



AS ARTES VISUAIS DEPOIS DA FOTOGRAFIA: ASPECTOS DE UM RELACIONAMENTO PROFÍCUO

THE VISUAL ARTS AFTER PHOTOGRAPHY: ASPECTS OF A FRUITFUL RELATIONSHIP

Pablo Petit Passos Sérvio¹

Universidade Federal do Maranhão

Jordana Falcão Tavares²

Instituto Federal do Maranhão

RESUMO

Neste artigo, buscamos demonstrar como se relacionam alguns movimentos da história das artes visuais com a fotografia. Impressionismo, dadaísmo, surrealismo, pop arte, arte conceitual, land art e outros, são em muitos aspectos influenciados pela invenção da fotografia, por vezes buscando distanciar-se desta, mas muitas vezes deixando-se impregnar por sua lógica, indicial, mecânica, pelo modo como nos fez questionar os limites da visão, pela sua importância cultural, as percepções de realidade que constrói, entre outros aspectos. Para tanto, trabalhamos especificamente com uma revisão bibliográfica. Dessa forma esperamos contribuir para superar uma visão ainda corrente que opõe a história da imagem fotográfica à história da arte.

Palavras-Chave: fotografia. arte. história da arte.

ABSTRACT

In this article, we seek to demonstrate relationships between some art history movements and photography. Impressionism, Dadaism, surrealism, popart, conceptual art, landart and others, are in many ways influenced by the invention of photography, sometimes seeking to distance themselves from it, but often allowing themselves to be impregnated by its logic, indexical, mechanical, by the way how it made us question the limits of vision, due to its cultural importance, the perceptions of reality it

¹ Professor do departamento de artes visuais da Universidade Federal do Maranhão. Mestre e Doutor em Arte e Cultura visual pela Universidade Federal de Goiás. <http://lattes.cnpq.br/1358162078604076>

² Professora substituta do Instituto Federal do Maranhão. Mestre e Doutora em Arte e Cultura visual pela Universidade Federal de Goiás. <http://lattes.cnpq.br/7668115661963834>



builds, among other aspects. To this end, we specifically worked with a bibliographic review. In this way, we hope to contribute to overcoming a current view that opposes the history of the photographic image to the history of art.

Keywords: *photography. art. art history.*

INTRODUÇÃO

Desde meados do século 19, a partir das bem sucedidas experiências de Daguerre, Niépce e Talbot, os modos de fazer imagens foram amplamente revisados. Os processos fotográficos desenvolvidos então mecanizaram sua produção. Rapidez, reprodutibilidade e fidelidade podem ser citados entre as características que fizeram a fotografia se desenvolver na esteira da industrialização. O impacto social foi evidente, mas tanto seu caráter eminentemente comercial quanto sua suposta objetividade rivalizavam com o status do objeto de arte, sobretudo da pintura.

Entretanto é preciso revisarmos nossos conhecimentos sobre história da arte para perceber, conforme Dubois (2012), o quanto desde sua origem a arte se tornou fotográfica e o quanto mesmo sem saber muitos artistas trabalham fotograficamente. Desde o impressionismo até os processos de desmaterialização da obra de arte, a fotografia se faz presente como estudo, suporte ou registro. Interessa a nós, nesse artigo, borrar os limites que afastam fotografia e arte, apontar intersecções entre as técnicas e ampliar os entendimentos sobre a imagem fotográfica dentro da história da arte. Para tanto, propomos abordar alguns dos principais movimentos artísticos posteriores à invenção da fotografia destacando os usos e funções desta em cada movimento. Para tanto, nossa estratégia aqui é trabalhar com uma revisão bibliográfica.

