

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

**ELAINE SPAGNOL**

**TEATRALIZAÇÃO E CARNAVALIZAÇÃO:  
A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA  
DE DAVID LACHAPELLE**

**VITÓRIA  
2015**

**ELAINE SPAGNOL**

**TEATRALIZAÇÃO E CARNAVALIZAÇÃO:  
A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA  
DE DAVID LACHAPELLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Almerinda da Silva Lopes.

**VITÓRIA**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

S733t Spagnol, Elaine, 1983-  
Teatralização e carnavalização : a manipulação fotográfica de  
David LaChapelle / Elaine Spagnol. – 2015.  
142 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.  
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do  
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. LaChapelle, David - Crítica e interpretação. 2. Paródia. 3.  
Arte e fotografia. 4. Fotografia – Séc. XX. 5. Fotografia – Séc.  
XXI. 6. Manipulação fotográfica. I. Lopes, Almerinda da Silva,  
1947-. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ar-  
tes. III. Título.

CDU: 7

---

**ELAINE SPAGNOL**

**TEATRALIZAÇÃO E CARNAVALIZAÇÃO:  
A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA  
DE DAVID LACHAPELLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 03 de setembro de 2015.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

**Profª Drª. Almerinda da Silva Lopes  
(Orientadora – PPGA/UFES)**

---

**Profª Drª. Gisele Barbosa Ribeiro  
(Membro Interno – PPGA/UFES)**

---

**Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli  
(Membro Externo – USP)**

Ao meu pai Valdir (in memoriam).  
À minha avó Maria, que não teve a oportunidade de estudar.  
À minha filha Vivian, que me enche de vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu esposo Léo, por ter me ajudado e apoiado, de todas as formas, a concluir essa etapa e pelo seu amor.

À minha família, mãe, irmão, avôs, tios, primos e sogros, por acreditarem na minha escolha e torcerem por mim.

À minha orientadora Almerinda da Silva Lopes, pela paciência, confiança, dedicação e estímulos a mim concedidos.

Aos professores Gisele Barbosa Ribeiro e Tadeu Chiarelli, que gentilmente aceitaram o convite para participarem da banca de defesa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (Fapes), pela bolsa de mestrado concedida.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Administração (PPGA) e aos colegas de curso, pelo carinho, com a aluna grávida, durante as aulas do curso.

À família do meu tio Luiz Carlos, tia Silvinha e minhas primas Luiza e Larissa, que mais uma vez me acolheu em sua casa, em Vitória, durante as aulas do curso.

Às minhas amigas Alaine Roldi, Nubia Nunes, Scarlat Nardi e Wanda Braun, pelo incentivo em todos os momentos.

À Dani Meloti, que antes minha professora de inglês se transformou em uma grande amiga.

À equipe do Hotelzinho Colo de Mãe, que dividiram comigo os cuidados com a minha filha Vivian, para que eu pudesse terminar esse trabalho.

Por fim, a todos que me ajudaram e protegeram durante essa caminhada.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma investigação sobre a manipulação de fotografias. Durante a pesquisa pretendeu-se estudar e refletir sobre o assunto como meio de expressão artística na contemporaneidade e de linguagem fotográfica atual, a qual não é focada somente na captura da imagem e sim em toda a construção anterior e posterior ao momento da foto. Com a análise de fotografias do americano David LaChapelle, pretende-se evidenciar como o artista utiliza-se da manipulação para criar imagens que questionam a sociedade e, ao mesmo tempo, despertam ambiguidade. Também se procurou entender quais são as relações que se estabelecem com o espectador que é convidado a ver essas imagens, nas quais são acrescentadas camadas de ilusão e que, mesmo alteradas, são a prova de algo que existiu no passado. Com recursos de teatralização e carnavalização, entre outras formas de manipulação, o fotógrafo cria fantasias e desperta desejos nos espectadores.

**Palavras-chave:** Manipulação fotográfica, David LaChapelle, teatralização, carnavalização, paródia.

## **ABSTRACT**

This paperwork proposes an investigation about photo manipulation. During the research it is intended to study and reflect about these photos as a mean of contemporary artistic expression and current photographic language, which is not only focused on capturing the image, but also in all its previous and subsequent construction up to the time of the photo. By using David LaChapelle's photographs analysis, it is wanted to show how the artist uses manipulation to create images that questions society and awakes ambiguity. It is also intended to understand the relations between the viewer and these images in which are added layers of illusion, that even manipulated, are the proof that in the past there was something there. With dramatization and carnivalization, and other kinds of manipulations, the photographer compels to the viewers fantasy and desire.

