

O corpo, a câmera e o ato de fotografar¹

El cuerpo, la cámara y el acto de fotografiar

The body, the camera and the act of photographing

Carolina PERES

Universidade Estadual Paulista (UNESP, Brasil)

cp.carolina@gmail.com

RESUMO: O presente artigo apresenta uma proposta de leitura ampliada sobre o dispositivo fotográfico, sendo a câmera fotográfica um elemento importante na construção de um pensamento em fotografia. Ao olhar a câmera para além de suas possibilidades técnicas, vemos que seus recursos orientam deslocamentos no espaço e são fundamentais na construção de um determinado ponto de vista em relação a um assunto. A partir dessas considerações iniciais, são apresentados diversos exemplos no contexto da fotografia como linguagem artística, com o objetivo de oferecer uma leitura sobre a percepção da câmera na produção fotográfica, nos estudos teóricos e a consequente influência e diálogo com a imagem propriamente dita.

Palavras-chave: Fotografia; dispositivo fotográfico; processos artísticos.

RESUMEN: En este artículo se presenta una propuesta de lectura ampliada en el dispositivo fotográfico, y la cámara un elemento importante en la construcción de un pensamiento en la fotografía. Al mirar a la cámara, además de sus posibilidades técnicas, vemos que sus recursos guían los cambios en el espacio y son fundamentales en la construcción de un punto de vista particular en relación a un asunto. A partir de estas consideraciones iniciales, se presentan varios ejemplos en contexto de la fotografía como lenguaje artístico, con el fin de proporcionar una lectura sobre la percepción de la cámara en la producción fotográfica, los estudios teóricos y la consiguiente influencia y el diálogo con la propia imagen.

Palabras clave: Fotografía; dispositivo fotográfico; procesos artísticos.

ABSTRACT: The present article presents an extended reading proposal about the photographic device, being the photographic camera an important element in the construction of a thought in photography. When looking at the camera beyond its technical possibilities, we see that its resources guide displacements in space and are fundamental in building a certain point of view in relation to a subject. From these

¹ Pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Parte do material apresentado neste artigo é resultado desta pesquisa, realizada durante os anos de 2013 e 2015, sendo este texto uma versão do artigo publicado no Brasil (*DATJournal*, 2018).

initial considerations, several examples are presented in the context of photography as an artistic language, with the aim of offering a reading about camera perception in photographic production, theoretical studies and the consequent influence and dialogue with the image itself.

Keywords: Photography; photography device; artistic processes.

1. A CÂMERA FOTOGRÁFICA

A CÂMERA É UM OBJETO que posiciona o fotógrafo no espaço e, por meio deste dispositivo, ele entra em contato com a cena que ele busca fotografar. Considerando que a câmera possui um corpo de natureza técnica, é possível afirmar que há uma relação corporal entre o dispositivo e o fotógrafo, responsável por indicar um posicionamento em algum lugar. Desse tipo de relação, diferentes vínculos são criados com o ambiente e de alguma forma dialogam com a imagem fotografada. O fotógrafo se move em busca de uma imagem de acordo com seu interesse, e, ao mesmo tempo, se orienta pelos recursos oferecidos pela câmera, como, por exemplo, o tipo de lente utilizada e a estrutura do equipamento, entre outros. O modo como decorre sua ação pode também influenciar no resultado final da imagem, ou seja, sua presença pode ser notada por pessoas no entorno ou pode ser marcada por uma discrição que o faça passar despercebido. É comum que alguém que tenha uma câmera na mão desperte o interesse de pessoas próximas para posar para uma foto, esta é uma consequência imediata e natural gerada pela presença do dispositivo. Nesse sentido, ser notado ou não diz respeito também a uma escolha, a qual irá reverberar diretamente na imagem.

De modo mais geral, qualquer câmera irá influenciar a percepção que se tem da cena observada. André Rouillé (2009) aponta para esta condição inerente ao uso da câmera a qual influencia diretamente a maneira como a cena é percebida e a imagem capturada.