É importante destacar, antes de darmos prosseguimento, que este artigo tem como motivação nossa prática no ensino de fotografia na formação de professores de artes visuais. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que resultou da percepção de que nossos alunos não compreendem as relações entre a história da imagem fotográfica e outras dimensões da história das artes visuais dos últimos séculos. Nesse sentido, pressupõem equivocadamente uma ideia da história da fotografia nas artes visuais como uma história isolada de outras de suas manifestações, como a pintura. Demonstrar que há uma profícua relação é por isso nossa



forma de colaborar com a formação docente em artes visuais. Entendemos que desenvolver uma maior compreensão da relação entre fotografia e um campo expandido das artes visuais é fundamental pode promover conhecimentos, competências que revisam os currículos voltados à formação de professores(as) da área de Artes Visuais.

IMPRESSIONISMO

Embora o impressionismo seja um movimento de pintores, não é difícil desenvolver argumentos para considerar sua ampla relação com a fotografia. André Rouillé diz que, desde sua invenção, a fotografia impôs um desafio aos pintores, já que a máquina infligiu uma provocação à mão. O impressionismo foi então uma reação a esse novo cenário. Assim como a fotografia, também ele é fruto do processo de industrialização e viveu uma revolução a partir dos tubos de tintas industrializados que permitiram finalmente que os pintores saíssem dos ateliês. Esse movimento rumo ao céu aberto por si mesmo permitiu à pintura uma aproximação direta com a fotografia, visto que “o ar livre possibilita uma coparticipação (contato físico) entre o motivo e a tela” (RUILLE, 2009, p.290).

Além disso, o impressionismo propõe “imagens de luz (...) distribuições inéditas do claro e do escuro, do opaco e do transparente, do visto e do não visto” (RUILLE, 2009, p.291). A pintura passa a representar aquilo que é percebido aqui e agora, na presença da coisa, em detrimento do que é imaginado. O foco na percepção de coisas do mundo, especialmente as impressões sobre as condições de luz sobre elas, também aproxima o impressionismo da fotografia em geral. O que seriam os estudos em que Monet pinta a mesma cena variando apenas a iluminação de cada instante?

Annateresa Fabris (1998), por sua vez, aponta o quanto é possível perceber na pintura de Degas características específicas do fotográfico. Para a autora, é possível defender que Degas abraça em suas pinturas a “immediatez, fragmentação, espontaneidade” que experimenta ao fotografar. A composição é descentralizada, oblíqua e com cortes ousados, apontando para a espontaneidade e fragmentação do instantâneo. Por vezes, o trabalho com perspectiva mostra a deformação do primeiro plano em razão da proximidade. Há exemplos da experimentação com ângulos, pontos de vista inusitados. Vemos, por vezes, o trabalho com uma curta profundidade de campo. Em Degas encontramos até mesmo antecipações das experiências de cronofotografia. Como diz Fabris (1998, p.196), o artista faz isso “ao justapor tema análogos



ou ao repetir o mesmo motivo para dar a impressão de uma figura em movimento, representada em fases mais ou menos consecutivas”.

Krauss inicia sua avaliação sobre o impacto da fotografia para o impressionismo trazendo à baila uma questão central: por que aqueles artistas que fizeram tanto esforço para ter contato direto com o objeto de seus quadros ao ar livre ressaltavam tanto o estilo com pinceladas evidentes? Ela exclama: “É simplesmente inexplicável que o fato de sair do ateliê e ir ao ar livre com o objetivo de aproximar-se do sujeito tenha gerado uma visão tão esteticamente marcada” (KRAUSS, 2014, p. 65) Para Krauss, a invenção da fotografia provocou naqueles pintores uma reflexão sobre a percepção, a visão humana da realidade.

É que a amplitude de detalhes que um daguerreótipo poderia revelar sobre uma paisagem “demonstravam através da assombrosa nitidez adquirida pelos objetos longínquos a precariedade da percepção humana” (KRAUSS, 2014, p.67). Na experiência com o calótipo, a presença marcante da granulação resultante das fibras do papel tanto no negativo como na imagem positiva resultava que “as tiragens apresentavam um contraste muito maior, eram formadas de massas violentas de preto e branco. Eram brutais e estranhas, quase desprovidas de detalhes” (KRAUSS, 2014, p.67). Isso em relação à visão humana. Mas logo experimentos científicos demonstraram que também os olhos humanos também, como o calótipo, não percebia toda a gama tonal.

