema é própria de outras obras da *Pop Art*, abordada por artistas como Claes Oldenburg que, segundo Lucie-Smith (2006, p. 116), propõe uma imitação de objetos cotidianos, explorando a ingenuidade, longe da vangloriação dos bens de consumo criada pela mídia, propondo expor os objetos da maneira mais pura possível.

Além disso, a possibilidade de reprodução que a fotografia oportuniza também remete à padronização a que esse modo de vida está sujeito; por fim, o sentimento de solidão que a obra gera como efeito em nós pode ser associado ao sentimento de consternação que os indivíduos da época experimentavam ao consumir produtos massificados, que produziam o efeito de pertencer à massa mas, ao mesmo tempo, de ser apenas mais um dentro desse sistema, distante de alcançar uma total realização pessoal.

Esse tema da padronização do estilo de vida norte-americano na década de 1970 também aparece em outras obras de Shore, principalmente em sua série “American Surfaces”, como pode ser observado na Fotografia 8 que, apesar de registrar objetos bastante diferentes dos da obra anteriormente analisada, continua abordando a mesma temática proposta, a realidade cotidiana.

Fotografia 8 - **Stephen Shore**, Sem título, Chicago, Illinois, 1972.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photographs/E/index.php?page=15&menu=photographs>>

A fotografia apresenta uma junção de cores variadas, com predomínio de cinza, rosa e branco, que têm seus tons acentuados possivelmente em decorrência

do filme utilizado, que aparenta ter uma alta saturação das cores, além do grão fino que quase não é percebido na imagem; o padrão de linhas horizontais no terço horizontal inferior da foto, formadas pelo chão e calçada, começa a ser rompido pela verticalidade das pernas das pessoas, estendendo-se às linhas verticais que, junto com outras horizontais compõem as edificações, chegando em partes ocultas pelas peças de propagandas e pelas linhas diagonais, no terço horizontal superior da imagem, de uma estrutura que se sobrepõe à fachada da esquerda.

Podemos afirmar, por meio de associações, que o objeto do signo é um instante na vida de uma grande cidade, em que pessoas sobre a calçada de uma rua, com estabelecimentos comerciais ao fundo, são registradas pelo fotógrafo através da ação física da luz, formando uma cena de cotidiano verídico, tema central da produção do fotógrafo.

O efeito gerado em nossa mente, em um nível emocional, deve-se, primeiramente, à posição inerte da maioria das pessoas na foto, que despertam um sentimento de monotonia, potencializado por um certo padrão nos letreiros, que não apresentam muita variação nos formatos e cores adotados. Do ponto de vista energético, não há grande esforço envolvido na leitura da imagem como registro de um evento cotidiano, para aqueles inseridos em culturas já habituadas a esse tipo de imagem; o esforço, novamente está no reconhecimento do objeto artístico dessa fotografia. No nível lógico, onde essa questão deve ser resolvida, somos levados a fazer associações entre a imagem e o contexto, levando em consideração nossos estudos sobre a temática e propostas do artista, bem como o estilo de vida da classe média norte-americana na década de 1970; ao relacionar a obra com as informações que possuímos, chegamos a uma conclusão relativa a esse signo.

Em um primeiro momento, a fotografia conduz a hipóteses sobre seus significados, podendo imaginar que ela queira abordar aspectos da padronização do estilo de vida naquela época, a influência do comércio sobre a população, a espera e dependência do transporte coletivo ou até que o artista queira apenas explorar o uso de cores de forma abundante na fotografia. Tais ideias associamos a elementos contidos na própria imagem e, também, a pesquisas realizadas: os vestidos com comprimento na altura dos joelhos, adotados por todas as mulheres na foto, juntamente com os sapatos de salto baixo, são característicos do estilo de roupas casual conservador dos anos 1970; a aglomeração das pessoas em uma rua comercial e a padronização de suas vestes indicam uma influência da indústria na

vida destes indivíduos; a posição estática dessas pessoas poderia ser decorrente do acontecimento de algum evento em que todos tivessem parado para observar, porém o direcionamento do olhar de alguns em diferentes direções nega essa possibilidade, tornando mais plausível a hipótese da espera pelo transporte público; a utilização das cores, em meio a um período onde as fotografias artísticas apareciam apenas em preto e branco, permitem associar as obras de Shore a registros de leigos, além de caracterizar o estilo do artista.

A aglomeração de pessoas em frente a uma loja de nozes, castanhas e afins (*nut shop*), faz com que elas sejam associadas a esses produtos que, vendidos em grande quantidade, não expressam singularidade, pelo contrário, são apresentadas como massa, já que, apesar de possuírem características físicas diferentes, aparentam ser um único conjunto. Do mesmo modo vemos a padronização das roupas das pessoas e os posicionamentos (ou estão de braços cruzados, ou seguram sacolas); essa espera infinita por algo, que a fotografia eternizou ao congelar o instante, tem uma relação com o tempo, também, na vida das pessoas retratadas que, quando relacionado com a busca pelo consumo, aparentam estagnar em um estado de difícil superação.

Embora o artista trabalhe diretamente com a despersonalização do indivíduo e a banalização do cotidiano em sua série “American Surfaces”, marcando uma forte ligação com a *Pop Art*, ele também introduz elementos em sua produção que o vinculam às correntes artísticas seguintes que Lucie-Smith (2006, p. 253-266) chama de “A melancolia pós-pop”, ainda abordando elementos da cultura de massas, porém realizando críticas mais francas e agressivas; é o caso de sua série posterior, “*Uncommon Places*” (Fotografia 9), que identifica os indivíduos e lugares retratados através do título das obras, deixando de lado a despersonalização dos elementos da cena para realizar uma abordagem que os expõem de maneira mais direta, porém sem deixar de fazer referências a signos do consumo na sociedade e do modo de vida norte-americana.

As cores, predominantemente frias, da imagem ligam-se umas às outras através de uma espécie de degrade, quando a luz e a sombra desenvolvem tons contínuos; apesar da predominância de cores claras e terrosas, é possível notar também a presença de duas áreas em azul escuro que conduzem a atenção do leitor de um lado a outro da imagem. O traço evidente da luz e sombra, bem como as nuances das cores, apresentam-se na obra de tal forma devido ao filme utilizado

para registro da imagem, que tem a capacidade de gerar azuis profundos e compor uma imagem nítida com baixa granulação. As linhas percebidas na fotografia não determinam traços horizontais e verticais precisos, mostrando uma composição desenvolvida levemente na diagonal, com presença de diferentes ângulos que as sombras formam com os objetos.

Fotografia 9 - **Stephen Shore**, Lee Cramer, Bel Air, Maryland, 1983.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photographs/D/index.php?page=5&menu=photographs>>

Ao associar as figuras percebidas na imagem com objetos da nossa realidade, identificamos um homem da terceira idade com vestes comuns, duas cadeiras, uma mesa, uma camisa sobre a mesma cadeira em que o homem está sentado, um telefone, um abajur e alguns outros objetos sobre a mesa. Sabemos que todos os elementos que compõem esse recorte só puderam estar na imagem porque participaram do fenômeno de reflexão da luz, promovendo uma ligação física entre esses existentes, em um espaço e momento específicos do registro, que os fixou em um filme, gerando a fotografia. Além disso, somos levados a alegar que esta é mais uma fotografia com temática da vida cotidiana em um ambiente interno.

O primeiro efeito que a imagem causa é emocional, um sentimento de melancolia é experimentado pelo leitor nesse momento, que pode ser explicado pela posição do homem e pelo aspecto despojado do espaço, sem elementos de

identidade pessoais ou de decoração que distinguem um lar familiar de um ambiente solitário; ao mesmo tempo, as cores despertam uma calma. Em seguida, o efeito energético, como nas fotografias anteriores, é mental e nos leva ao nível lógico do signo, quando somos levados a refletir sobre os efeitos lógicos que Shore busca alcançar no receptor ao desenvolver tal obra; ao realizar esse esforço, relacionando nosso conhecimento com os sentimentos e informações oferecidos pela fotografia, chegamos a um entendimento que representa, em nossa mente, o signo em questão.

Quando refletimos sobre a imagem somos levados a fazer suposições a seu respeito, aqui explanamos a possibilidade de o signo evocar o modo de vida imediatamente posterior ao início do consumo exacerbado, levando em consideração a aparência de idade do homem retratado, que pode ter envelhecido em meio a essa vivência de consumo, levando também em consideração a data da obra, que aponta mais de uma década de distância entre as duas primeiras obras analisadas; de o personagem ser um cidadão norte-americano comum, de um ambiente com mobiliário típico dos anos 1960 – 70; também a continuidade da temática do cotidiano e consumo, bem como do padrão cromático, com as outras fotográficas do artista. O telefone, abajur e paredes que compõem a cena permitem afirmar que se trata de um ambiente interno e, embora não seja possível assegurar de que tipo de recinto se trata, é compatível com um ambiente doméstico.

A introspecção do personagem em um ambiente possivelmente doméstico que transmite a sensação de conforto, organização, estabilidade e, ao mesmo tempo, de despersonalização, nos leva a concluir que o indivíduo conseguiu adquirir bens almejados para desfrutar da vida “moderna” e atingir certa realização pessoal, porém sua postura é de reflexão e cansaço, de quem busca apenas um lugar confortável para repousar; sua expressão não aparenta satisfação. Isso nos leva a crer que seu pensamento está, talvez, em questionar se o modo de vida que ele adotou valeu a pena pois, apesar de ter conquistado um padrão de vida razoável, o personagem vivencia uma existência de solidão que tem como consolo não mais do que o cigarro, representado pelo cinzeiro em cima da mesa, ou a bebida, que também é apontada através da garrafa sobre a mesa.

Shore transita, nessas fotografias, entre abordagens que se encaixam em diferentes categorias da fotografia tratadas por Cotton (2010), como “Alguma coisa e nada” e “Vida íntima”, registrando objetos, pessoas e ambientes; porém, sua

produção não abandona a temática do cotidiano e consumo, pelo contrário, confere um amadurecimento que permite relacionar e agregar conceitos e experiências, conforme dá continuidade aos seus trabalhos.