**Keywords:** Photo manipulation, David LaChapelle, dramatization, carnivalization and parody.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: ESPECIFICIDADES E PROCESSOS DE MANIPULAÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1 Interferências e Teorias da Fotografia Contemporânea .....</b>	<b>20</b>
1.1.1 Índice: A Fotografia como Traço .....	20
1.1.2 O Real e a Fotografia.....	26
1.1.3 Apropriação: Implicações na Arte e na Fotografia.....	35
<b>1.2 A Manipulação: Do Analógico ao Digital.....</b>	<b>48</b>
<b>2. A FOTOGRAFIA DE LACHAPELLE .....</b>	<b>54</b>
<b>2.1 O Artista / Fotógrafo .....</b>	<b>55</b>
<b>2.2 Do Retrato à Paródia.....</b>	<b>59</b>
<b>3. A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA DE LACHAPELLE .....</b>	<b>94</b>
<b>3.1 Teatralização .....</b>	<b>98</b>
<b>3.2 Carnavalização .....</b>	<b>110</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>129</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>132</b>
<b>Referências de Imagens .....</b>	<b>136</b>

## INTRODUÇÃO

*As fotos são, talvez, os mais misteriosos de todos os objetos.*

Susan Sontag

O intuito desta pesquisa é procurar olhar para a manipulação fotográfica como meio de expressão artística na contemporaneidade. O assunto me instigou, principalmente, em razão da inquietação a respeito das fotografias de moda, aceitas pelas pessoas como convincentemente verdadeiras em sua objetividade e ideal de beleza, embora façam parte de uma indústria de artifícios com desdobramento nas estratégias de manipulação que caracterizam a fotografia na atualidade. Assim, este trabalho constitui uma investigação sobre a manipulação de fotografias, prática que, embora seja adotada cada vez mais por fotógrafos e artistas contemporâneos, é uma vertente pouco explorada nos estudos em artes.

A razão desta inquietação nasceu em decorrência de minha trajetória acadêmica e profissional. Cursando Desenho Industrial, na UFES, em meio ao novo mundo que se abriu formado por tipos, cores, formas e técnicas, a fotografia me fascinou e, junto a ela, dois artistas pelos quais me apaixonei. Maurits Cornelis Escher (1898-1977), com seus desenhos imensamente detalhados e caprichadas repetições que se transformam em metamorfoses cujas padronagens são as que considero mais perfeitas. O outro artista foi Andy Warhol (1928-1987), cujas cores me fascinaram. Assim, fui buscar a serigrafia, uma matéria optativa do curso, onde encontrei o que seria minha futura profissão, o design de estamparia. Com as estampas, veio a possibilidade de voltar à minha cidade natal, Colatina, e trabalhar em sua indústria de moda, tão forte e presente.

Vivendo em meio a telas, tintas, cores, criação de estampas e variantes de cor, passei pela revolução da estamparia digital, que permitiu a utilização ilimitada de cores nas estampas, mas tirou delas muito brilho e texturas, em favor do toque zero. Então, das tintas, glitters, *foils* e relevos fui lançada ao *Photoshop* e suas possibilidades, entre elas, os retoques, os truques e as manipulações. Em decorrência da imersão no mundo da moda, encontrei editoriais e fotos de David

LaChapelle (1963- ), descobri sua ligação com Andy Warhol e fui cativada por suas imagens imensamente coloridas, perfeitas e detalhadas, que criam perguntas, geram dúvidas, enfim, nos levam a pensar.

Como reflexos da crise vivida pelo setor de confecções capixaba até hoje, em 2012, perdi meu emprego no ramo e este foi o impulso que me levou a retomar meus estudos na área acadêmica, que não haviam sido totalmente esquecidos, já que produzi textos sobre estampas e combinações de cores para projetos de design.

Assim, ingressei no mestrado e, ao escolher meu objeto de estudo, as fotografias de LaChapelle foram minha primeira opção, pois o conjunto formado ao longo da carreira do fotógrafo americano me levou a uma série de questões, que podem ser vividas por qualquer profissional da área de criação. Por que simplesmente executar exatamente o que somos solicitados? Por que não ir além? Como ir além e se expressar? Ao observar a trajetória de LaChapelle constata-se a fidelidade e coerência aos seus princípios e a unidade de sua obra. Isso pode ser visto como estilo, por uma parcela de pesquisadores, e também como alguém que não se vendeu ao mercado, mas sim o superou. Soma-se a isso o fato de sua produção imagética utilizar artifícios e mecanismos em sua construção, que acabam por criar uma linguagem de expressão particular.