O argumento de Krauss é que as imagens fotográficas denunciavam que a percepção humana da realidade não abarca a realidade. Os pintores do impressionismo atentaram-se para essa não equivalência, para a impossibilidade do acesso ao real em si. “O que a fotografia havia revelado a Degas e Monet era a distância existente entre percepção e realidade.” (KRAUSS, 2014, p.74). Sendo assim, em que ou como fundamentar qualquer noção de realismo? Logo: “O impressionismo de Monet nasce do sentimento de que a unidade de representação pictórica da natureza não pode e não deve ser conseguida a priori, já que não se sabe em quê fundamentá-la.” (KRAUSS, 2014, p.68). Como podemos perceber, o impressionismo não propõe apenas uma alternativa ao realismo, a partir da fotografia ele implicava também um questionamento sobre o que fundamenta a concepção de realismo.



SURREALISMO

Ao contrário do impressionismo, há uma presença explícita da fotografia como material artístico nas obras de artistas das vanguardas. É o caso de dadaístas e surrealistas. Segundo Dubois, “Dadaísmo e surrealismo, em seu gosto da provocação, como em seu culto do ‘surreal’, desenvolveram com intensidade a prática do associacionismo (metáfora, colagem, agrupamento, montagem)” (2012, p.268-269). Neste sentido, o uso da fotografia pode ser estratégico para esse jogo de combinações, não só por prover as mais diversas imagens, mas por ser material que pode ser facilmente manipulado, recortado.

Quando avalia os usos da fotografia feitos por artistas surrealistas, Annateresa Fabris (2013) propõe a análise de obras de quatro artistas Bretton, Max Ernst, Miró e Man Ray. Bretton ajudou a definir os contornos do surrealismo e mesmo não sendo artista visual fez questão de editar seus livros incluindo trabalhos de diversos artistas visuais surrealistas, como Ernst e Ray. A presença da imagem fotográfica em seus livros tem um papel primordial: “A imagem não é um recurso tautológico, nem uma simples ilustração, pois há uma relação orgânica entre ela e o texto. Graças a um jogo de interferências ativas, a imagem participa da produção de sentido, ao entrar em ressonância com a escrita” (FABRIS, 2013, p.62).

Bretton trabalha com imagens fotográficas por ver paralelismo no embate pintura x fotografia e aquele que ele mesmo travava entre a literatura tradicional x escrita automática surrealista. “O estado passivo ou receptivo do poeta, que se entrega à linguagem sem tentar orientá-la, teria correspondência com o papel fotossensível; o ditado interior, que o obriga a transcrever ‘depressa, sem assunto preconcebido’, teria um equivalente na formação autônoma da imagem” (FABRIS, 2013, p.24). A ideia de escrita automática interessava aos surrealistas, pois estimularia o acaso, o irracional, o surpreendente. Assim o automatismo depreciado na fotografia no XIX, era justamente o que o surrealismo intentava, afinal seria em última instância a melhor descrição do funcionamento do inconsciente.

No caso de Ernst encontramos a fotografia sendo usada em colagens e fotomontagens. Pode-se dizer que por meio da colagem, Ernst faz uma aproximação, não lógica, por associações livres, de fragmentos retirados de contextos distintos gerando assim um estranhamento para o observador, já que não possui referência prévia com a qual se situar. Fabris descreve este como um princípio de desambientação da visão da realidade.