A forma com que as fotografias de Shore se inserem na arte, apesar de analisada em apenas alguns exemplos, leva o observador a atualizar sua visão do mundo e contribui para que o mesmo repense seu modo de vida e a influência que o consumismo exerce sobre ele.

2.2.2. A fotografia de Nan Goldin

Enquanto alguns artistas, como Stephen Shore, salientam o cotidiano, do homem comum e não individualizado, através de produtos, pessoas e espaços que encontram em diferentes lugares pelos quais percorreram, outros trazem à tona situações de seu próprio cotidiano, é o caso da fotógrafa Nan Goldin que, desde seus primeiros trabalhos, explora a sua vida pessoal e o ambiente que a cerca para buscar os temas de suas obras e para realizar algumas de suas exposições, que ocorreram em casas noturnas.

Fotografia 10 - **Nan Goldin**, Heart-Shaped Bruise, N.Y.C. 1980.



Fonte: Christie's. Disponível em:
<<http://www.christies.com/lotfinder/photographs/nan-goldin-heart-shaped-bruise-nyc-5021744-details.aspx>>

Para elaborar este exercício de análise sobre a fotografia de vida íntima da artista Nan Goldin, escolhemos três de suas fotografias e encaminhamos a análise como um modo de compreender, por meio dessas obras, aspectos mais gerais de

sua produção. Em tradução nossa, a primeira obra escolhida é Hematoma em forma de coração – *Heart-Shaped Bruise* - (Fotografia 10).

Quando iniciamos o processo de análise, levando em consideração o signo em si, entendemos essa fotografia como uma imagem pictórica formada por um conjunto de cores, com predominância de preto, branco e tons pastel rosados, sendo possível perceber um elemento mais avermelhado ao centro; a luz é intensa na parte central, estendendo-se até a área inferior esquerda, deixando o resto da imagem marcada por espaços escuros.

As propriedades específicas desse signo são decorrentes do filme utilizado para fazer o registro, com a característica de possuir granulação aparente, reproduzir tons de pele suaves, que confere à imagem as nuances específicas que somos capazes de perceber, além das sombras densas, que também são resultantes do flash direto utilizado no ato de fotografar, sendo este o responsável por criar sombras duras que não estavam presentes no instante imediatamente anterior ao momento do registro e que se desfizeram logo após.

A composição da imagem é desenvolvida em diagonais formando diferentes ângulos entre seus elementos, que, sugerem formas triangulares em toda a fotografia; a perceptível falta de iluminação adequada, bem como a composição distante dos padrões fotográficos tradicionais, são características que permitem a identificação do estilo de Nan Goldin.

O objeto imediato, interno ao signo, indica alguns aspectos do objeto dinâmico exterior a ele, apresentam o signo em questão como um recorte de um fato vivenciado por Goldin e que a fotografia registrou.

A primeira relação que desenvolvemos entre o signo e seus possíveis objetos é a de similaridade, nessa imagem temos elementos que remetem a diversos tipos de tecido, como vestido, lençóis e meias, além de outras formas que são equivalentes a partes do corpo humano: coxas e braço; além disso, ao centro da imagem, temos um item avermelhado similar ao símbolo gráfico de um coração; esse é associado com outras formas ao fundo, em preto e branco, em um tecido com grafismos de flores.

Graças ao modo de produção da fotografia, de registrar um momento existente por meio do fenômeno físico de reflexão da luz, temos nessa imagem, como nas demais, uma relação material direta entre o signo e algo que existe ou existiu, permitindo realizar afirmações sobre existência, embora dentro das

limitações do signo e do objeto imediato (interno ao signo); essa ligação entre o que é representado e o que existiu é uma relação espaço-temporal que estabelecemos entre o signo e objeto.

Uma conclusão que advém dessa imagem é a de que se trata de uma fotografia que representa um momento da vida de uma pessoa em um espaço e tempo determinados.

O nível emocional, na interpretação da fotografia em questão, parece ser o que se apresenta mais efetivamente, já que ao observar a obra são despertados em nós sentimentos confusos, pois não fica claro de que trata-se da mera exposição de um ferimento que pode provocar angústia e compaixão, ou se há ali um elemento de sedução.

Essa confusão está também na composição em diagonal associada ao contraste entre claros e escuros na fotografia. Tudo isso gera um esforço mental, tanto para ver a imagem quanto para compreendê-la, que antecede o interpretante lógico.

Chegamos a uma conclusão sobre o signo analisado em três etapas, iniciando o processo a partir do levantamento de hipóteses sobre se a fotografia seria de uma pessoa próxima à artista ou se a própria artista; sobre se a figura avermelhada central, um hematoma que remete ao esquema gráfico de um coração, associado a amor, estaria representando, além da dor física do machucado, algo da natureza sentimental; seria esse machucado real ou simulado? E quanto à luz? Trata-se de uma cena noturna ou foi apenas registrada em um ambiente interno de pouca iluminação? Apenas podemos confirmar ou negar alguns fatos baseados em informações prévias sobre a artista, o contexto de suas produções e o título da obra. Não é possível afirmar se a pessoa retratada faz parte do círculo social da artista ou se é a própria artista; já a forma avermelhada ao centro, que representa um coração, tem esse significado confirmado pelo título da obra, que também confirma ser um hematoma, certamente ligado à sensação de dor. Esse sentimento de dor é reforçado, ainda, pelo ambiente que sofre com a precariedade de iluminação, percebida pelas sombras duras da fotografia. As áreas muito mais escuras do ambiente, que não são atingidas pelo flash direto, são tão inacessíveis para nós quanto a identidade da mulher, cujas partes do corpo vemos.

O elemento de maior destaque na obra, o hematoma, é colocado em evidência na foto tanto pelo fator mais óbvio, o de sua centralização, quanto pela

sua coloração avermelhada, que recebe destaque em meio a elementos praticamente apenas em preto e branco; é este machucado que a fotografia mostra que nos faz recordar de dores já experienciadas por nós, gerando um sentimento de angústia, intensificado pela posição da modelo que parece estar enclausurada devido ao enquadramento da foto. O preto e branco da cena, juntamente com a ausência de luz no ambiente, que foi clareado apenas pela iluminação dura, de um flash direto, também dramatizam a cena, contrapondo-se ao estampado do vestuário e da almofada; a ausência de cores quebra uma relação que, possivelmente, faríamos dessas estampas com a euforia ou diversão. O significado “dor” é usado no sentido denotativo, por meio do hematoma, mas também no sentido conotativo, da dor de amor, sugerida pelo formato desse hematoma. A cor desse hematoma, à medida que se estende ao tom mais suave da pele, cria uma impressão de que esse sentimento se espalha por todo o corpo da personagem. Todos esses sentimentos são explorados por Nan Goldin de modo a trazer o leitor para mais perto da realidade vivida pela pessoa fotografada; na tentativa de se comunicar com uma geração que sofre e compreende as consequências emocionais causadas por modos de vida diversos ela joga com a falta de identidade, expressada através da ausência do rosto da mulher fotografada, que força o leitor a concentrar-se no elemento central da imagem, o hematoma, não importando quem seja, mas o que ela vive.

Como forma de aproximar o espectador da sua realidade, Nan Goldin vai além do registro de lugares e pessoas que a cercam, utilizando a própria imagem diversas vezes em sua produção (Fotografia 11); os autorretratos aparecem com a função de promover uma ligação entre a obra e a artista.

Essa imagem é composta quase em sua totalidade por nuances de azul, tem a presença de um elemento retangular no canto superior esquerdo com uma figura clara em seu canto inferior direito, é o ponto de luz mais forte da imagem; as bordas são escurecidas em decorrência da objetiva utilizada para capturar a imagem, assim como os tons exibidos só se apresentam dessa forma por causa do filme que a artista escolheu para realizar a foto, que tem uma grande sensibilidade ao azul e possui granulação extremamente alta, o que indica a falta de luz no ambiente, aparecendo como principais características da imagem; a composição rompe o

padrão da regra dos terços³ na fotografia, com uma linha na horizontal que divide a imagem ao meio.

Fotografia 11 - **Nan Goldin**, Self Portrait in Blue Bathroom, London. 1980.



Fonte: Dan's Paper. Disponível em:
<<http://danspapers.com/2013/07/work-on-monday-self-portrait-in-blue-bathroom-by-nan-goldin/>>

Realizamos uma associação do que vemos na imagem com objetos conhecidos por nós, como o espelho no canto superior esquerdo, refletindo a imagem de uma pessoa, abaixo temos também uma banheira com alguns frascos ao redor que se assemelham a produtos de higiene pessoal, todos esses itens estão dispostos entre duas paredes azuis. A natureza fotográfica da imagem atesta a existência da cena registrada em determinado momento e lugar em razão da contiguidade física; o conjunto de todas as figuras, determinadas através da semelhança, leva-nos a compreender o ambiente retratado como um banheiro com uma pessoa em seu interior, cuja imagem vemos no reflexo do espelho.

O primeiro efeito causado pela imagem em nós, o emocional, sugere de imediato uma sensação de angústia, explicada nos passos seguintes da análise através dos elementos da imagem; o pouco esforço despendido para promover uma ligação entre aquilo que a imagem apresenta e nossos conhecimentos, dá lugar ao de compreender tal cena, o que nos faz passar quase que imediatamente do nível energético para o lógico.

³ A regra dos terços consiste no ato de dividir a fotografia, por meio de linhas criadas mentalmente, em três terços verticais e três horizontais, gerando nove quadros, sobre os quais o fotógrafo organiza sua composição.