A fotografia é um processo emblemático da arte moderna, cuja repercussão desdobra-se em múltiplas experimentações e aplicações na contemporaneidade. A pesquisadora e professora de história da arte moderna e contemporânea, Rosalind Krauss, afirma que uma série de perguntas, sem resposta, surge quando o lugar da fotografia no território artístico se consolida e nenhuma das respostas acaba sendo satisfatória. Entretanto, existe um tema que perdura nesse debate: a relação da fotografia com a realidade (2002, p. 164). A manipulação também se relaciona com o real, já que muitas formas de interferência foram utilizadas e criadas para modificar, de maneira mais ou menos intensa, as fotografias, passando pelas fotomontagens, fotogramas e, atualmente, o programa de computador *Photoshop*, citando apenas algumas.

Na sociedade industrial, a fotografia e o conceito moderno de democracia surgem ao mesmo tempo, mostrando que a fotografia responde bem às novas necessidades de imagens dessa sociedade das máquinas, a partir da era do ferro e do carvão. Nesse

momento, a mão foi abolida da representação visual, pela primeira vez. As imagens passaram, assim, a ser o fruto de uma tecnologia, de um processo de mecanização e química, que serviu para incrementar a eficácia da representação. Na fotografia, é a máquina que torna possível fazer a imagem surgir de uma só vez. Esta é associada ao real e ganha valor de documento, porque a luz e o equipamento fazem a imagem surgir em decorrência de reações químicas, e não do simples depósito manual de pigmentos sobre um suporte (ROUILLÉ, 2009, p. 30-35).

À medida que novas tecnologias foram surgindo, principalmente, a partir dos anos 1970, a função documental da fotografia foi decaindo. A sociedade da informação possui necessidades diferentes da industrial e novas imagens estão surgindo, provenientes de diferentes tecnologias e necessidades.<sup>1</sup>

Tornaram-se infinitas as possibilidades de interferência provocadas virtualmente nas fotografias com o uso de computadores. As fotos partem de algo objetivo que se posiciona diante da câmera, mas as técnicas, escolhas e retoques realizados pelo fotógrafo as transformam em uma interpretação da realidade.

Para a execução deste estudo, que foca sobre uma produção artística tão rica e diversa, faz necessário tratar, primeiramente, de algumas questões referentes à fotografia contemporânea que é o tema do primeiro capítulo. Dessa maneira, esta investigação se inicia no momento atual da arte, o pós-modernismo, e definição de suas características, para compreender a fotografia nesse período, além de ressaltar algumas características da arte contemporânea, dando atenção especial à fotografia que, nesse período, passa por reflexões que modificam seus estatutos, sua produção e seu processo de ressignificação. Tomam-se como base as ideias de Douglas Crimp (2005), Ronaldo Britto (2005) e Tadeu Chiarelli (2002) para a fundamentação teórica.

---

<sup>1</sup> Na realidade, desde os anos 1970, assiste-se a uma dupla progressão: os constantes aperfeiçoamentos do dispositivo fotográfico são acompanhados do declínio paulatino do valor documental das imagens. Isso em razão da dificuldade em responder às novas necessidades da sociedade atual em relação às imagens. A fotografia foi um dos processos primordiais da modernidade, dos diferentes estágios da sociedade industrial. Atualmente, essa função está amplamente ameaçada por imagens outras, de tecnologias muito mais sofisticadas, incomparavelmente mais rápidas e, principalmente, mais bem adaptadas aos funcionamentos e aos regimes de verdade da sociedade de informação, (ROUILLÉ, 2009, p.28).

Ainda complementando o mesmo capítulo, a investigação centra-se na definição dos conceitos necessários ao levantamento e análise das obras fotográficas contemporâneas, além de explicar as teorias fotográficas que se relacionam com o tema deste trabalho. Assim, com base em Philippe Dubois (1994), é apresentado um relato da relação da fotografia e o mundo real para se chegar à noção de índice. Já as implicações que surgem do embate entre o real, sua ilusão, a aura e tantos outros conceitos a partir do aparecimento do meio digital, foram analisadas utilizando-se diversos autores entre eles Walter Benjamin (1994), Hal Foster (2005), Borris Kossoy (1998) e Arlindo Machado (2005). O discurso a respeito do apropriação é realizado com base em um pequeno resumo histórico de momentos importantes de sua utilização na história da arte, e suas implicações na fotografia são observadas com ajuda de Benjamin Buchloh (2000). Esta análise conduz a diferenças que parecem fundamentais para a compreensão do objeto de estudo “manipulação”. Portanto, na última sessão deste capítulo é feita a definição de sua terminologia e a comparação de diversos conceitos sobre manipulação, entre eles os de Tadeu Chiarelli (2002), sobre fotografia contaminada, e de Patricia Alessandri (2014), a respeito da fotografia expandida.