Miró trabalhou, por sua vez, com desenhos-colagens. Aqui as imagens fotográficas não são recortadas, desmembradas. São inseridas em meio a desenhos, “numa trama gráfica feita de ‘figuras’ perturbadoras e fantasmáticas, que conferem um significado diferente” (FABRIS, 2013, p.145). É assim que provoca sensações de enigmático, do incerto, de estranhamento. O método compositivo usado na elaboração dos desenhos-colagens remete à exploração do inconsciente preconizado pelos surrealistas. O ponto de partida era um conjunto de elementos gráficos colados numa superfície; tais imagens despertavam no artista estímulos, que eram traduzidos em desenhos. Novos dados visuais eram adicionados de modo que o processo só terminava quando era conseguida uma intensa expressão poética, capaz de sobrepor-se ao elemento plástico (FABRIS, 2013, p.144).

A abordagem de Man Ray traz outras possibilidades à fotografia no surrealismo. A primeira são os seus ready-mades, proposta distinta dos de Duchamp. Surrealistas como Man Ray “são atraídos pelas possibilidades latentes e pelos poderes de evocação e transformação do objeto” (FABRIS, 2013, p.157). Logo a transformação desses objetos se dava na conversão para o fotográfico, para existirem apenas como fotografia, daí porque a obra final dependia amplamente da técnica fotográfica de controle da iluminação, que marca zonas de luz e sombras, e determinação de um ângulo. Veja *Homem* (1918). Segundo Fabris: “Uma sábia adequação de luzes e sombras transforma uma bateadeira de ovos na representação antropomórfica e quase tridimensional de homem” (p.151).

Outra proposta de Ray extremamente relevante é o trabalho com os fotogramas, que denominava *Rayografia*. Aspecto importante desta técnica para os surrealistas era a apreciação da capacidade da luz de transformar objetos em uma variedade de imagens insólitas a depender da posição e intensidade. Mas principalmente o seu caráter de surpresa, desde que não há como antecipar como a imagem se formará por fim. Neste passo, Ray “é motivado tanto pela relativização da ‘interpretação artística’ quanto pela ‘perspectiva de uma arte mais rica em surpresas que a pintura” (FABRIS, 2013, p.28-29).

Ele desenvolve e apropria-se ainda de muitas técnicas de manipulação fotográficas com “o uso da solarização, da dupla exposição, da ampliação, do reenquadramento, do retoque, da inversão da chapa fotográfica, da reticulagem, graças aos quais transforma o real em representação” (FABRIS, 2013, p.12). Man Ray também provoca o observador por meios de composições com aproximações insólitas com objetos como máscaras, peças mecânicas, com



as quais também torna evidente que sua aproximação ao fotográfico está marcada pelo poético, pelo imaginário.

DADAÍSMO E READY MADE

Desde 1910, dadaístas já propunham a fotomontagem como meio para superar a pintura, considerada abstrata demais e distante da realidade. Para estes, a arte não tinha como razão de ser prover meio de “evasão nas asas encantadas do sonho ou do belo”, pelo contrário, deveria chocar, romper com as convenções burguesas. Duchamp, ao contrário dos impressionistas, utilizou-se diretamente de imagens fotográficas em sua obra. Nos interessa nesse momento revelar as equivalências entre os Ready-Mades e o paradigma fotográfico, pois mesmo não trabalhando com fotografias, o Ready-Made por si só já aproxima a arte do fotográfico.

Para Rouillé (2009), essa aproximação ocorre em três dimensões. Na primeira, que denomina “a escolha”, o Ready-Made desvincula a arte do fazer manual, artesanal. Se antes, a produção de uma pintura celebrava a transformação de materiais para a criação manual de algo singular, agora, com o Ready-Made, coisas ordinárias são convertidas em arte por um processo de “seleção (pelo artista) e de registro (pela instituição artística)” (RUILLE, 2009, p.296). De forma similar procede a fotografia. Tudo pode, por um processo de seleção e registro, tornar-se fotografia. Ao fotógrafo, o fundamental não é a criação de uma imagem, mas o ato de escolha de uma cena do mundo, no momento de um enquadramento e clic.