Para chegar a um entendimento sobre a fotografia, primeiro consideramos a possibilidade de ser a própria Nan Goldin no espelho, levando em conta nosso conhecimento pessoal sobre a imagem da artista, observamos o ambiente monótono, o forte contraste de luz e sombras, a aproximação do leitor de uma realidade pessoal e o trabalho com a cor azul. Depois sabemos que a própria artista é retratada na sua obra, pelo título da fotografia “Autorretrato no banheiro azul”; a obra aproxima o espectador, portanto, de sua vida pessoal; apesar da característica de fotografia colorida, a imagem está apresentada quase totalmente monocromática, conferindo à obra um caráter de monotonia; a luz intensa sobre a pele da mulher, em contraste com a forte escuridão no espelho, remete ao jogo de luz e sombra na pinturas e a artistas como Caravaggio; o azul é ligado, ainda, ao sentimento de frieza e depressão que a foto transmite.

Todas essas considerações nos levam a entender que a obra aborda sentimentos intrínsecos da artista que, ao se expor em um autorretrato, apresenta uma atmosfera sem exuberância e euforia, pelo contrário, o uso predominante do azul (cor fria), bem como a ausência de outros personagens, revela uma face da vida de Goldin distante da exaltação da vida noturna, com a qual ela é às vezes associada. Isso é reafirmado pela presença de uma luz externa que é refletida em sua pele, proporcionando a impressão de se tratar de um período diurno; apesar de não retratar a noite, como de costume, a artista propõe que mesmo em outros períodos de sua vida o sentimento de angústia não a abandona, já que está cercada de sofrimento e solidão, representados pela escuridão à sua volta, pois a luz vinda de fora atinge apenas a figura da artista, deixando todo o ambiente na penumbra, e uma composição fotográfica que favorece a amplitude do ambiente em relação à sua pequena imagem no espelho, gerando uma posição de inferioridade.

Apesar de ser reconhecida por sua proximidade com a subcultura, apontando para a obscuridade e depressão, Nan Goldin também aborda situações alegres e prósperas de sua vida, temos alguns exemplos desse tipo de fotografia em seu livro “Eden and After”, lançado em 2014, onde reúne diversas fotografias de crianças, filhos de seus amigos próximos, que foi registrando ao longo de sua produção; é o caso da Fotografia 12, que apresenta uma outra face da fotografia do cotidiano de Goldin.

Temos como características da imagem as cores quentes vibrantes, com a presença de um vermelho intenso na parte inferior da imagem, mas também alguns

tons pastel ao fundo e elementos pretos ao centro; a iluminação se apresenta de maneira equilibrada, não havendo presença de sombras duras; o filme utilizado nesse registro aparenta ter sido desenvolvido com uma maior aproximação às cores da realidade, permitindo que se apresentem com a vivacidade das cores que, embora não sejam idênticas, assemelham-se de maneira satisfatória às reais, além disso, o tamanho do grão é bastante reduzido, de maneira que aparece quase imperceptível na obra; a composição da imagem é estruturada na regra dos terços da fotografia, com linhas horizontais bem marcadas e a figura da menina centralizada, determinando também as linhas verticais, menos definidas.

Fotografia 12 - **Nan Goldin**, *The cow girl*, Providence, RI. 1991.



Fonte: Phaidon. Disponível em:
<<http://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2013/december/05/nan-goldin-film-premiers-at-art-basel-miami-beach/>>

A convenção de associar elementos da imagem com objetos conhecidos por nós leva à descrição de figuras como a menina ao centro, sentada sobre um cavalinho de madeira e vestindo um collant e um chapéu pretos; o chão parece ser coberto por um tapete, ao fundo temos a cama revestida com uma colcha quadriculada e alguns bichos de pelúcia sobre ela, encostados em uma parede rosa que possui uma janela com cortinas abertas. Assim, temos a fotografia de uma

menina pequena dentro de um ambiente interno, que remete a um quarto de criança. Uma imagem que é tanto um registro do evento quanto um signo que permite compreendê-la para além dessa sua condição.

Em um nível emocional, a imagem desperta em nós um sentimento de afeto e ingenuidade estimulados pelos elementos que compõem a fotografia. Em seguida, diante de uma imagem nítida e bem composta, mas aparentemente comum, somos levados a pensar sobre essas sensações sentidas, referências e significados da imagem, realizando um esforço energético mental que permitirá vê-la para além da cena que retrata.

Levantamos algumas conjeturas sobre a imagem ao investigar seu sentido, tais como a de a criança ser filha de alguém próximo da fotógrafa, de estar brincando de se passar por uma personagem tipicamente norte-americana, de a imagem trazer referências de obras anteriores de Nan Goldin, de apontar consequências a que o modo de vida dos progenitores da criança levaram; além disso, a foto também parece representar esperança e alegria. Podemos confirmar ou negar as hipóteses levantadas a partir de conhecimentos gerais sobre a obra da artista ou específicos da própria imagem. Dessa maneira, é possível afirmar que se trata de uma filha de alguém próximo à artista, ou da própria artista, pelo fato de que ela elege como temática de sua produção o ambiente que a cerca; o nome da obra, bem como as vestes da criança, indicam que a mesma brinca de *cowgirl* (vaqueira), personagem típica de filmes de faroestes norte-americanos; podemos levar em conta que a mancha avermelhada na perna da menina remete à Fotografia 9, anteriormente analisada, o que idealiza uma ponte entre os eventos e pessoas do passado de Nan Goldin, expostos nas fotografias que datam de décadas antecedentes, e o seu presente.

Chegamos, por fim, ao entendimento de que a obra exhibe outra face da vida da artista, longe do consumo de drogas, vida noturna e apelo sexual; a criança representa um dos diferentes resultados do modo de vida que Goldin e pessoas próximas vivenciaram uma década antes, se levarmos em conta a data das duas primeiras fotografias analisadas; porém esse passado obscuro, que ainda se mostra presente nas vestes negras da menina, é renovado com as possibilidades de esperança, representadas pela luz que entra pela janela e que invade todo o quarto, mostrando suas variadas cores que sugerem comprazimento. A criança e o espaço em que ela se encontra retratam um dos diferentes caminhos que a artista e

algumas pessoas próximas a ela foram tomando com o passar do tempo, vivenciando ambientes familiares bem diferentes dos cenários retratados nas primeiras obras da artista.

Goldin tem a capacidade de expressar através de suas fotos as emoções e situações que vivencia, fazendo de sua produção uma espécie de diário imagético da própria vida pessoal. Apresentando-se como personagem de suas obras, ao lado de pessoas próximas a ela, a artista representa um modelo de outras pessoas de sua geração que compartilham experiências bastante parecidas.

Produções desse gênero “[...] refletem os sobressaltos das sociedades industriais do final do século. Apresentam intimidades da crise e procedem a uma crítica em ato das devastações profundas que ela provoca nos corpos e nas vidas.” (ROUILLÉ, 2009, p. 418). Essa conclusão de Rouillé liga as fotografias da artista a um fenômeno social e sugere uma compreensão geral sobre a fotografia de Nan Goldin, que é coerente com a gerada em nossa mente.

A produção de Nan Goldin, exemplificada aqui através das obras acima, gera em nós essa compreensão de que a fotografia de vida íntima tem a capacidade de modificar nossa visão sobre o mundo ao apontar para um ponto de vista do próprio artista inserido naquele meio, retratando a realidade dos sentimentos vivenciados por essas “vítimas” do sistema.

2.2.3. A fotografia de Zoe Leonard

Não só as propostas formais e conceituais dos artistas em suas produções foram sendo modificadas com o decorrer do tempo, as ferramentas utilizadas por eles também; a indústria encontrou na fotografia um meio em que tanto profissionais como amadores tiveram um interesse despertado, fascínio que fez com que a tecnologia empregada na fotografia fosse progredindo de forma muito rápida, de modo que hoje torna-se mais atraente e acessível a todos, culminando na fotografia digital, disponíveis em diferentes tipos de aparelhos.

Em meio à disseminação da fotografia digital, embora nem sempre fazendo uso dela, alguns artistas direcionam suas obras para o caráter físico da fotografia, enfocando as escolhas técnicas que realizam; tal alternativa é adotada como forma de evidenciar a materialidade do meio, ressaltando sua posição de igualdade com outros suportes artísticos, desde os mais tradicionais e manuais até os mais

recentes e tecnológicos. Na tentativa de representar tal materialidade são adotados diferentes recursos, conforme explica Cotton (2010), como o proveito de contorções técnicas, o diálogo com outros meios e a reexploração de técnicas e/ou temáticas que promovam uma relação com o passado.

Fotografia 13 - **Zoe Leonard**, TV Repair Shop, 1998/2007.



Fonte: Texte Zur Kunst. Disponível em:
<<http://www.textezurkunst.de/editionen/untitled-east-jerusalem/>>

Em sua série “Analogue”, Zoe Leonard utiliza tanto o recurso de reexploração técnica, ao fazer uso de uma antiga câmera Rolleiflex em meio a uma época em que a tecnologia digital domina o mercado fotográfico, quanto o de escolher a instalação para expor o conjunto final de seu trabalho, como forma de promover uma ligação entre as fotografias expostas, conforme explicado anteriormente no Capítulo 1.

Continuando a explorar o signo a partir dos pressupostos teóricos e metodológicos previamente estabelecidos, selecionamos uma fotografia da série “Analogue” de Zoe Leonard (Fotografia 13), para destacar as características qualitativas e singulares da obra em si, bem como os aspectos gerais que a produção como um todo apresenta.

A imagem é formada pela junção de cores sem muita vivacidade, com a predominância de tons cinzas, terrosos e rosados, iluminação equilibrada, sem presença de sobras fortes; apresenta também uma margem preta com alguns pequenos elementos de cor amarela.

A obra fotográfica, além de conter propriedades exclusivas suas, marcadas pelo instante único registrado, que nunca se repetirá da mesma forma, sofre influência das ferramentas e suportes utilizadas no processo fotográfico, que assinalam sua marca na obra final, chamando a atenção para um outro elemento da sua especificidade que nos leva a considerar que cada suporte material (no caso o filme) possui características singulares, por mais semelhantes que possam parecer em relação a outros; nesse caso ele apresenta a capacidade de registrar as cores com certa fidelidade, porém de maneira suavizada e sombras sutis, apresenta uma suave granulação devido à sensibilidade média em relação à luz.