Tal qual a ciência e todos os sistemas de referência, é *nas* coisas e *nos* próprios corpos que a fotografia dispõe seus observadores parciais. O que cada um deles sabe ver de específico, o que só cada um poderá apreender, não depende de sua subjetividade, mas da pertinência de seu ponto de vista. Esse ponto de vista ideal nas coisas e nos corpos provém tanto dos instrumentos (a perspectiva linear dos ópticos, a sensibilidade dos filmes, o obturador, etc.) quanto dos procedimentos utilizados pelo observador. (...) Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas. É por aí, aliás, que a fotografia e a ciência encontram a arte. (Rouillé, 2009, p. 203, grifo do autor).

Rouillé adota o termo «observador parcial» para demonstrar que existe uma condição que faz com que o fotógrafo reconheça uma possibilidade dentre tantas outras. Condição esta que é delimitada pelo lugar que ele ocupa no espaço. A ação de

fotografar se dá justamente pela maneira como se ocupa um lugar, onde as transformações e mudanças de ponto de vista ocorrem pelo deslocamento ou mesmo por novas escolhas, seja de espaço ou de equipamento. Temos então um modo de ver que se transforma constantemente e se relaciona com as experiências do fotógrafo, mas é essencialmente guiado pelo dispositivo fotográfico. Consequentemente, a imagem se compõe tanto da referência com a cena como das percepções de quem fotografou. Nas palavras de Rouillé, «a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)» (Rouillé, 2009, p. 204). Por mais simples e despreziosa que possa ser uma fotografia, ela será um reflexo deste processo.

Aproximando um pouco da prática fotográfica, estas diferenças se evidenciam em um processo criativo, visto que cada câmera coloca o fotógrafo em contato com o assunto de forma distinta. Isto fica evidente na maneira como ocorre a manipulação da câmera em função de suas características e na forma como o olhar é dirigido ao visor. No caso aqui apresentado, foram usados dois tipos de câmeras com o objetivo de investigar na prática a reflexão teórica acerca do dispositivo fotográfico: uma câmera DSLR² e uma câmera de celular. Por possuírem estruturas diferentes, foi possível verificar como ocorre a percepção do espaço em função do visor que cada uma delas dispõe. Com o celular, a imagem é visualizada na tela ao mesmo tempo em que é possível visualizar todo o entorno que está fora desta imagem. Neste caso, o olho fica afastado da câmera e os braços se expandem em direção ao assunto (Imagem 1).



Imagem 1. Imagem vista pela tela do celular. Fonte: arquivo pessoal.

² DSLR é uma sigla em inglês para *Digital Single Lens Reflex*.

Com a câmera DSLR, temos outra situação, ou seja, o olho fica confinado no visor e o corpo assume uma postura mais contraída. O campo visualizado limita-se a uma área retangular. A busca pelo assunto se dá por uma varredura do espaço com a própria câmera ou pela constante aproximação e afastamento da câmera do rosto do fotógrafo (Imagem 2).



Imagem 2. Imagem vista pelo visor da câmera DSLR. Fonte: arquivo pessoal.

O peso de cada câmera também diz muito sobre a fotografia e o modo como ela é realizada. Um celular na bolsa é facilmente acessado se há algo interessante a ser fotografado ao longo de um trajeto diário. O que faz também com que o gesto não seja notado com tanta atenção, pois o celular é um objeto totalmente adaptado ao cotidiano do ser humano. Uma câmera DSLR inevitavelmente denuncia o fotógrafo na sua ação, uma espécie de afirmação da ocorrência do ato fotográfico, devido ao seu corpo visivelmente mais pesado e volumoso. Em ambos os casos, o fotógrafo se mobiliza no espaço incorporando a câmera à sua anatomia.

Se ampliarmos esta análise para um contexto mais abrangente, encontraremos diversas situações ao longo da história da fotografia que indicam formas diferentes de se relacionar com a câmera. Dentre os inúmeros modelos que existem, podemos verificar características particulares de uso a partir de uma leitura geral acerca da relação entre o fotógrafo e o dispositivo.