A segunda dimensão descrita por Rouillé é a do registro. Um Ready-Made se efetiva não só pela ação de escolha do artista, precisa também da conversão simbólica provocada pela mudança de contexto, ou seja, com sua entrada autorizada no mundo da arte (em uma exposição, por exemplo). Assim, a obra só se completa com a ação de outros, no caso, o registro em uma instituição artística. Para Rouillé, ao deixar isso claro, Duchamp está também abrindo frestas para o fotográfico. Afinal, também na fotografia, após uma seleção/clic, segue-se todo um procedimento ao qual o fotógrafo também não tem controle, a produção da imagem está à mercê da relação máquina/filme.

Por fim, ele ressalta a última dimensão, o atraso. Aqui identifica a importância dada por Duchamp à ação de interpretação do público. “Fazer arte não consiste mais em fabricar (artesanalmente) quadros, mas em lançar, no mercado simbólico, coisas ou propostas estéticas dirigidas a “espectadores” (RUILLE, 2009, p.298). Assim, o artista, ao criar um Ready-Made,



precisa esperar a percepção dos espectadores, pois a criação também se efetiva apenas com a interpretação destes outros. Estes também são responsáveis por atestar ou não o valor artístico da obra. A essa ação relaciona-se o fato de que naquele momento histórico, pelo menos, começo do XX, o fotógrafo não podia ver a imagem imediatamente após o clic, precisava de uma espera.

POP ARTE

Uma vertente artística que como o movimento impressionista afasta-se do transcendente, em favor do imanente, é o pop arte. Porém, existem diferenças fundamentais no modo como pensam o cotidiano. Se o primeiro abria espaços para representar a percepção da cidade, seus cafés, jardins, ou o ambiente doméstico do final do XIX; o segundo, apresenta um cotidiano ainda mais escandaloso para os padrões acadêmicos, o cotidiano feito de imagens da indústria cultural.

Rouillé (2009) destaca o papel de Andy Warhol rumo à cultura de massa. Para o autor, “nenhum outro insere a cultura de massa tão fortemente na cultura erudita: naturalmente seus temas e, também, seus valores”. (RUILLÉ, 2009, p.308). No que se refere aos temas da cultura de massa podemos destacar a apropriação de imagens da mídia sensacionalista, tanto aquela que cobre a vida de celebridades, quanto aquela que estetiza a violência urbana. Lembremos também que Warhol se apropriou ainda enormemente das imagens de publicidade, do fetiche da mercadoria

A Pop Arte reposiciona a questão da representação e do realismo. Agora o que se espera é fazer pensar a imagem em si, como meio de construção de percepções de realidade e as imagens como realidades em si. Como diz Fabris (2015, p.17), “a consequência imediata é o eclipse da representação. No universo de Warhol, a imagem não representa ou remete a algo. Ela é, vive uma vida autônoma, assume um status mítico, é quase um sujeito”. O realismo da pop arte remete a imagens produzidas por aparelhos técnicos, da publicidade, do jornalismo, do cinema.

Mais do que ressaltar a iconografia fotográfica da cultura de massa, Warhol também resalta sua filiação a esta cultura nas suas escolhas técnicas. A serigrafia fotográfica em suas telas afirma ainda mais sua oposição à tradição pictórica. Sua opção por meios mecânicos, que considera os de seu tempo, permitiam mais velocidade e maior quantidade, ou seja, acesso a



mais pessoas. Com a apropriação de fotografias da cultura de massa, por um lado, e com o uso da serigrafia fotográfica para criar suas telas por outro, seguiu buscando uma “abolição do autor, do gesto, da expressão” (ROUILLÉ, 2009, p.310). Para Rouillé (2009), Warhol empreende um verdadeiro projeto de despictorialização da arte. O que é ainda mais evidente na sua apropriação da lógica industrial da reprodutibilidade e da série.