Percebemos a predominância de linhas horizontais no terço inferior da imagem e um elemento em diagonal que liga este ao terço horizontal central, composto pela conjunção de linhas verticais e horizontais, porém com linhas verticais mais preeminentes no terço superior; o estilo da artista nessa série fotográfica é determinado também pelo formato dessas fotos, que possuem um padrão quadricular, resultado do recorte que muitas câmeras de médio formato (como é o caso da Rolleiflex) geram ao produzir um fotograma.

Em um segundo momento, após a atenção para a imagem em si, somos levados a promover associações por similaridade entre as formas que vemos na imagem e objetos que já conhecemos, identificando uma rua de pedras, um carrinho de mão com um tecido acolchoado e uma televisão em cima; ao fundo temos paredes, portas e uma grade com arabescos que remetem às forma de plantas.

A ligação física e singular entre o signo e seu objeto dinâmico é tangível, graças ao processo fotográfico, que, ao capturar o que é refletido através da luz, atesta sua existência em momento e espaço específicos únicos. Por experiência anterior com contextos semelhantes, determinamos que a cena retrata um ambiente externo, constituído com elementos triviais do cotidiano.

Ao iniciarmos a análise do interpretante dinâmico pelo nível emocional, reconhecemos uma sensação de abandono e, ao mesmo tempo, de zelo, que são opostas mas dialogam entre si na imagem.

No nível energético, a energia intelectual que liberamos ao promover uma relação do signo com o mundo aparece como efeito do interpretante emocional; esse é um ato singular que encaminha o processo de análise para a concretização de um pensamento, ou interpretante lógico (PEIRCE, 1907 apud SANTAELLA 2012, p. 78). O esforço energético que realizamos no percurso de análise da imagem em

questão é, sobretudo, mental, decorrente de uma indagação que surge quando nos deparamos com elementos comuns do cotidiano, como a televisão e o carrinho de mão, apresentados de forma não convencional, um sobre o outro.

A princípio consideramos as possibilidades de a imagem registrar situações que a fotógrafa encontra no seu caminho ou cenas construídas especialmente para a fotografia; também consideramos uma possível temática do antigo, além da importância dos aspectos técnicos da fotografia analógica, que parecem ser evidenciados na obra, talvez, como uma forma de discutir a relação da fotografia com as tecnologias.

Atestamos, por meio da pesquisa sobre sua produção, que a fotógrafa vai atrás de cenários que apresentam uma forma de comércio primitivo, selecionando situações como essa nos locais que visita. Nessa imagem, todavia, os signos do antigo se fazem presentes tanto no desgaste físico que o ambiente exhibe, quanto nas bordas da imagem, que remetem à fotografia analógica, mantida na ampliação por Leonard de maneira proposital, visando ressaltar tais características. Além dos itens que assinalam as especificidades da fotografia analógica em meio à popularização do digital, a televisão antiga, apresentada com certo desprezo e abandono, também remete a uma rápida substituição de tecnologia que faz com que itens que até pouco tempo eram altamente desejados tornem-se hoje objetos inúteis e ultrapassados.

À par de nos depararmos com o tema do ambiente desgastado e que apresenta elementos de uma época anterior àquela em que a fotógrafa realiza seus registros, notamos a ausência de figuras humanas. Ao mesmo tempo, contudo temos as ações de pessoas anônimas implícitas na cena, que se apresenta como se uma pessoa estivesse presente ali, ajeitando cuidadosamente a televisão sobre um carrinho de mão acolchoado; essa percepção de cuidado é vivenciada por nós, com o auxílio da minuciosa composição da imagem. O item da borda preta da imagem que carrega informações do filme utilizado e que a fotógrafa decide manter em sua ampliação, fornecendo a referência de que a foto foi produzida com um filme analógico de médio formato, dificilmente encontrado atualmente, significa a escolha de ferramentas que remetem ao passado e, como tais, dialogam diretamente com a temática da imagem.

O passado é rememorado em toda a série “Analogue” de Leonard, ora de forma mais implícita, por meio dos locais mal conservados e objetos obsoletos aos

quais o signo se refere, ora de forma explícita, expresso através de formas bastante claras, como o anúncio documentado na Fotografia 14.

Apesar da imagem ser percebida em cores, a variedade destas não é muito ampla, limitando-se ao marrom, preto e branco; já os contrastes são intensos e alguns pontos de luz são identificados em toda ela. O instante único em que a cena foi capturada, exhibe reflexos que nunca se manifestarão da mesma forma, associados na obra às características do filme em que foi registrada, fazendo com que a foto manifeste de maneira única a junção entre tema e suporte, através dos largos grãos e intensificação dos contrastes. A composição da imagem é estabelecida pela regra dos terços, formando um padrão de linhas horizontais e verticais de forma regular, destacando o elemento retangular presente na parte superior.

Fotografia 14 - **Zoe Leonard**, Back to School Shoes, 2000.



Fonte: Undo.net. Disponível em:
<<http://www.undo.net/it/mostra/40720>>

Estabelecemos quase que notavelmente vínculos entre as figuras percebidas na imagem e objetos de nosso conhecimento; é desta forma que determinamos serem pares de sapato os quatro elementos de cor preta identificados na imagem na parte inferior e central horizontal; também associamos com letras as manchas pretas dentro do retângulo branco disposto na parte superior, as cores do fundo indicam uma superfície de madeira e os suportes sobre os quais os sapatos se encontram, prateleiras. O evento que a fotografia promove de ligar os objetos reais à obra,

através da luz, tanto assegura a existência deles em determinado espaço e tempo, quanto nos leva a considerar as razões de ser de uma fotografia da vitrine de uma loja de sapatos.

A nostalgia é a mais forte sensação apreendida como consequência de efeito emocional causado pela obra, mas não é explicada em um primeiro momento, apenas experimentado; após essa etapa, somos levados a realizar um esforço racional que culminará em um desfecho lógico decorrente desse processo de análise realizado.

Determinamos nesse processo algumas suposições acerca da obra, na tentativa de indicar seus significados, como a hipótese de a imagem buscar referência no passado, a possibilidade de tentar despertar uma nostalgia e, também, de permitir notar uma precariedade do tipo de comércio a que se refere. A frase, “de volta aos sapatos escolares” (tradução nossa), implica em uma referência explícita ao passado, ligada a um sentimento nostálgico dos tempos escolares de pessoas que hoje são adultos. A técnica da fotografia analógica usada na obra também contribui para a construção dessa sensação; a disposição dos produtos, assim como a precariedade do anúncio, apontam para uma falta de sofisticação nesse estabelecimento.

A imagem, parte da série *Analogue* de Leonard, faz referência a um tipo de comércio que parece estar em extinção mediante os estabelecimentos que possuem estruturas luxuosas e anúncios ostensivos. A presença de luzes refletidas em um vidro que compõe a vitrine, expondo objetos de maneira ordenada, sintetiza a estratégia que busca despertar o desejo de consumo daqueles que passam por esse local. Ter a certeza de que o processo analógico foi adotado na produção, contribui para o nosso entendimento sobre o conceito da obra, aguçando ainda mais o sentimento nostálgico causado por ela.

Apesar de Leonard parecer distante de suas fotografias nessa série, já que a artista visita rotas de comércio que não fazem parte de seu cotidiano habitual, ela também se insere nesse contexto buscando recursos que facilitem a compreensão do leitor de que Leonard não se posiciona distante de sua temática, como podemos notar na Fotografia 15.

Quase toda a imagem é constituída em escalas de cinza, porém, algumas nuances coloridas nos levam a notar que se trata de uma composição em cores; é uma imagem predominantemente escura, balanceada por alguns pontos de luz.

Como ocorre com as demais fotografias, o instante específico do registro, é marcado, também, pelas especificidades das ferramentas e suportes utilizados, que garantem a ela sua particularidade enquanto obra, percebidas no filme que permite um registro das cores em um contraste suavizado e que expõe uma granulação média. A composição aqui aparece de maneira um pouco desordenada, em razão das linhas que tendem levemente para a diagonal.

Fotografia 15 - **Zoe Leonard**, TV sets in store window, 2001/06.



Fonte: Art Tattler. Disponível em:
<<http://arttattler.com/archivezoeleonard.html>>

A associação das figuras formadas na fotografia por similaridade com objetos conhecidos por nós, remete quase que instantaneamente aos televisores e outros eletrônicos no interior de uma vitrine envidraçada; também é possível perceber sobre eles outros elementos menos nítidos, como carros, edificações e uma pessoa. A cena, nesse caso, retrata não apenas o recorte de uma vitrine em frente a uma rua, mas também carros e um indivíduo que só têm sua presença notada em consequência da reflexão que o vidro da vitrine permite fazer de seu exterior.

O efeito emocional causado pela fotografia é o de algo um tanto caótico, dada essa sobreposição dos reflexos, o que exige que as energias se voltem, primeiro, para separar o que é o edifício, a vitrine e os produtos do que é reflexo.

As hipóteses levantadas após essa primeira fase são de que a artista busca retratar uma desordem na qual esse tipo de comércio se sustenta ou, simplesmente, a desvalorização de produtos de um passado relativamente recente. A isso acrescenta-se a inserção de Leonard dentro do contexto de sua produção por meio

dos reflexos da fotógrafa. Aqui levamos em conta a composição irregular da fotografia que dialoga diretamente com a desordem dos objetos apresentados na cena; a falta de cuidado com esses itens gera a impressão de um descaso, que leva à desvalorização dos mesmos; por último, a presença da artista é deduzida do reflexo no vidro, que capta e denuncia a presença da fotógrafa no ato de realizar a foto.

Essa imagem reforça as conclusões anteriores sobre a relação direta que a produção de Zoe Leonard possui com a fotografia analógica, em meio à era digital. Além disso, como o diálogo que a população em geral traça com esse tipo de fotografia é equivalente ao que traça com os produtos ofertados nesse tipo de comércio, como algo abandonado e desvalorizado, já substituído por outros mais avançados e atraentes na atualidade, tema e técnica colaboram para referenciarem-se à indústria do consumo e à prática de descarte dos produtos de mercado. O posicionamento da artista enquanto personagem na fotografia, por meio do seu reflexo, serve para aproximar o espectador da artista, que é parte do sistema a que se refere tanto quanto eles, vítima e agente da crítica dos modos como a indústria do consumo afeta a sociedade.