A câmara escura (Imagem 3) precede a invenção da fotografia. A sua existência estava vinculada a um modelo de observação que perdurou do final do século XVI ao final do século XVIII (Crary, 2012, p. 35). Além de funcionar como um modelo científico, era utilizada também como um aparato técnico associado ao entretenimento e à prática artística. É comum encontrarmos abordagens históricas que tratem a câmara escura e a câmera fotográfica dentro de uma linha evolutiva, porém, segundo Jonathan Crary, há uma diferença notável entre o papel do observador em relação a cada uma delas.

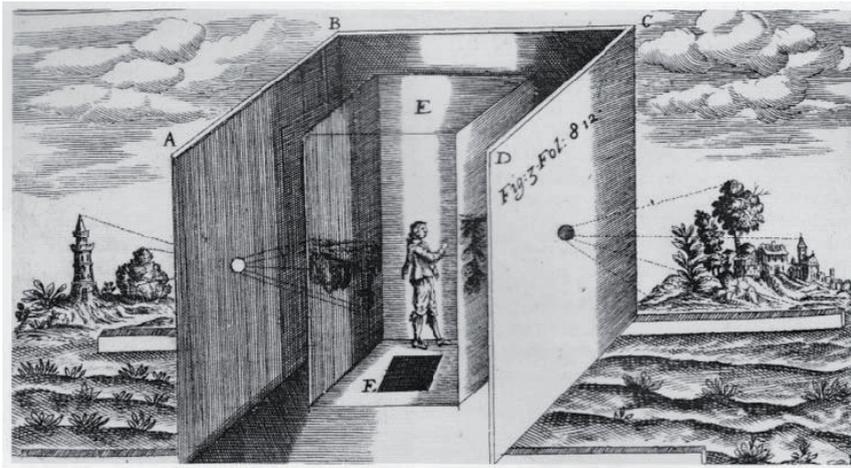


Imagem 3. Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646.

A ideia de um sujeito interiorizado na câmara indicava um posicionamento de um observador capaz de ter uma visão verdadeira do mundo, ideia esta que mudaria a partir do século XIX. De maneira geral, a câmara escura pode ser descrita como um quarto ou mesmo uma caixa com um pequeno e único orifício por onde entra a luz proveniente de uma área externa. A imagem da área externa é projetada no interior do quarto ou caixa de forma invertida, resultado de um fenômeno óptico. Em sua versão mais simples, a imagem é projetada no interior da câmara e não apresenta exatidão no foco, possuindo pouca nitidez. Trata-se de um aparato que possibilita um determinado tipo de observação, ou seja, temos na câmara escura uma situação que indica um tipo de relação entre o sujeito e o dispositivo.

(...) a câmara escura define a posição de um observador interiorizado em relação a um mundo exterior, não apenas em relação à representação bidimensional, como é o caso da perspectiva. Portanto, a câmara escura converte-se em sinônimo de um tipo muito mais amplo de efeito-sujeito, que excede a relação entre um observador e um determinado procedimento de produção da imagem (Crary, 2012, p. 40).

Interessante notar que Crary diferencia a forma de posicionamento no interior da câmara escura e a forma de representação bidimensional, muito utilizada na época, da perspectiva. A perspectiva central, um sistema de representação inventado no Renascimento, tendo como primeiro teorizador Alberti³ (Machado, 1984, p. 63) e Brunelleschi⁴, o inventor da solução matemática como meio para uso prático (Gombrich,

³ Leo Batista Alberti (1404-1472), arquiteto e teórico da arte italiano.

⁴ Filippo Brunelleschi (1377-1446), escultor e arquiteto italiano de grande projeção no Renascimento.