Ao contrário da grande obra de arte, que cultua a unicidade – e a aparência – a obra de Warhol é serial. Como a fotografia, como a serigrafia, como as mercadorias, como os objetos representados. A obra adota a lógica do produto industrial que permite introduzir os grandes magazines no museu, o território da cultura de massa no da erudita. É igualmente a lei da repetição que tende a abolir a lei da singularidade, da diferença. (ROUILLÉ, 2009, p.310)

É evidente que a apropriação feita Warhol, por exemplo, difere do ready-made de Duchamp. Por mais que se aproprie de imagens de outros, não simplesmente as transporta como as encontrou para o museu. Ainda há uma conversão por meio de ampliações e pelas escolhas arbitrárias de cores, como podemos ver nas suas diversas Marilyns. Ainda assim, há uma distância entre o trabalho manual do pintor e uma técnica de reprodução como a serigrafia fotográfica. Não à toa faz questão de trabalhar reproduções em série das mesmas imagens. Nisso, a pop arte, mesmo que pela serigrafia fotográfica, também abre o campo das artes para a era da reprodutibilidade técnicas das imagens, para as imagens não únicas, sem original, sem aura, como descrevia Walter Benjamin (2012).

ARTE CONCEITUAL, LAND ART, BODY ART, PERFORMANCE E HAPPENING

Enquanto a pop arte se posicionou contra o expressionismo abstrato ao impregnar-se do cotidiano, do mundano, a arte conceitual seguiu outro percurso crítico, questionou a centralidade até então dada pelo expressionismo abstrato à materialidade da obra, aos seus aspectos sensíveis, formais. Os artistas conceituais pressupunham que a fetichização dos aspectos físicos prejudicava a compreensão da ideia do artista. Se a arte é uma ideia, o primordial não é o sensível, mas sim o pensamento evocado pelo artista. Inauguram então um processo que passou a ser descrito como desmaterialização, segundo o qual a arte não se resume a objetos, coisas, produtos acabados. Para nossos interesses, importa destacar que, “a desmaterialização certamente não significa o desaparecimento total do objeto na arte, mas o declínio de sua hegemonia e a rejeição ao culto a ele dedicado” (ROUILLÉ, p.313).



A materialidade tinha aqui função de enunciar ideias, apesar de ser secundária. Objetos, coisas poderiam ser utilizadas para enunciar uma ideia. Mas estes objetos poderiam ser trocados por outros em uma nova exposição. O processo intelectual prevalece sobre a noção de obra como um produto acabado. “Ao contrário das obras-objeto imutáveis, que, durante muito tempo, a arte produziu para o olhar, os artistas conceituais concebem propostas, sempre em transformação, sem forma material fixa, feitas para o pensamento.” (p.315)

Assim como mapas, textos e diversos objetos, a fotografia pode ser então utilizada para enunciação das ideias dos artistas conceituais. Sandberg (2013) ressalta que já desde Duchamp, de sua obra Fonte, obra que foi inúmeras vezes recriada, podemos entender que o que importa em arte é a ideia. Mas como muitos de nós conhecemos a ideia de Duchamp por meio não da Fonte em si, mas de fotos da Fonte, Sandberg entende que “se nota, como em um acidente histórico, que a fotografia, além de representar o mundo, o que era óbvio para todos, era também capaz de ir além e representar uma ideia” (2013, p.344).

Rouillé relata que o que não se pode perder de vista é que a fotografia, como todas outras formas de materialidade, entra por meio da arte conceitual nas exposições artísticas justamente a partir do objetivo de afastar-se do risco do fetiche do objeto, da centralidade no sensorio, na percepção. Por tudo, a fotografia é inserida sob algumas condições. No geral, nunca sozinha, mas acompanhada de outros itens, objetos, mapas, esquemas, textos etc. A proposta estaria não em um objeto, mas na interrelação entre estes, o que, portanto, só poderia realizar-se no intelecto. Como se vê, a imagem fotográfica não era reconhecida como autônoma.