A série procura documentar comércios locais que ainda sobrevivem em meio aos conglomerados multinacionais; segundo Cotton (2010, p. 229-231), Leonard traça uma rota desse tipo de comércio ao redor do mundo e, ainda:

[...] atesta de forma explícita o *status* contínuo e significativo do fotógrafo de rua que trabalha caminhando e observando, nesta era atual, ao mesmo tempo que reconhece seu próprio gesto historicizado. O projeto *Análogo* de Leonard é sensível ao legado da fotografia do século XX, mas também constitui um lembrete poético das maneiras inteligentes e ainda perceptíveis pelas quais a fotografia pode abstrair e conferir significado a nossas experiências. (COTTON, 2010, p. 230-231).

Desta forma, as fotografias podem ser entendidas como elementos integrantes de uma produção que conta com a contribuição de outros diversos registros para constituir o caminho que a fotógrafa artista percorre; as imagens, analisadas de forma individual, apresentam características próprias que servem como modo de ressaltar a singularidade que cada um dos locais ou objetos fotografados possui, diferindo da produção industrializada das multinacionais que padroniza o comércio e domina o mercado atual.

3. UM DIÁLOGO FINAL

O tema da pesquisa, que foi escolhido a partir de um cruzamento entre a condição da fotografia na arte contemporânea e a preferência pessoal pela fotografia analógica, é abordado como forma de apresentar aspectos de linguagem da fotografia analógica de cotidiano ressaltando sua importância na arte contemporânea. Apesar de serem selecionados apenas três artistas para as análises conduzidas nesta pesquisa, essa prática afeta um número maior de artistas, de modo que frequentemente encontraremos produções ligadas a essa categoria em exposições.

O caráter artístico nos trabalhos escolhidos já é determinado, a princípio, quando os próprios fotógrafos estabelecem o foco de sua produção, partindo de uma interpretação para a fotografia do legado deixado por Duchamp, de que a arte pode ser qualquer coisa que o artista sentencie como tal (FLORES, 2011, p. 222). A partir dessa herança, as obras dialogam com o *ready made*, a *Pop Art*, arte engajada, arte conceitual e outras; ao mesmo tempo em que não se prendem a um único suporte, como o papel fotográfico, pelo contrário, estão constantemente promovendo interação com outros meios, como as projeções em slides e instalações, que também são capazes de aproximar a obra do ambiente em que ela se insere, bem como das pessoas que ali vão buscar essa arte.

Ainda que, em certo momento da história, a fotografia artística busque um distanciamento do caráter documental, que o meio carrega consigo desde seu surgimento, como forma de legitimar sua condição de arte, a fotografia que traz como temática o cotidiano não nega essa alternativa de apresentar-se também como um testemunho; pelo contrário, procura sempre carregar um registro de eventos, costumes ou heranças que, mesmo fazendo menção ao passado, ainda estão presentes em sua época.

Sontag (2013, p. 148) afirma que a fotografia entra de forma significativa no museu assim que os fotógrafos deixam de lado a discussão sobre ela ser, ou não, uma arte, passando a aceitá-la de forma natural no meio. As fotografias que ocupam o museu não são restringidas por intenções ou estilos particulares, pelo contrário, encontramos na arte contemporânea uma pluralidade imensurável de fotografias, em uma diversidade que coloca no mesmo patamar artístico as mais diversas técnicas e

abordagens, incluindo o tema do cotidiano, discutido neste trabalho, bem como os procedimentos adotados pelos fotógrafos.

Os artistas utilizam a luz refletida como forma de se apropriarem das cenas, objetos e figuras humanas; de maneira geral, todos eles vivenciam aquilo que registram, alguns de maneira mais direta, outros menos. O que podemos notar em todas as produções analisadas dentro desse tema é a semelhança na forma entre essas obras e as fotos realizadas por leigos; estes, ao se preocuparem com o motivo pelo qual desempenham o ato de fotografar, não atentam, e na maioria das vezes nem possuem conhecimento para tal, para questões de composição, enquadramento, cortes, iluminação adequada, entre outros controles das ferramentas adotadas. Produzindo fotografias, cujas imagens são portadoras, às vezes, de marcas que normalmente seriam consideradas como erros na fotografia profissional, os artistas, de maneira diferente dos leigos, que nem sempre estão atentos aos erros que produzem, exploram essas características de maneira consciente, como um recurso para aproximar esteticamente o receptor da temática do cotidiano.

Paralelo às características gerais do tema, cada artista desenvolve aspectos que personalizam e dão unidade à sua obra como um todo e, outros, que só ocorrem em produções específicas. Interessam aqui, especialmente, as características que são recorrentes nas obras. No caso de Stephen Shore, o fotógrafo adota o uso de cores, o que não era usual na fotografia artística até o momento, sendo um item marcante em seu trabalho. A fotografia colorida estimula diferentemente a percepção, em relação à fotografia em preto e branco, que enfatiza mais as formas. Isso remete aos estudos de Arnheim (1986), sobre percepção; para o qual a cor favorece uma atitude mais receptiva aos estímulos visuais e, de modo mais geral, suas qualidades expressivas afetam a mente de maneira mais espontânea. Essas distinções, todavia, não são absolutas para a cor, podendo ser associadas também às formas:

É provavelmente verdade que a receptividade e rapidez da experiência são mais características para as respostas à cor, enquanto o controle ativo caracteriza a percepção da forma. Mas só se pode pintar ou entender um quadro, organizando-se ativamente a totalidade dos valores da cor; por outro lado, submetemo-nos passivamente à contemplação da forma expressiva. Ao invés de falar de respostas à cor e respostas à forma, podemos, com maior propriedade, distinguir entre uma atitude receptiva aos estímulos visuais, que é encorajada pela cor mas que se aplica também à

forma, e uma atitude mais ativa, que prevalece na percepção da forma mas que se aplica também à composição de cor. De um modo mais geral, é provável que as qualidades expressivas (fundamentalmente da cor, mas também da forma) afetem de modo espontâneo a mente passivamente receptiva, enquanto a estrutura tectônica do padrão (característica da forma mas encontrada também na cor) engaja a mente ativamente organizadora. (ARNHEIM, 1986, p. 327).

Considerando a análise de Arnheim (1986) e o momento histórico das imagens de Shore, podemos supor que, no caso específico desse artista, o emprego das cores resgata em seu público uma receptividade e uma espontaneidade em relação às suas fotografias, que ativam valores sentimentais deixados de lado por circunstância dos processos industriais, que tinham na fotografia em preto e branco um tipo de imagem que edificava os valores dominantes e tradicionais da forma.

As séries “American Surfaces” e “Uncommon Places” possuem relação direta com a cultura de massa presente nos Estados Unidos por volta da década de 1970 e 1980, evidenciando um consumo que padroniza a população; isso pode ser notado em suas fotografias que têm como foco a classe consumidora norte-americana. As figuras humanas (Fotografia 16), quando retratadas em suas obras, não se tratam de celebridades da época, mas de pessoas comuns que revelam a uniformização do estilo de vida norte-americano generalizado.

Fotografia 16 - **Stephen Shore**, Sem Título, Toledo, Ohio, 1972.



Fonte: Stephen Shore. Disponível em:
<<http://stephenshore.net/photography/E/index.php?page=13&menu=photographs>>

Shore conduz o conhecimento adquirido em sua experiência com Warhol um passo adiante, revelando consequências que os produtos de consumo exibidos na

Pop Art causaram no comportamento social da massa; a fotografia acima é um exemplo do resultado causado pela influência da mídia na vida de uma cidadã comum que, além de aparecer à frente de grandes prateleiras de cigarros, também pode ser associada às *Marilyns* de Warhol, ao trazer cabelos ondulados loiros e maquiagem carregada na região dos olhos. A projeção desse modelo comportamental se faz presente na produção de outros artistas entre as décadas de 1970 e 1990, é o caso de Cindy Sherman, consagrada por algumas de suas obras em que:

[...] apresenta as mulheres americanas de sua geração, em geral e a si mesma, como produtos de uma cultura saturada de imagens hollywoodianas e, por meio destas, como vítimas da falsidade dos valores vigentes em Hollywood. (LUCIE-SMITH, 2006, p. 193).

O trabalho de Shore se mostra precursor do que, alguns anos mais tarde, seria abordado em obras de artistas que dialogam com as consequências causadas pela massificação dos modos de vida, mostrando, em seu caso, a realidade vivida pelas pessoas que almejavam os objetos ou estilo de vida em voga. Embora as obras de Shore já começassem a apresentar os itens populares de maneira um pouco mais melancólica, distanciando-se do aparente entusiasmo que era percebido na *Pop Art*, ele ainda preserva uma atitude menos agressiva do que a abordagem atribuída a artistas de um período pós-pop que, como explica Lucie-Smith (2006, p. 253-266), é marcado pela melancolia e polêmica causada pela escolha de temas socialmente inaceitáveis, o que ocorre com propriedade na década de 1990.

Já no início de sua produção, Nan Goldin coloca em debate uma temática agressiva por meio de particularidades específicas de sua própria vida íntima; seja em registros dos ambientes que frequenta, de pessoas com quem convive ou, até mesmo, em autorretratos (Fotografia 17), o que está em evidência é o cotidiano da minoria social à qual Goldin pertence. Para a fotógrafa, cada individualidade retratada é importante, é o que podemos notar nos títulos das fotografias que quase sempre carregam os nomes das pessoas presentes nelas e, mesmo quando não possuem esse atributo, apresentam elementos peculiares que não são encontrados no cotidiano dos grupos sociais dominantes.