1985, p. 171). Com a perspectiva, os artistas foram capazes de conferir a uma imagem um aspecto de realidade muito maior (Gombrich, 1985, p. 175) e a sua invenção provocou mudanças no modo de ver. Trata-se de um sistema de representação de um espaço tridimensional em um espaço bidimensional, criado para simular em uma imagem a impressão de profundidade de uma cena do mundo real. De modo geral, as soluções de representação estão relacionadas ao contexto em que se encontram, onde «cada método tem suas virtudes e suas desvantagens, e o que se prefere depende das exigências visuais e filosóficas de uma época e lugar em particular. É uma questão de estilo» (Arnheim, 2008, p. 105).

A perspectiva *artificialis* foi utilizada por pintores da época com a finalidade de produzir imagens muito mais próximas do real, no contexto de uma arte mimética, onde a pintura era uma janela através da qual a natureza poderia ser visualizada. Numa época em que se buscava cada vez mais recursos que ampliassem a destreza do pintor, a perspectiva seria amplamente difundida como uma técnica auxiliar na pintura.

Outros dispositivos foram criados com a mesma finalidade. Roland Barthes (1984) faz menção à câmera lúcida, meio em que a mediação humana é fundamental, e a relaciona com a subjetividade humana.

É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associam-na à idéia de uma passagem obscura (camera obscura). O que se deveria dizer é camera lucida (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel) (Barthes, 1984, p. 156).

O surgimento da fotografia no ano de 1839, com a divulgação do daguerreótipo por Louis-Jacques-Mandr  Daguerre,   posterior   c mara escura e coincide com diversas transforma es de uma época. Muito mais que coincidência, seu surgimento   também parte de um processo de mudança na sociedade, ocorrido a partir do século XVIII: a Revolu o Industrial. Uma sociedade antes baseada no trabalho artesanal tem seus processos de produ o e rela es de trabalho modificados diante da industrializa o. No campo das artes, o diálogo com a pintura traz diversos questionamentos sobre a natureza das imagens, além de provocar os artistas a buscarem novas formas de olhar.

Segundo Crary, «o colapso da c mara escura como modelo da condi o do observador foi parte de um processo de moderniza o» (2012, p. 135). Num primeiro momento, a partir da sua inven o, a fotografia passou por um período de reconhecimento do meio, onde foram desenvolvidos diversos experimentos para fixa o da imagem e aprimoramento da câmera. Além disso, esta época foi marcada por um questionamento a respeito dessa nova possibilidade de produ o de imagem, que até então era atividade restrita   pintura. O modelo baseado na observa o a partir da c mara escura foi se modificando aos poucos, dando espaço para um novo tipo de percep o. «S  no início do século XIX o modelo da c mara perde sua autoridade

suprema. A visão deixa de estar subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo. Não é mais o olho que alardeia um 'mundo real'» (Crary, 2012, p. 135).

Diante de uma nova realidade, seria natural uma transformação do modo de ver. E, segundo Rouillé, «a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir visibilidades adaptadas à nova época» (Rouillé, 2009, p. 39). Diferentemente da câmara escura, que condicionava um observador a uma posição fixa dentro do aparato, com a fotografia o observador passou a operar o dispositivo de fora dele, passando a ter mobilidade em relação ao assunto de seu interesse.

A partir daí, a fotografia passaria por momentos distintos no que diz respeito à produção de imagens. Inicialmente tida como ferramenta de reprodução do real, essa atribuição foi se transformando a partir da prática dos fotógrafos e a partir da reflexão de diversos autores que questionaram essa verdade. A ideia da fotografia como documento foi perdendo força na medida em que a subjetividade do fotógrafo foi reconhecida como elemento de construção da imagem, ou seja, «no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão» (Rouillé, 2009, p. 20). A fotografia foi conquistando espaço na arte a partir do trabalho de fotógrafos que exploram as possibilidades do meio em função de uma linguagem visual e de sua expressão pessoal, além de ser material de trabalho de diversos artistas que a utilizam em função de uma proposta artística.