A fotografia também foi instrumentalizada por artistas de *land art* e performance, na onda da desmaterialização. Estes passaram a incluir a fotografia como registro de suas ações em exposições de arte. É notável que enquanto a fotografia servia aos artistas também servia às galerias sedentas por quaisquer objetos que pudessem expor e, claro, negociar. Como diz Rouillé (2009, p.319), “diante de processos invendáveis, uma fotografia, por mais inconsistente e medíocre que seja, por mais contrária a valores artísticos consagrados, aos olhos dos marchands de arte ela adquire o peso do mais sólido objeto.”

Dubois (2012), por sua vez, identifica uma crescente preocupação com o fotográfico mesmo neste contexto até o ponto de obras pensadas para tornarem-se fotográficas. Sobre a *land art* ele cita obras de Richard Long, William Bennet e Jan Dibbets, Robert Smithson, Robert



Morris e Christo cujos “registros” são fotograficamente pensados com ângulos precisos ou mesmo manipulações da perspectiva o que, por fim, é necessário para o funcionamento da obra. Ele lista ainda obras de Andy Goldsworthy, Walter de Maria e Michael e Barbara Leisgen que utilizam-se da capacidade fotográfica de “congelar” algo em movimento em momento específico ou mesmo registrar o borrão de algo em movimento.

Da mesma forma na body art, no happening ou na performance, descreve que apesar de alguns defenderem que o acontecimento nem mesmo deveria ser fotografado, aqui também “vimos depressa se colocarem experiências de arte corporal e de performance que apelavam deliberadamente para as práticas fotográficas.” (DUBOIS, 2012, p.289). Ele lembra, por exemplo, a artista Gina Pane, que “executa suas ações diante de um público e com uma fotógrafa, de acordo com um programa de deslocamentos, enquadramentos, ritmos, tomadas, muito precisamente determinado e comandado: ‘a fotógrafa é meu pincel’, diz ela” (DUBOIS, 2012, p. 289). Ela e outros como Vito Acconci apropriam-se, por exemplo, das possibilidades do corte, do enquadramento, privilegiando planos detalhes. Por fim, cita mesmo artistas como Arnulf Rainer que passam a intervir não diretamente no próprio corpo, mas em autorretratos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pudemos perceber nessa retrospectiva, como a fotografia encontrou rachaduras para acessar o campo artístico. Muitos outros movimentos poderiam ainda ser abordados, como a nova visão, o suprematismo, o hiperrealismo, todos com clara influência do fotográfico. Contudo, o interesse aqui não é ser exaustivo, mas difundir uma compreensão mais complexa da interrelação entre fotografia e artes visuais. Não apenas para defender a fotografia como arte, mas para apontar o quanto as artes visuais em geral vieram a ser afetadas pelo fotográfico.

Com esta revisão bibliográfica, esperamos desenvolver uma maior compreensão da relação entre fotografia e um campo expandido das artes visuais e assim contribuir para promover conhecimentos, competências que revisam os currículos voltados à formação de professores(as) da área de Artes Visuais.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter [et al.] Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.9-40.



DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papirus, 2012.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e o sistema das artes. In: Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo: Edusp, 1998. p.173-198.

FABRIS, Annateresa. A fotografia e a crise da modernidade. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

FABRIS, Annateresa. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume II. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2009.

HONNEF, Klaus. Fotografia. In: WALTHER, Ingo F. (org.). Arte do Século XX. Berlim: Taschen, 2012.

KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. Studium, [S. l.], n. 2, p. 5–23, 2019.

ROUILLÉ, André. A Fotografia. Entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SARDENBERG, Ricardo. Como funciona a máquina fotográfica?. In: DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (Orgs.). Fotografia na arte brasileira século XXI. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013. P.352-359