Mammì (2012, p. 15) refere-se à arte como sendo responsável por desenvolver um papel fundamental no sistema global de comunicação, portadora de

verdades de difícil visibilidade; tal dificuldade em enxergar não é apenas explorada através da obscuridade e distância mas, também, por clarezas e proximidades excessivas. Nesse contexto são inseridos os artistas que remetem ao próprio corpo em suas produções:

[...] como se o artista procurasse um espaço absolutamente íntimo, impossível de ser transformado em informação objetiva. No entanto, mesmo quando trabalha com registros e memórias pessoais, o artista não parece com isso buscar a reconstituição de uma história, mas apenas indicar que sua própria história, quando transformada em arte, se torna estranha e quase monstruosa. (MAMMI, 2012, p. 15).

Além de discutir sobre a violência contra a mulher, a fotografia abaixo (Fotografia 17) também serve de exemplo sobre a atitude destemida de Goldin, ao promover uma associação de sua própria imagem com o tema grotesco da agressão, ao lado de outras abordagens suas como isolamento social, relações sexuais e abuso de drogas. Porém, apesar de Goldin manter-se fiel à sua temática desde o início, seu reconhecimento no meio artístico internacional, como citado anteriormente com base nos estudos de Cotton (2010, p. 138-141), se dá apenas quase duas décadas após o início de sua carreira artística, em decorrência da valorização desse nicho temático apenas na década de 1990.

Fotografia 17 - **Nan Goldin**, Nan one month after being battered, 1984.



Fonte: Bitch Media. Disponível em:
<<http://bitchmagazine.org/post/in-the-frame-nan-goldin-feminist-artist-domestic-violence>>

As fotografias dessa artista representam um mundo livre de dissimulações, diferente daquele que é representado nas obras de outros fotógrafos, que expõem uma construção da aparência baseada em estereótipos para questionar a sociedade de consumo; é o caso de Cindy Sherman, que constrói diferentes personalidades em seus autorretratos, recorrendo a figurinos, cenários e poses para formar um tipo social, que a artista interpreta utilizando ela própria como modelo das fotos. Fabris (2003) analisa a obra de Sherman, a partir das ideias de Bruneau, observando que diante dela tomamos consciência de que, no decorrer da história da arte são utilizados não só artifícios técnicos para modificar a imagem das pessoas em suas representações mas que, devido à maneira com que elas são retratadas, temos contato com uma figura divergente do sujeito biológico original que dá origem a essa imagem. Na produção de Sherman, esses elementos que geram dissimulações são utilizados de maneira proposital e exagerada, como recurso para promover uma crítica sobre os estereótipos femininos criados, em seu tempo, pela cultura de massas, que acabam por desconstruir a figura natural da mulher.

Nas fotografias de Nan Goldin, cabe observar que, embora os retratos da artista tentem romper com a tradição da pose e das máscaras esses ainda são construídos por elementos como vestimentas e, principalmente, atos decorrentes da atmosfera social e cultural que os envolve; tais influências da mídia sobre o círculo social de Goldin são percebidas nitidamente quando ela faz o registro de pessoas transgênero, que constroem sua imagem a partir das referências oriundas dos personagens que aparecem nos meios de comunicação de massa.

A ótica de Goldin sobre as cenas que registra tem influência direta sobre a imagem final criada; conseqüentemente, embora mantenham um compromisso com os sujeitos reais, as fotografias carregam as intencões da autora e o seu próprio ponto de vista sobre essa realidade vivida dela própria, quando se tratam de autorretratos, ou de outros, quando utiliza recursos fotográficos para expressar seus sentimentos e modo de vida a partir da captura de imagem de outros indivíduos. Desta forma, a produção de Goldin nos proporciona a oportunidade de entrar em contato com o seu modo de ver o universo em diferentes momentos e situações psicológicas de sua vida.

Enquanto Nan Goldin altera plasticamente a sua produção fotográfica conforme o momento pelo qual está passando em sua vida, as mudanças nas obras de Zoe Leonard ocorrem de forma muito mais oscilante nas ferramentas e suportes

adotados; embora sempre tratando da relação entre o ser humano e o mundo, usa uma diversidade maior dos meios, seja em sua instalação que questiona a posição da sociedade mediante as pessoas infectadas pelo vírus da AIDS, apropriando-se de cascas de frutas, seja no registro analógico do comércio de pequeno porte ao redor do mundo ou quando instala câmeras obscuras em edificações sem alterá-las (Fotografia 18), promovendo um diálogo entre o ambiente externo ali projetado, o ambiente interno e os espectadores que vão contemplar a obra.

Os diálogos entre os espaços em que as produções são exibidas e as obras propriamente ditas, se fazem necessários, segundo Mammi (2012, p. 98-100), a partir do momento em que a autonomia objetiva da obra passa a ser questionada; dessa forma, rompe-se com a imprescindibilidade de um local neutro, que não interferisse na criação previamente delimitada pelo artista, e passa-se a evidenciar a participação e influência que o espaço exerce sobre a obra como um todo.

Ainda que o suporte fotográfico não seja o único adotado por Leonard para compor diferentes produções ao longo de sua carreira, a série analisada aqui é de importância fundamental para o tema, pois trabalha com ferramentas analógicas nos dias atuais, quando já é possível determinar o domínio da técnica digital tanto no mercado quanto na arte. Ao associar a técnica desenvolvida com a temática das formas de comércio que se tornaram antiquadas, podemos notar uma rápida substituição dos produtos de consumo social; o que aparecia na fotografia de Goldin e, principalmente, Shore como produtos altamente desejáveis e modernos nas décadas de 1970 e 1980, são exibidos aqui como artefatos obsoletos e descartados, em um intervalo de vinte ou trinta anos.

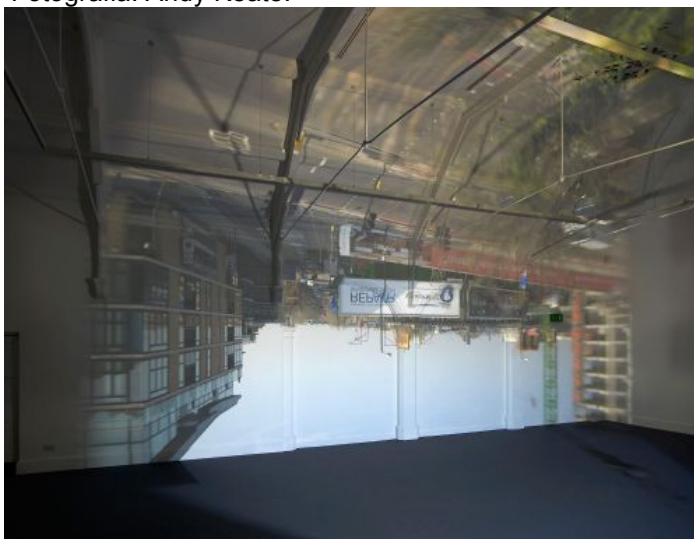
Enquanto a artista explora aquilo que foi menosprezado, ela induz seu espectador a refletir sobre o consumo, abordagem que já era explorada na obra de Shore, porém, diferentemente do modo como Leonard a apresenta destacando os resultados de uma sociedade que descarta rapidamente aquilo que não é mais moderno, em resposta à agilidade dos desenvolvimentos tecnológicos; não se faz necessário exibir os produtos da sociedade atual em suas fotografias, como forma de estimular tal discussão, pois o próprio público tem a memória dos itens que descartou e contato com os itens contemporâneos, de modo que a obra insere-o em uma reflexão que envolve sua vida pessoal, não permitindo que ele se coloque como um indivíduo que observa de fora, o que promove sua participação na interpretação

conceitual da obra e, ao mesmo tempo, uma interpretação de si próprio nessa sociedade que é o contexto da obra.

Tal reflexão não seria desencadeada se as fotografias não estivessem colocadas em uma ligação direta com o espaço artístico, o que as retrocederia à função de simples registros que remetem ao passado. Leonard promove essa conexão entre o ambiente e sua série “Analogue” ao organizar as fotos em uma instalação, expondo-as em um suporte de vidro transparente, sem molduras, que não impõe limites entre as paredes do museu e suas fotos; além de não fazer uso de textos e legendas, deixando que o espectador seja guiado apenas pelos limites físicos do lugar.

As interações entre obra, espaço e observador, propostas aqui, abdicam da visão de uma arte que se estabelecia apenas a partir da composição limitada por molduras; o que antes era valorizado pela imitação da realidade, carregando o caráter tradicional de aura, definido por Benjamin (1980), agora tem sua relevância determinada pela relação e reflexão que promove com o mundo, em uma aproximação levemente restrita, que busca romper limites da arte sem deixar que ela se confunda de vez com a vida genuína.

Fotografia 18 - **Zoe Leonard**, Observation Point, 2012.
Fotografia: Andy Keate.



Fonte: Camden arts centre. Disponível em:
<<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh21>>

A imagem acima (Fotografia 18) é o registro de uma obra de Leonard que, enfatizando os princípios básicos da fotografia como reflexão de luz, cria uma imagem para qual o conceito é altamente mais relevante em seu mérito artístico do

que a forma. A obra só é concretizada de fato quando essa ideia da artista entra em contato com o meio utilizado para sua distribuição, exposto em sua naturalidade, exibindo um quadro do cotidiano daquele local sem encenações ou alterações do ambiente externo, juntamente com o espectador que, inserido nesse ambiente, é parte integrante desse processo com a capacidade de controlar a informação que chega até ele; esse tipo de obra sintetiza o que Müller-Pohle (2009) define como sociedade da informação ou sociedade da comunicação, em que as três etapas do processo (produção, distribuição e consumo) são igualmente ativos sobre ele.

Mesmo que as séries das fotografias aqui analisadas ainda não manifestassem total igualdade entre as etapas de produção, distribuição e consumo, os fotógrafos já caminhavam nessa direção ao romper com o tradicionalismo na fotografia, assumindo a função de produtor e personagem da sua própria obra; ainda que de forma indireta, quando não realizam autorretratos, mas, expõem o cotidiano em que vivem. Conforme o caráter documental é introduzido na fotografia aceita como arte e o artístico conquista espaço na fotografia que antes era estritamente documental, temos uma modificação na forma de enxergar tais processos fotográficos:

Após o conceitualismo dos anos 1960 e 1970, o claro movimento em direção a uma abordagem encenada, mais abrangente e projetada, tornou-se visível. Esta abordagem quase apagou a linha divisória entre “fotógrafos artistas” e “artistas que fotografam”. A típica questão dos anos 1970 sobre a origem de uma estratégia específica – seja ela artística ou fotográfica – tornou-se conseqüentemente irrelevante. (MÜLLER-POHLE, 2009, p. 19).