Retomando um pouco a ideia das relações entre o corpo e a câmera, é interessante observar que o surgimento da fotografia digital abriu caminhos diversos para novas possibilidades de interação com o mundo por meio do dispositivo fotográfico. Neste contexto, a câmera de celular surgiu como mais uma alternativa de aparato para a produção de imagens, além de funcionar como um meio de distribuição e visualização quando conectada à internet. Além disso, as câmeras digitais também passaram a ter o recurso de conexão com a internet com o uso de cartões de memória com *wi-fi*. As câmeras tornaram-se vestíveis, como, por exemplo, os modelos de câmera *GoPro*, facilmente acoplados a capacetes e adaptáveis a drones, neste caso operadas à distância.

O hábito de diversas pessoas tirarem fotos de si mesmas para o compartilhamento em redes sociais, o chamado *selfie*, rendeu também a produção em massa de extensores em forma de bastão, capazes de prologar o braço, os quais permitem um distanciamento maior da câmera em relação ao sujeito. Nessa linha, muitas câmeras passaram a ter o visor flexível, possibilitando ao sujeito a observação de sua própria imagem na tela. Curiosamente, muitos aparatos não são novidade, mas indicam um movimento próprio do ser humano na sua busca de interagir com o meio em que vive. O uso de um bastão para ampliar o alcance da câmera, por exemplo, apesar de parecer uma ferramenta nova, está presente em uma foto de 1926, conforme podemos ver na Imagem 4. O que demonstra que é característica própria do ser humano usar meios para interagir com o mundo e adaptar ferramentas às suas necessidades.



Imagem 4. Fotografia de 1926 indica o uso pioneiro de um bastão na produção de um autorretrato. Fonte: Recuperado de [<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/fotografia--de-1926-mostra-uso-pioneiro-de-pau-de-selfie-14908747>]. Consultado [16/04/2017].

Não é novidade também que a indústria trabalha em função das necessidades humanas e que estas correspondem a um mercado de consumo. Nesse sentido, é possível identificar uma relação direta entre um determinado uso e as adaptações feitas em função de uma necessidade. Assim, percebemos que a invenção de novos tipos de câmeras, ainda que estejam diretamente vinculadas ao mercado, tem relação direta com a construção de novos pontos de vista. No contexto de um processo de criação, estes pontos de vista estarão vinculados diretamente ao discurso do fotógrafo/artista.

2. A CÂMERA FOTOGRÁFICA COMO PARTE DE UM EVENTO FOTOGRÁFICO

Não devemos chamar atenção somente ao aspecto estrutural da câmera, mas também ao processo como um todo, no qual ela se insere. Ela é parte do evento fotográfico, no qual é mediadora de um processo desencadeado pela percepção. Rouillé (2009) aponta a importância da memória nesse processo, que funciona como uma espécie de orientadora das escolhas do fotógrafo. Suas principais referências, restrições, vivências e interesses pessoais reverberam no seu próprio corpo e sugerem uma postura, um tipo específico de interação com o entorno, que se relaciona diretamente com o que ele seleciona visualmente e o seu modo de ver.

O olhar e o corpo do fotógrafo permeiam seus interesses presentes e seu passado sedimentado. Quanto às suas imagens, elas mobilizam outros elementos armazenados em sua memória: suas habilidades e suas competências fotográficas, as miríades de imagens que ele já viu, assim como os esquemas formais e estéticos que assimilou. A captação tenta um ajuste, tão rápido quanto complexo e improvável, entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo particular e coletivo,

do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O caráter improvável da captação – fazer coincidir em um instante essas temporalidades heterogêneas – cria no fotógrafo uma tensão que provoca um verdadeiro apelo à sua memória, e que o projeta nas estratificações de seu passado. Algumas de suas lembranças são então reativadas, sua percepção é estimulada e orientada, e seu corpo mobilizado em uma verdadeira dança ritual onde todos os movimentos (aproximações, afastamentos, joelho no chão, deslocamentos laterais, etc.) produzem efeitos estéticos diretos (Rouillé, 2009, p. 225).