Para uma melhor compreensão desta questão, bem como de todas as referentes ao problema exposto, no segundo capítulo se exemplificam todas as hipóteses e questionamentos levantados com base nas imagens de LaChapelle. Inicia-se com a definição do método de interpretação das imagens fotográficas de Roland Barthes (1990), que guiará as análises. Considerações sobre o retrato como expressão de identidade e a forma como o artista utiliza esse recurso, são embasadas pelos textos de Annateresa Fabris (2004), Rosalind Krauss (2002) e François Soulages (2010). As afirmações sobre a produção e particularidades artísticas de LaChapelle são feitas em diálogo com os escritos de Claudio Marra (2008). A proposta é apontar algumas particularidades que podem guiar o entendimento da produção do fotógrafo e suas temáticas, como encenação, apropriação e ironia.

No terceiro capítulo, com base nos resultados das análises realizadas no capítulo anterior e buscando na história das estratégias de manipulação de fotografias, as chaves conceituais, apresentam-se algumas possíveis categorias de análise das imagens. Não se trata da construção detalhada do panorama histórico, das técnicas de manipulação, mas apenas a identificação de um momento específico, em que

surgem indícios que evidenciam um processo único de inúmeras formas de manipulações fotográficas que podem ser demonstradas pela análise da obra fotográfica de David LaChapelle.

Uma destas estratégias é a dimensão performática e, para tanto, diversos autores são incorporados ao longo desta identificação, buscando aprofundar o entendimento da complexidade das questões referentes à teatralidade apresentada nas obras do artista. Já as investigações realizadas sobre carnavalização encontram apoio em diversos escritos do russo Mikhail Bakhtin (1987).

Observando o processo de criação de David LaChapelle, procura-se entender como se constrói a ideia da manipulação no campo fotográfico, não somente por ser uma prática comum na atualidade, mas principalmente pelo limite tênue que este processo estabelece entre o real, o desejo e a fantasia e, assim, procurar entender como o artista espera que o público se relacione com essas imagens.

## **1. A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA: ESPECIFICIDADES E PROCESSOS DE MANIPULAÇÃO**

No início da década de 1980, os estudos sobre a fotografia tomaram impulso em todo o mundo, contribuindo para ampliar a reflexão e para modificar o estatuto desse processo mecânico de geração de imagens, com a revisão de conceitos e visões atribuídos e perpetuados desde seu surgimento no século XIX. Esses estudos parecem também ter contribuído para despertar o interesse dos artistas visuais, tanto para a produção de imagens fotográficas quanto para a apropriação e ressignificação de imagens já existentes, interferindo sobre elas, inserindo-as ou hibridizando-as de diferentes maneiras em seus respectivos trabalhos. Aumentaria também o interesse do mercado, dos colecionadores, de museus, bibliotecas (entre outras instituições) por esse gênero de imagens, investindo na formação de coleções de fotografias ou ampliando aquelas já existentes.

As instituições que já mantinham em seus acervos imagens fotográficas viram-se na necessidade de expor, estudar e reclassificar tais coleções, o que, até então, muito raramente ocorria. Para não alongar no assunto, como exemplo, há o caso específico da reclassificação das fotografias abrigadas na Biblioteca Pública de Nova York. A partir desse momento, passou-se a admirar a arte da fotografia e não apenas o que havia sido fotografado. Essa redistribuição está associada, ainda, com os conceitos do pós-modernismo característico dessa década.

O termo pós-modernismo é empregado de duas formas, no sentido negativo para dizer que o modernismo acabou ou é empregado para englobar tudo o que acontece no presente.<sup>2</sup> O termo pós-moderno é utilizado neste estudo para caracterizar o período atual, como um momento seguinte ao moderno e não em contraponto ao moderno. Segundo os parâmetros modernos, a arte também moderna deveria ser vista como: algo dependente de seu momento histórico específico e profundamente envolvida com ele; um desvio radical das convenções imemoriais da pintura e da escultura; algo que abraça as novas tecnologias de sua produção. Porém, ela é entendida, por muitos, do mesmo modo que a arte foi sempre entendida, da forma

---

<sup>2</sup> “Na maior parte das vezes ele é usado somente com um sentido negativo, para dizer que o modernismo acabou. E onde é empregado positivamente toma a forma de uma cesta em que cabe tudo, sendo usado para caracterizar qualquer coisa e tudo o que esteja acontecendo no presente” (CRIMP, 2005, p. 69).

clássica, como algo incorporado nas “obras-primas” do “artista-mestre” (CRIMP, 2005, p. 62).