Dentro das séries produzidas pelos artistas, cada fotografia também possui seu caráter singular e tem capacidade de gerar efeitos diferentes em seus diversos observadores; com o apoio da semiótica peirciana e por meio das análises realizadas, pudemos esboçar o percurso semiótico por meio do qual esses efeitos são experienciados por nós, enquanto intérpretes, sempre levando em conta conhecimentos e experiências pessoais precedentes.

Nossas conclusões sobre essas fotografias são decorrentes de um processo que inicia com sua elaboração por parte do fotógrafo do seu ponto de vista sobre o real; segundo Kossoy (2009), a fotografia sempre é uma representação que se dá a partir do real, todavia, o fotógrafo decide qual será o tema e técnica utilizados, seleciona o recorte e momento que serão aproveitados do real, para só então,

levando em consideração sua bagagem cultural, criar a fotografia, uma nova espécie de realidade que tem apenas como referência aquilo que verdadeiramente ocorreu. Kossoy (2009) discorre ainda sobre o processo de pós-produção pelo qual a fotografia passa após o momento do registro; seja em recortes, edições da imagem, escolha do suporte ou, até mesmo, ao estabelecer títulos e legendas, tudo faz parte da construção dessa nova realidade. Quando entramos em contato com essa fotografia, inicia-se o processo que Kossoy (2009) chama de construção da interpretação, que nada mais é do que a leitura semiótica que desempenhamos no nível do interpretante dinâmico, em conformidade com nossos repertórios, conhecimentos, convicções, interesses e mitos pessoais.

Tanto no aproveitamento da temática do cotidiano quanto na reexploração das ferramentas analógicas, a arte contemporânea possui muitos caminhos a serem seguidos na criação de novas obras. Apesar de a presente pesquisa apontar três exemplos norte-americanos, o cenário nacional vem expondo uma série de projetos que se encaixam na categoria aqui explanada.

A 1ª edição da FotoBialMASP, relevante exibição de fotografia artística contemporânea que ocorreu no ano de 2013 em São Paulo/SP, reuniu tanto artistas brasileiros como estrangeiros que, de alguma forma, promovem uma comunicação de suas produções com o nosso país; as obras que compuseram a exposição variam desde instalações de câmeras obscuras e apropriação de fotografias antigas, que apresentam o caráter da reexploração técnica, até manipulações digitais e vídeo instalações resultantes das mais recentes tecnologias. A natureza técnica das fotografias não é o foco do conjunto, mas aparece principalmente nas obras de Rochelle Costi, que apresenta a relevância de ferramentas que hoje estão ultrapassadas, bem como os arquivos fotográficos criados por meio destas. A temática do cotidiano também se faz presente nessa exposição heterogênea, apresentada em fotografias de Jared Domicio, e nas vídeo instalações de diferentes autores, especialmente a obra composta pelo coletivo canal*MOTOBOY, que exhibe a popularização e banalização da fotografia atual, facilitada pelo fácil acesso à tecnologia.

Presente também na 1ª edição da FotoBialMASP, Rosângela Rennó é um dos mais relevantes nomes nacionais que trabalham a fotografia na arte, ressaltando itens como a memória e o passado, por meio de registros, apropriações e manipulações de fotografias; no ano de 2006 a artista desenvolve a exposição “A

última foto”, em que reúne o trabalho de 43 fotógrafos, incluindo o seu, feitos todos com câmeras analógicas e tendo como tema o Cristo Redentor, na tentativa de levantar questões sobre o direito autoral e a substituição da fotografia analógica pela digital, lacrando as câmeras utilizadas no processo logo após os artistas realizarem esse último registro.

Luiz Braga é um dos exemplos de fotógrafos que, antes adepto apenas da fotografia analógica, começa a migrar para a digital, no ano de 2004, em consequência das possibilidades técnicas que essa confere, como na série “Nightvisions”, com exemplares também presentes na 1ª edição da FotoBienalMASP, em que a tecnologia digital permite explorar a radiação infravermelha, gerando imagens monocromáticas.

As modificações sucedidas na fotografia com a chegada do digital não ocorrem apenas no campo técnico, mas em uma série de tópicos que alteram nossa percepção e relação com o meio, como discute Seligmann-Silva (2006); a questão do tempo deixa de possuir um vínculo com o instante acontecido no passado, já que passa a representar o momento vivido quase que imediatamente, pois não existe mais um intervalo significativo entre o registro e o processo de revelação da imagem. A noção de credibilidade também é alterada, devido à facilidade de manipulação da imagem por meio de softwares digitais, fazendo com que as pessoas não confiem mais na imagem que lhes é apresentada da mesma forma com que confiavam anteriormente. Essa facilidade de manipulação, bem como a de obtenção da imagem, causa uma interferência direta na figura do fotógrafo e no seu poder de criação, já que agora o receptor pode se tornar mais facilmente agente da fotografia, pela massificação do acesso a esse meio. O suporte material indispensável na fotografia analógica, também, fazia desta um objeto cobiçado, promovendo uma ligação entre a memória e um item físico, relação que é perdida à medida que as fotografias são organizadas e armazenadas digitalmente.

A crescente perda dos elementos que a fotografia analógica carrega acabou se tornando bastante evidente devido à entrada brusca da fotografia digital na arte e nas sociedades urbanas como um todo, como também a alteração na percepção desse meio, fazendo com que diversos artistas buscassem resgatar essas ferramentas analógicas na elaboração de suas obras em um período em que a fotografia analógica entra em processo de desaparecimento.

O diálogo entre o analógico e o digital é constante na abordagem da fotografia analógica de cotidiano, seja de maneira mais explícita, quando artistas se apropriam de fotos antigas para realizarem instalações que contam com recursos tecnológicos digitais recentes, seja de maneira implícita, a exemplo de Zoe Leonard, quando fotógrafos utilizam ferramentas analógicas nos dias atuais a fim de promover um questionamento sobre a permanência ou extinção no meio artístico dessas técnicas que foram massivamente substituídas pelas digitais na contemporaneidade.

Nesse momento, somos levados a agravar nossa investigação sobre a importância da fotografia analógica de cotidiano enquanto forma de arte contemporânea; para isso, é necessário refletir, antes de tudo, sobre o que é o contemporâneo. Levando em consideração os estudos de Agamben (2010), compreendemos que contemporâneo é aquele que, apesar de viver em sua atualidade, não a experimenta de forma passiva, mas se distancia das pretensões ordinárias do presente para que, só assim, possa observar o seu tempo de maneira plena; ao se dissociar dos padrões de sua era, o contemporâneo desenvolve a habilidade de enxergar aquilo que está presente em seu tempo, porém, oculto por uma escuridão que faz com que os outros, absorvidos pelas ideias correntes, não sejam capazes de notar, rompendo com uma visão de contemporaneidade ligada apenas ao tempo cronológico. Agamben (2010) explica que, ao buscar o que é mais moderno e recente, o contemporâneo se depara com aquilo que ainda não foi vivido e que só pode ser entendido através de suas origens, que influenciam diretamente e permanecem internas ao tempo atual, promovendo um diálogo particular entre passado, presente e futuro; assim sendo:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2010, p. 72).

Tomando essas ideias como base, entendemos que a fotografia analógica de cotidiano, inserida no meio artístico atual, obtêm êxito em sua contemporaneidade, o que nos é revelado pelos diferentes aspectos dessas obras, abordados no decorrer

deste estudo. Quando Shore torna-se adepto ao uso da cor em suas obras, ele está explorando um elemento que, apesar de existente em seu tempo, permanecia na escuridão, como potencialidade artística; o mesmo ocorre com o tema do cotidiano exposto na sua forma banalizada, promovendo um diálogo entre o que estava sendo registrado por leigos e sua forma singular de enxergar. Goldin também alia as técnicas e características recorrentes, na produção de leigos, à sua visão particular contemporânea, ao expor, de maneira agressiva, um cotidiano que era encoberto e ignorado por grande parte da massa em seu tempo. Leonard, por fim, percebe a importância das raízes tecnológicas, em meio a uma era digital, bem como a permanência e influência que exercem sobre seu tempo, além disso, coloca o arcaico como atual, ao inserir tais obras no recente contexto dos museus e galerias de arte.

O que diferencia a fotografia artística clássica da contemporânea, portanto, é esse modo com que são trabalhados o acúmulo de referências e o esvaziamento de sentido na obra (MAMMÌ, 2012, p. 107-117). Porém, ao refletir sobre a produção artística a partir do início da década de 1990, Mammi (2012, p. 112-113) atenta para o fato de que, talvez, tenhamos chegado ao fim do período definido como arte contemporânea ou pós-moderna, já que ele é marcado por encarnar práticas sociais a serem desenvolvidas, fator que não caracteriza a arte atual; nessa nova fase, o artista busca estratégias para desenvolver sua produção em meio a discussões, que se restringiram, em grande parte, a questões institucionais ou de mercado. Mammi (2012, p. 115-117) destaca a pertinência da arte atual através do trabalho de artistas que, deixando de lado a preocupação com esquemas ou classificações, vão em busca de experiências sensíveis e concretas; dessa maneira, torna-se possível salientar que:

[...] porquanto a arte tenha deixado de ser o lugar onde o mundo se organiza, ela ainda é o lugar onde as coisas aparecem. Sempre há espaço para operações estéticas, mesmo num mundo cujo significado já parece dado. E talvez elas sejam hoje, por isso mesmo, ainda mais necessárias. (MAMMÌ, 2012, p. 117).