De fato, o ato fotográfico se vale de diversas camadas as quais envolvem simultaneamente o passado, o presente e o futuro em uma relação direta com processos mentais e corporais. Deveríamos pensar então que a escolha da câmera revela também um tipo de personalidade ou mesmo uma intenção pessoal em produzir um tipo específico de fotografia? A análise do trabalho de alguns fotógrafos indica uma possível leitura nesse sentido.

O trabalho da fotógrafa americana Vivian Maier foi descoberto recentemente e de maneira atípica. Suas fotos, guardadas por ela por toda sua vida, foram leiloadas no ano de 2007 em razão de uma dívida não paga. Maier passou a vida trabalhando como babá e fotografando nas horas vagas. O anonimato talvez apontasse para uma vida recatada e uma certa timidez. O fato é que sua postura, descrita por algumas pessoas próximas, revelava uma personalidade extremamente reservada. Não à toa que suas fotos nunca foram mostradas ao longo de sua vida. Seu trabalho era voltado para a fotografia de rua, atividade que rendeu mais de cem mil negativos.

Se observarmos alguns autorretratos de Maier, é possível perceber que há uma relação indireta entre o seu olhar e a cena que ela está fotografando. Utilizando uma câmera *Rolleiflex*, a sua postura não era tão invasiva e permitia uma aproximação com o tema de maneira mais discreta. Fotografar pessoas com naturalidade pode ser um desafio neste tipo de fotografia, e a maneira como se dá a aproximação do fotógrafo é essencial ao resultado da imagem. Uma câmera *Rolleiflex* é posicionada na altura da cintura e o fotógrafo direciona o seu olhar para baixo ao invés de olhar diretamente para a cena. Estas imagens indicam uma presença furtiva e discreta, ao mesmo tempo que, assim como em suas fotografias de rua, revelam cenas construídas com um aspecto de espontaneidade.

Já Henry Cartier-Bresson, destacado fotógrafo francês, é indissociável do termo «instante decisivo». Termo que se relaciona a um tipo específico de fotografia, onde o fotógrafo deve estar em perfeita sintonia com a cena observada e saber o momento exato de capturar a imagem. Para Bresson, este momento exato está diretamente conectado com a atitude corporal do fotógrafo, que, num ato reflexo, se mobiliza em função da busca de uma composição onde todos os elementos estejam em perfeita sintonia. A câmera utilizada por ele era uma *Leica*, rápida e ágil, e esta escolha estava diretamente relacionada ao tipo de fotografia que ele fazia. Em sua fotografia não havia espaço para recortes posteriores, a imagem tinha que acontecer no instante da

cena. Neste caso, a foto é fruto de uma relação muito bem sincronizada entre o corpo do fotógrafo, o qual o mobiliza pelo espaço, e a câmera fotográfica.

Um outro trabalho interessante, em que podemos verificar uma relação direta entre a escolha da câmera e a poética da imagem, refere-se ao Coletivo Basetrack. Criado pelo fotógrafo húngaro Balazs Gardi em 2010, as atividades deste grupo de fotógrafos tinham como foco a cobertura do conflito no Afeganistão. Tratava-se de um trabalho independente de fotografia de guerra em que utilizavam unicamente um celular iPhone para retratar não somente o conflito mas também o cotidiano que envolvia tal situação. Além da câmera de celular, este equipamento funcionava como um aparato de reportagem completo por possuir uma função multimídia em que podiam editar as imagens, gravar áudio e vídeo, e transmitir este material pelo *website* do projeto e pelas redes sociais. Consequentemente, as imagens resultantes deste trabalho assumiram características próprias deste tipo de dispositivo. Podemos identificar, por exemplo, que há uma apropriação dos recursos de aplicativos como *Hipstamatic*, que possui opções de tratamento de imagem pré-configurados, os quais se transformam em linguagem e configuram uma escolha poética. Este tratamento dado às fotografias permeia boa parte do trabalho deste coletivo.