São classificados como sintomas da morte do modernismo: a entrada em grande escala da fotografia no museu; a reavaliação em relação à epistemologia do modernismo; e o novo status de arte autônoma que a fotografia adquire, pois quando a fotografia é reavaliada como um meio modernista, este é um sinal do próprio fim do modernismo, já que ela e sua lógica invadem a pureza das diferentes categorias da arte moderna, como a pintura e a escultura (CRIMP, 2005, p. 70-71).

Ao utilizar o exemplo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp (1887-1968), Douglas Crimp mostra que a abordagem moderna expande o discurso artístico.

Os *ready-mades* de Duchamp personificaram, é claro, a proposição de que o artista não inventa nada, de que ele ou ela apenas usa, manipula, desloca, reformula e reposiciona aquilo que é oferecido pela história. Não para com isso retirar do artista o poder de intervir no discurso, de alterá-lo e de expandi-lo, mas apenas para abrir mão da ficção de que a força surge de um eu autônomo que existe fora da história e da ideologia (CRIMP, 2005, p. 64).



Figura 1. Robert Rauschenberg. *Windward*, 1963.

Uma das primeiras vezes em que o termo pós-modernismo é utilizado para as artes visuais é em associação à nova superfície pictórica que surge nas obras de Robert Rauschenberg<sup>3</sup> (1925-2008). Essa inovadora superfície é evidente na obra de 1963, *Windward* (Fig. 1). Nessas pinturas, a tela é comparada à plataforma de uma

<sup>3</sup> “Uma das primeiras aplicações do termo pós-modernismo para as artes visuais acontece em “Other Criteria”, de Leo Steinberg, durante uma discussão sobre a transformação que Robert Rauschenberg fez da superfície da pintura” (CRIMP, 2005, p. 43).



impressora, pois passa a receber uma grande quantidade heterogênea de imagens e artefatos culturais, fato não compatível com o campo pictórico até o momento. Esse instante de ruptura não significa uma evolução da pintura modernista e sim uma descontinuidade. Surgem, assim, novas características próprias e este momento pós-moderno, como: citação, reprodução, acumulação e repetição de imagens.

Rauschenberg trocara definitivamente as técnicas de *produção* (combinações e *assemblages*) por técnicas de *reprodução* (*silk screen* e transposição e desenhos). E essa mudança exige de nós que pensemos na arte de Rauschenberg como pós-moderna. [...] A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes (CRIMP, 2005, p. 54).

Por algumas vezes a fotografia foi estudada por abordagens que não eram condizentes com o seu momento histórico, como as teorias formuladas para a pintura que são a base das análises que os fotógrafos Ansel Adams (1902-1984) e Jonh Szarkowski (1925-2007) fazem de suas imagens. Para Crimp:

Ao conceber ontologicamente a fotografia como um meio da subjetividade, Adams e Szarkowski arquitetam uma posição fundamentalmente modernista para ela, copiando praticamente ponto por ponto as teorias de autonomia modernista articuladas no início do século XX para a pintura. Agindo assim, ignoram a pluralidade de discursos de que a fotografia participa. Tudo aquilo que tem determinado suas múltiplas aplicações é deixado de lado em favor da *fotografia enquanto tal* (CRIMP, 2005, p. 66).

Na atividade fotográfica no período atual, algumas práticas de alguns artistas agem em cumplicidade com os modelos que consideram a fotografia como uma arte, mas para subvertê-las e discutir questões de originalidade, “[...] mostrando que a fotografia é sempre uma representação, sempre-já-vista. As imagens deles são surrupiadas, confiscadas, apropriadas e roubadas” (CRIMP, 2005, p. 108).

Esses processos são classificados, de modo geral, sob o nome de apropriação, pastiche ou citação. Na medida em que a apropriação passa a ser um processo utilizado por todos os aspectos da cultura, ela deixa de ser um “indicador de uma reflexão específica sobre a cultura” e passa a ser “o novo modo de produção cultural”. Os mais diversos setores da cultura utilizam estes métodos, como a moda, o entretenimento, a arquitetura, isso assinala que ocorreu uma importante mudança cultural, a mudança do modernismo para o pós-modernismo (CRIMP, 2005, p. 115).

Todas as coisas já produzidas pelo homem, ou seja, as imagens dessas produções estão disponíveis a todos e podem ser utilizadas. Como agora os artistas não estão

mais centrados na busca de imagens novas e originais, todas as imagens disponíveis no banco de dados da humanidade podem ser acessadas nas produções artísticas contemporâneas e assim, agrupadas, produzem novos sistemas de significados visuais. Tadeu Chiarelli, em seu texto *Imagens de segunda geração* (1987), enfatiza a característica da arte contemporânea de reutilizar imagens, ao contrário do novo e único almejado no período moderno.