Os caminhos para posteriores produções artísticas apontam para uma interação, cada vez maior, entre os meios, valorizando as hibridizações e rompendo limites. Nesse âmbito, conhecer as motivações dos artistas para, em uma direção aparentemente oposta, fazer o uso de técnicas fotográficas analógicas, pode ser um

meio de manter viva a memória tanto dessas técnicas quanto dos seus modos próprios de ativar a percepção e o pensamento. A temática do cotidiano, que ocupa seu lugar nos espaços de arte desde a *Pop Art*, é alvo de diferentes produções artísticas, mas tem na fotografia analógica potencialidades próprias, que buscamos evidenciar aqui. As etapas das análises semióticas realizadas, que objetivam chegar a uma conclusão em nossa mente sobre os signos em questão, têm a finalidade de facilitar nossa compreensão sobre essas obras quando entramos em contato com elas.

CONCLUSÃO

A temática da fotografia de cotidiano enquanto linguagem da arte contemporânea foi o elemento definido como objeto de pesquisa na realização deste trabalho, juntamente com o processo de produção analógico que caracteriza tais obras. Para finalizar o estudo foi aplicado o processo de análise semiótica peirciana, a fim de averiguar, exemplificar e aprofundar as hipóteses levantadas anteriormente.

Após o surgimento da fotografia digital e facilidades na manipulação das imagens, o espaço dos museus e galerias vem sendo preenchido, quase em sua totalidade, por obras decorrentes dessas novas tecnologias; apesar disso a fotografia analógica permanece ocupando um espaço que não deve ser ignorado, o que estimulou o desenvolvimento desta pesquisa, reafirmando sua importância na arte contemporânea e destacando os itens que tornariam inviável sua substituição pela fotografia digital.

Para tornar plausível a compreensão do cenário artístico atual e localizar a fotografia de cotidiano na arte contemporânea, traçamos, em um primeiro momento, uma breve trajetória da fotografia. Desde poucos anos após seu surgimento já era possível notar primitivos sinais de arte nesse meio, que, passando por períodos de incisiva negação, consegue se estabelecer como forma de arte em caráter de igualdade com as demais.

Como modo de explanar diferentes itens relevantes, presentes na temática abordada, realizamos um recorte em que foram selecionados três artistas que, embora não sejam os únicos que explorem o uso desse tipo de fotografia na arte, possuem relevância por distintos motivos e servem para exemplificar e representar o tema em questão.

As obras escolhidas na aplicação semiótica servem como exemplo da produção geral dos artistas e também como um panorama da categoria que estudamos, ampliando nosso conhecimento sobre a fotografia de cotidiano em geral, expressando a importância desse tipo de produção presente como linguagem na arte contemporânea, além de deixar a possibilidade de uma ampliação desta análise em pesquisas futuras.

Já que o tema é relativamente recente, surgiram algumas dificuldades em relação ao material teórico para fundamentação e pesquisa, principalmente dos artistas que, com exceção da Nan Goldin, não possuem tanto destaque no cenário

brasileiro, sendo necessárias buscas em arquivos digitais de outros países através da internet.

O trabalho orientou o percurso de significação das fotografias de Stephen Shore, Nan Goldin e Zoe Leonard em nossa mente; tal processo foi possível a partir da exploração dos conceitos definidos a princípio, proporcionando uma familiarização do leitor com o interpretante dinâmico da semiótica peirceana.

Para que o papel de analista tenha sido assumido, com base nos princípios do interpretante dinâmico, apresentando nossa análise individual sobre as fotografias selecionadas, percorremos um caminho que passa por diversos conceitos de Peirce, levando em consideração as categorias universais de primeiridade, secundidade e terceiridade; as análises foram iniciadas com as relações do signo em si, passando por suas correspondências com o objeto, até atingir as relações do signo com o interpretante. Ainda que não tenha sido possível definir o interpretante final nestas análises, devido à nossa posição de intérprete singular, foram indicadas algumas conclusões acerca do tema, que permitem apontar para o seu encaminhamento.

A produção de Stephen Shore foi analisada levando em consideração o processo de entrada da cor na fotografia artística; manifestando referências da *Pop Art*, Shore aborda com frequência o modo vida das massas que vivem em função do consumo. Nan Goldin, que desponta de um processo depreciativo do ambiente e pessoas que viviam ao seu redor, expõe, em suas obras, itens polêmicos sem nenhuma censura; aparentando ser um amplo diário fotográfico, a produção de Goldin indica, de forma direta, os momentos e experiências pelos quais a artista passa ao decorrer de sua vida. Já a produção de Zoe Leonard, embora analisada apenas em sua série "Analogue", merece fundamental consideração por trabalhar com a fotografia analógica em um período recente, quando as tecnologias digitais já dominam o mercado fotográfico; a percepção sobre a importância dos itens de consumo que, rapidamente, tornam-se obsoletos, é pertinente tanto para discutir sobre o cotidiano das massas quanto o desenvolvimento da ferramenta utilizada para desenvolver a série: a câmera fotográfica.

Os resultados foram bastante satisfatórios, atingindo os objetivos almejados para elucidar a importância da fotografia analógica de cotidiano na arte contemporânea, convergindo para uma compreensão da mesma.

Após realizadas as análises, colocamos a produção dos fotógrafos selecionados ao lado de outros que se destacam na fotografia artística contemporânea, tanto no cenário internacional quanto no nacional, como forma de apresentar, brevemente, a amplitude com que o tema do cotidiano e as técnicas analógicas são explorados no contexto atual da arte.

A valorização da fotografia analógica, através de um resgate iniciado junto com seu processo de desaparecimento, desenvolve uma reflexão sobre nossa sociedade, que, em consequência da facilidade de acesso aos dispositivos fotográficos atuais de uso descomplicado, passa a fotografar, de maneira cada vez mais banalizada, o mundo em que vive, ao mesmo tempo em que passa a não confiar fielmente nas imagens que são apresentadas em seu cotidiano.

O trabalho deixa, ainda, uma possibilidade de continuidade posterior dos estudos, levando em consideração outros caminhos existentes sobre o mesmo tema, analisando obras de artistas diferentes dos selecionados aqui; ou, ainda, explorando as questões, levantadas ao final do trabalho, sobre as modificações pelas quais a fotografia tem passado, acompanhando as recentes mudanças na arte.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo. In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2010. p. 55-73.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28. (Os Pensadores).

_____. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 97-115. (Obras Escolhidas v. 1).

COTTER, Holland. Change and Permanence, captured by cameras. **New York times**, 05 mar. 2009. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2009/03/06/arts/design/06zoe.html?pagewanted=1&_r=2>. Acesso em: 26 de Outubro de 2013.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CYPRIANO, Fabio. Adeus à fotografia. In: RENNÓ, Rosângela. **A última foto**: catálogo. São Paulo: Galeria Vermelho, 2006. p. 4-7.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Revista de estudos feministas**, Florianópolis, v. 11, n. 1, p. 61-70, jan/jun. 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9475/8712>>. Acesso em: 31 de Maio de 2014.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF; Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GODFREY, Mark. Mirror displacements: Mark Godfrey on the art of Zoe Leonard. **Artforum**. New York: Murray Guy, mar. 2008. Disponível em: <<http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2013/01/Artforum-mirror-displacements1.pdf>>. Acesso em: 26 de Outubro de 2013.

GOLDEN, Reuel. A Shore Thing. **British journal of photography**, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.bjp-online.com/british-journal-of-photography/interview/1869652/shore>>. Acesso em: 05 de Agosto de 2013.

HAMMOND, Harmony. **Lesbian art in America: A contemporary history**. New York: Rizzoli International Publications, 2000. Disponível em: <<http://www.questia.com/read/91783423/lesbian-art-in-america-a-contemporary-history>>. Acesso em: 29 de outubro de 2013.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

LUCIE-SMITH, Edward. **Os movimentos artísticos a partir de 1945**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário. In: DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, ciência e tecnologia: passado, presente e desafios**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

McQUAIL, Denis. Teoria das audiências e tradições de investigação. In: McQUAIL, Denis. **Teoria da comunicação de massas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003. p. 363-387.

MURRAY GUY. **Zoe Leonard & Elisabeth Lebovici: The politics of contemplation**. New York: Murray Guy, 2012. Disponível em: <http://murrayguy.com/wp-content/uploads/2012/09/ZL_EL_bookletfinal.pdf>. Acesso em: 29 de Outubro de 2013.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Estratégias de Informação. **Boletim**, São Paulo: ECA/USP, n. 3, p. 13-23, maio. 2009.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica: de Platão a Peirce**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998.

OLIVEIRA, Erivam. **Da fotografia analógica à ascensão da fotografia digital**. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/oliveira-erivam-fotografia-analogica-fotografia-digital.pdf>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica e filosofia**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

_____ **Semiótica**. 2 reimp. da 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSSNER, Lidia; ROSSNER, Alexander. **Zoe Leonard**: interview at Documenta 12. Kassel, Germany, 2007. DMOVIES.NET. Disponível em: <<http://vimeo.com/68165540>>. Acesso em: 18 de Junho de 2014.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

SANTAELLA, Lucia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____ **A assinatura das coisas**: Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____ O Homem e as máquinas. In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no século XXI**: a humanização das tecnologias. São Paulo: Ed. da UNESP, 1997.

_____ **Matrizes da linguagem e pensamento**: sonora visual verbal: aplicações na hipermídia. 3. ed. São Paulo: FAPESP: Iluminuras, 2005a.

_____ **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005b.

_____ **A teoria geral dos signos**: como as linguagens significam as coisas. 4 reimp. da 1. ed. São Paulo: Cengage Learning, 2012.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: Cognição, semiótica, mídia. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A desapareição da fotografia, ou porque não paramos mais de fotografar. In: RENNÓ, Rosângela. **A última foto**: catálogo. São Paulo: Galeria Vermelho, 2006. p. 77-79.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. 7. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. **2014 Biennial, Zoe Leonard**. New York, NY, 2014. Disponível em: <<http://whitney.org/Exhibitions/2014Biennial/ZoeLeonard>>. Acesso em: 20 jun. 2014.