Podemos também fazer o caminho inverso. Se analisarmos alguns trabalhos a partir da própria imagem, descobriremos algumas relações que indicam algum tipo de uso específico da câmera em função do resultado pretendido. Alguns trabalhos, inclusive, vão um pouco além das possibilidades delimitadas pelo dispositivo fotográfico, por intenções distintas. Encontramos alguns exemplos marcantes como a fotografia de Oscar Gustav Rejlander, intitulada «Dois modos de vida» (1857), composta por mais de trinta negativos onde cada elemento da imagem foi fotografado separadamente. A câmera fotográfica, ainda muito limitada em recursos, não dava conta de solucionar algumas questões técnicas no momento da captura da imagem. Com isto, artistas como Rejlander recorriam a montagens, recortes, composição de cenas fotografadas separadamente e até o uso da pintura em alguns casos, para preencher algum espaço da imagem não capturado pela câmera. No caso deste trabalho, a precariedade técnica do dispositivo tinha uma relação direta com a motivação de manipular a imagem e, consequentemente, influenciava no resultado poético da imagem.

De tema polêmico, a imagem indicava a figura de um pai, centralizado, ao lado dos dois filhos, que seguiam por caminhos opostos: de um lado o caminho do pecado e de outro o caminho da virtude. A foto causou um choque por apresentar a nudez, sendo censurada em algumas ocasiões. Mas o que chama a atenção neste trabalho, dentro do contexto aqui apresentado, é a forma como Rejlander resolveu a composição e a construção da imagem a partir da montagem. O fato é que não seria possível realizar uma foto contendo a grande cena como um todo pois uma câmera fotográfica era limitada em recursos nesta época. Neste caso, o trabalho de pós-produção possibilitou a Rejlander trabalhar com outras alternativas além das quais a câmera oferecia. Algumas características são típicas de um trabalho de fotomontagem, como, por exemplo, o foco presente em todos os planos da imagem. Além de fotografar

cada trecho da imagem isoladamente, provavelmente Rejlander fotografou a mesma imagem com diferentes focos para compor uma imagem nítida. Ainda assim, se olharmos atentamente, é possível identificar no contorno das pessoas a evidência do recorte. Somado a isto, «'Dois modos de vida' representa o desejo de certo grupo de fotógrafos britânicos em meados do século XIX de provar o valor da fotografia como grande arte» (Hacking, 2012, p. 116). No caso de Rejlander, a fotomontagem é uma solução para contornar uma limitação técnica do dispositivo fotográfico, visando um resultado poético específico.

De maneira diferente, no trabalho do artista inglês David Hockney, a colagem de fotos é intencionalmente utilizada, fazendo-se visível e tornando-se um elemento poético. Utilizando aproximadamente setecentos e cinquenta fotografias, «Pearblossom Highway» (Imagem 5), assume as imperfeições da sobreposição das imagens, tomadas em diferentes horas do dia.



Imagem 5. David Hockney, «*Pearblossom Highway*» (1986),
colagem fotográfica, 181.6 x 271.8 cm.

Há também uma alteração da ideia de perspectiva, visto que o artista fotografou cada elemento da imagem de um local diferente, muitas vezes estando próximo de cada objeto fotografado, criando uma nova concepção do espaço em pontos de vista múltiplos. Segundo Hockney,

Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. Nossos corpos talvez aceitem um ponto de vista central, mas nossa imaginação movimenta-se rente a tudo, exceto ao horizonte remoto, que tem de estar perto do alto do quadro (Hockney, 2001, p. 94).

Interessante notar no trabalho poético de Hockney este caminho de construção da imagem. Neste caso, a justaposição de fotografias é evidente na imagem, sendo possível perceber o contorno das centenas de fotos que compõem a colagem. De forma diferente do trabalho de Rejlander, o indício da montagem fica evidente ao observador da obra. Da mesma forma, cabe aqui mencionar que este trabalho remete à investigação que ele faria posteriormente sobre o modo como artistas do passado representavam o mundo (Hockney, 2012). Ele defende a ideia de que por volta de 1430, os pintores já utilizavam espelhos e lentes como ferramentas auxiliares para pintar. Em sua pesquisa, o autor evidencia a influência do dispositivo, neste caso um dispositivo baseado em espelhos e lentes, no resultado final da imagem. As soluções visuais encontradas em diversas pinturas por ele analisadas, revelam características que somente seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos. Nesse sentido, as marcas do dispositivo nestas pinturas seriam identificadas por fundos desfocados, elementos da imagem com proporções diferentes devido à limitação de foco, sombras muito marcadas, distorções que só seriam explicáveis pelo uso da óptica, ou seja, efeitos que só seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos.