Essa produção, portanto, não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original. Pelo contrário, percebe-se nela a necessidade de um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas [...], mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjunção de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes), todos eles recolhidos naquele universo de imagens (CHIARELLI, 2002, p. 100).

Uma bibliotecária, Julia van Haaften, da Seção de Arte e Arquitetura, que passou a se interessar por fotografia, descobriu diversos livros com impressões fotográficas de mais alta qualidade, espalhados em inúmeros departamentos da Biblioteca Pública. Descobriu, ainda, que a biblioteca em que trabalhava possuía uma coleção de fotografias bem extensa e diversa, mas totalmente ignorada e quase amorfa. E após uma exposição realizada do material recolhido, este foi reclassificado, passando a pertencer à Sessão de Arte, Material Impresso e Fotografia.

Por sua vez, os autores dessas fotografias passaram a ser mencionados, ganhando valor ou notoriedade nessa nova classificação, conforme observa Crimp:

Tais elementos serão, assim, reclassificados de acordo com o novo valor que adquiriram, o qual decorre agora dos “artistas” que fizeram as fotografias. [...] O que era Egito virará Beato, Du Camp ou Frith; América Central Pré-Colombiana será Désiré Charnay; [...] um cavalo em movimento é agora Muybridge; o voo dos pássaros, Marey; (CRIMP, 2005, p. 67).

Ronaldo Brito também discute em seu texto, *O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo*, a passagem entre estes dois momentos históricos, não muito demarcada e que acaba sendo utilizada de maneira somente cronológica ou de decadência do moderno.

Curioso, sintomático mesmo, pouco se fala na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Talvez inconscientemente a última passe, para a maioria, como mera decadência da primeira. As grandes obras teriam sido feitas e restaria apenas a tarefa de esgotar as linhas de pesquisa modernistas. Ou então o contemporâneo vira sinônimo de toda realização do momento, resumida assim a uma cronologia empírica (BRITO, 2005, p. 80).

Diante de tudo que foi feito e teorizado na modernidade, passa a ser uma tarefa difícil definir as características da arte contemporânea. Ronaldo Brito faz a pergunta que resume este momento, pois após todas as rupturas e questões levantadas pela arte no período moderno: para onde a arte se volta quanto tudo parece já ter sido feito?<sup>4</sup> Uma das saídas encontradas foi olhar para o cotidiano. Colher, na cultura das massas, nos meios tecnológicos e de comunicação, os instrumentos, temas e elementos que constituiriam o contemporâneo. Também deste mesmo cotidiano surgem os elementos a serem atacados pelas obras, como faz Robert Rauschenberg que, para realizar suas obras, utiliza a técnica de reprodução mecânica, criada para reproduções em massa: o *silk screen*.

Sutil, hermética e impopular na superfície, a arte contemporânea está profundamente “massificada” em suas verdadeiras dimensões – carrega os traços das lutas populares, anda literalmente às voltas com o afluxo das massas e sua contradição com o sistema da cultura (BRITO, 2005, p. 87).

A pintura realizada nos anos 1980 considera, de modo claro, a reprodução mecânica como um inimigo das artes. Esse sintoma da pintura atacar a fotografia e competir com ela por espaço nas paredes das galerias é característico deste momento de passagem histórico (CRIMP, 2005, p. 106).

Na introdução de *Sobre as ruínas do museu*, Douglas Crimp teoriza em três fenômenos a mudança de modernismo para pós-modernismo: 1) a reclassificação da fotografia como uma forma de arte *ipso facto* e sua consequente “museificação”; 2) a ameaça que a reclassificação da fotografia representou para os tradicionais meios modernistas e para as teorias estéticas que defendem a primazia destes; e 3) o advento de novas práticas fotográficas que recusam os princípios de autoria e de autenticidade aos quais a fotografia é novamente percebida (2005, p. 16).

No início da década de 1980<sup>5</sup>, o crítico de arte americano afirma que a fotografia, ao adentrar o museu, perderia várias funções, passando somente a ser um produto utilizado no campo *estético*. Embora ainda tenha esse caráter artístico, nos dias

---

<sup>4</sup> “Agora a questão surge muito mais rarefeita, mas sutil e difícil – a tarefa é trabalhar sobre as rupturas modernistas, elucidá-las, “desidealizá-las”, rompê-las se possível. Romper as rupturas, eis a embaraçosa situação. Para a arte contemporânea o problema assume, de saída, forma de aporia: o que fazer quando tudo já foi feito?” (BRITO, 2005, p. 84).

<sup>5</sup> Na página 15 introdução do Livro *Sobre as ruínas do museu*, Douglas Crimp diz que “os cinco ensaios que compõem a primeira parte do livro foram escritos entre 1980 e 1982”. O trecho acima citado retirado da página 68 pertence ao ensaio: *A velha temática do museu, a nova temática da biblioteca*.

atuais, a fotografia adquiriu novas funções, passando a servir a diversas áreas, como publicidade e jornalismo, retratando fatos e auxiliando na transmissão de informações, na venda de produtos, serviços e ideais.

As pinturas e esculturas também passaram por situação semelhante à da fotografia, ao serem libertas de suas antigas funções e assumirem uma nova autonomia quando saíram das igrejas e palácios do século XVIII e início do XIX.

De agora em diante, a fotografia será encontrada nos departamentos de fotografia ou nas seções de arte e fotografia. Assim enclausurada no gueto, deixará de ser essencialmente *útil* para os outros discursos; não mais terá o propósito de informar, documentar, provar, ilustrar, comunicar (CRIMP, 2005, p. 68).

Uma das questões que surgem é até que ponto a fotografia contemporânea é capaz ou quer retratar a verdade, como o espectador reconhece essa verdade, se ele é ou não enganado pelas manipulações e se essas ilusões provocadas pelas criações fotográficas contemporâneas não seriam uma característica própria. Respondendo a essas questões, Brito afirma: “Assim a arte contemporânea perfaz-se enquanto arte, constrói ilusões de verdade e destrói as ilusões da Verdade” (2005, p. 88).

## **1.1 Interferências e Teorias da Fotografia Contemporânea**

### **1.1.1 Índice: A Fotografia como Traço**

O processo fotográfico consiste, basicamente, em capturar imagens. Fixar a luz de pessoas, objetos e paisagens através de processos mecânicos, químicos ou digitais, por intermédio de máquinas, na maioria das vezes. Esse processo mecânico, realizado por uma máquina, que não interpreta ou pensa, embute na fotografia a falsa ideia de que ela é o registro fidedigno de um fragmento da realidade objetiva, isto é, daquilo que foi posicionado diante da objetiva. Como se toda fotografia apontasse para uma verdade absoluta.

Desde o seu surgimento, a relação da fotografia com o seu referente, que é aquilo que foi fotografado, e a realidade foi se modificando, devido a diversas teorias e pensamentos críticos. Um princípio que será utilizado e considerado nas análises e embasamento teórico deste estudo é o discurso do índice, que considera a fotografia

como traço do real, cujo modelo é o ponto central nas discussões de vários autores, como David Green e Joanna Lowry.<sup>6</sup>

Philippe Dubois, em *O ato fotográfico* (1994), faz uma retrospectiva dos diversos pontos de vista dessa relação da fotografia com o real no decorrer da história e separa esse percurso em três partes. Um relato sobre esses três momentos históricos se faz necessário para que a escolha da noção de índice seja defendida. Os três períodos da relação da fotografia e o mundo real ou objetivo são para Dubois: primeiro, a época em que a fotografia foi teoricamente tida como espelho do real, por causa de sua semelhança com o que era fotografado, e o discurso da mimese foi adotado. Em um segundo momento, a fotografia como transformação do real foi o princípio associado a ela, ressaltando que a foto não é um espelho neutro, mas um instrumento culturalmente codificado. E, finalmente, o terceiro momento, que reconhece a fotografia como um traço do real, baseado em conceitos construídos a partir das teorias de Charles Sanders Peirce, entre eles, a noção de índice.

A fotografia como espelho do real é o discurso que, em linhas gerais, acompanha a fotografia no século XIX, quando ela foi vista como a imitação mais perfeita da realidade comparada àquela formulada pela pintura. Alguns veem este fato como um ponto a favor da fotografia, em contraponto à obra de arte, mais especificamente a pintura, já outros o entendem como um ponto contra. Elogio ou denúncia, as opiniões acerca da fotografia, nesse período, envolveram pensamentos contraditórios, como a discussão a respeito desse gênero de imagem substituir algumas das funções da arte, utilitária e social, por exemplo. Por reproduzir a natureza com exatidão, utilizando princípios da óptica e da química, as fotos passam a ser preferidas pelas pessoas que querem possuir retratos, vendo vantagem nas imagens mecânicas em relação ao retrato pintado. Deste modo, rapidamente, retratistas oficiais se tornam fotógrafos profissionais.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Um exemplo de texto em que o índice figura de forma central é: Green, David; Lowry, Joanna. "De lo presencial a lo performativo: nueva revision de la indicialidad fotográfica". In: Green, David, org. *Qué há sido de la fotografia?* Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 50, 61-62 (apud FABRIS, 2007, p. 34).