Mesmo que este pensamento provoque controvérsias entre alguns pesquisadores, o que nos interessa é observar que o modo como ele desenvolve o seu ponto de vista aproxima-se do assunto aqui tratado, tanto em seu trabalho de colagens de fotografia como em sua pesquisa sobre a pintura. Tratam-se de leituras complementares que ajudam na análise do dispositivo fotográfico e se manifestam de modos variados em diversos trabalhos. Nesse sentido, é possível encontrar um campo vasto a ser investigado.

Considerando que hoje os limites entre os meios são permeáveis, vemos um entrelaçamento das linguagens onde as fronteiras não são tão evidentes, e a fotografia assume-se nessa expansão. Um exemplo disso está na oferta de uma ampla gama de câmeras fotográficas equipadas com o recurso do vídeo, o que faz com que as possibilidades no campo da fotografia sejam ampliadas também para esta linguagem.

O trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais, estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção da ordem da mutabilidade (Fatorelli, 2013, p. 85).

A fotografia pode se mesclar ao vídeo e ainda assim ser fotografia. Como no trabalho do fotógrafo Antonio Saggese, intitulado «Noir: a noite na metrópole», que consiste em uma série de «fotografias cinéticas», como ele próprio define, em que temos imagens em movimento de fragmentos da cidade. Interessante notar que Saggese insere nos créditos do trabalho o uso de câmeras *hackeadas*, ou seja, câmeras com configurações alteradas, e o uso do próprio celular iPhone, informação esta que nos dá pistas sobre as suas escolhas e a relação que possuem com seu processo criativo. A plasticidade das imagens se mescla a um tempo distendido, que não é mais o tempo do instante decisivo fixado em uma imagem única, conforme visto no trabalho de

Bresson. Como bem observa Antonio Fatorelli, «a experiência temporal atualmente compartilhada configura-se de modo expandido, multivetorial e ubíquo, consoante aos princípios da complexidade» (Fatorelli *apud* Saggese, 2015), indicando que a fotografia assume novas temporalidades no mundo contemporâneo.

Assim, a análise aqui apresentada encontra ressonância, em maior ou menor grau, nas diversas maneiras de pensar o dispositivo dentro de um contexto histórico ou mesmo nas aproximações com os mais diversos trabalhos em fotografia. Não é exagero pensarmos que, de alguma forma, as questões referentes à câmera fotográfica sempre conviveram com inquietações artísticas, ainda que não estivessem no foco das atenções e das discussões fotográficas. No campo das artes, tais questões dialogam diretamente com a criação propriamente dita e servem como referência para construirmos uma relação mais estreita entre a teoria e a prática, e, ao mesmo tempo, levantar discussões sobre as ações que conduzem um processo de criação em fotografia. É pertinente investigarmos a natureza deste corpo-câmera, de forma que a percepção sobre o meio não fique restrita às suas características técnicas.

3. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. (2008). *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão / Rudolf Arnheim*. São Paulo: Cengage Learning.
- BARTHES, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- CRARY, J. (2012). *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- FATORELLI, A. (2013). *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional.
- GOMBRICH, E. H. (1985). *A história da arte* (4. ed.). Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- HACKING, J. (2012). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante.
- HOCKNEY, D. (2001). *O conhecimento secreto – redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- MACHADO, A. (1984). *A ilusão especular. Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
- ROUILLÉ, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo.
- SAGGESE, A. J. (2015). *Noir, a noite na metrópole*. Fotografias cinéticas. DVD.