<sup>7</sup> "[...] porque é uma técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução mimética do mundo, a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá a partir de então se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural. Desse modo, assistiremos à transformação dos antigos retratistas oficiais em fotógrafos profissionais." (DUBOIS, 1994, p. 30).

Em um texto de 1859, Baudelaire assinala as diferenças entre arte e fotografia, deixando clara sua posição, e a separação que existe para ele, entre as funções que cada um destes campos deve exercer. De acordo com o teórico francês, a fotografia, nesse momento, é mal aplicada já que não pode substituir algumas das funções da arte. Para ele, a fotografia é um instrumento de memória documental do real, um arquivo da memória, pois para quem precisasse de uma exatidão material e absoluta, até aquele momento da história não existia nada melhor (BAUDELAIRE, 1859, apud DUBOIS, 1994, p. 29).

Sendo considerada a forma preferível e mais fidedigna ou confiável para aumentar o acervo imagético da memória da humanidade, a fotografia passa a ser usada também em tarefas científicas e documentais. Já em 1839, William Henry Fox Talbot (1800-1877) fotografa plantas e flores para botânicos. Nessa mesma época, surgia também uma enorme quantidade de reportagens históricas ou simples álbuns de viagens a países distantes ou exóticos. Muitas pesquisas para aprimorar o aparelho fotográfico também seriam feitas, mas sempre com o intuito de conseguir a maior verossimilhança possível entre o real e a foto.

A fotografia como transformação do real passa a ser, de maneira geral, a corrente de pensamento adotada no século XX. Essa mudança brusca de posição foi influenciada por discursos vindos de outros campos do pensamento. Dubois destaca três deles:

[...] em primeiro lugar, em textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção e que são bem anteriores ao estruturalismo francês pós-1965 (Arnheim, Kracauer); em seguida nos estudos posteriores a este, ou contemporâneos, e que têm um caráter explicitamente ideológico (Damisch, Bourdieu, Baudry e os *Cahiers du Cinéma*); finalmente, nos discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da foto (DUBOIS, 1994, p. 37).

Com a técnica fotográfica não é possível realizar uma representação fiel das coisas. Essa imagem bidimensional reduz e limita, em vários aspectos, contornos, formas, nuances luminosas e sutilezas do mundo tridimensional. Sem falar do espectro de cores que é reduzido ao preto e branco. Uma imagem fotográfica é uma visão feita de acordo com um determinado ponto de vista, enquadramento, distância do objeto e recorte do tempo passado. Inspirado nas teorias da percepção, esse discurso da fotografia como código ganha força nesse momento.

Dubois observa o trabalho de dois escritores que, na década de 1960, insistem no fato da câmara escura - dispositivo que têm seu princípio de funcionamento utilizado na máquina fotográfica - ser guiada e reproduzir os princípios da perspectiva renascentista.<sup>8</sup> Como se destaca no trecho de Pierre Bourdieu, um dos escritores citados acima:

Normalmente todos concordam em ver na fotografia o modelo da veracidade e da objetividade [...] é antes de mais nada porque a seleção que ela opera no mundo visível é completamente conforme, em sua lógica, à representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento (BOURDIEU, 1965, p. 108-109 apud DUBOIS, 1994, p. 40).

E, finalmente, os propósitos determinados pelos usos antropológicos da foto insistem no discurso da codificação da imagem fotográfica, na leitura da foto como um valor cultural. Nesse caso, o entendimento da imagem pelo espectador seria realizado somente após o aprendizado desses códigos de leitura. Assim, agora, o valor de espelho do real e de documento idêntico é perdido pela fotografia, que não é mais vista como transparente e inocente em sua essência. A questão do realismo é deslocada uma segunda vez.

As duas concepções anteriores consideram a fotografia possuidora de um valor absoluto, seja ele obtido ou por semelhança ou por convenção. Nesse terceiro momento, as teorias consideram a fotografia como o traço de um real pela característica de continuidade física com seu referente.

O fato de, ao observar uma fotografia e o objeto captado, sermos capazes de ver o passado, ver o momento, o valor mágico que nenhuma pintura pode despertar é destacado por Walter Benjamin, em 1931, em seu livro *Pequena história da fotografia* (DUBOIS, 1994, p. 46). Mesmo que os estudos sobre índice sejam mais recentes, o valor da fotografia possuir esse traço do real já era citado e pontuado nos textos do filósofo.

Portanto, concordando com Benjamin, ao escrever um artigo para a revista *Cahiers du Cinéma*, Pascal Bonitzer enfatiza o fato do real mudar tudo, em relação à forma como vemos e nos sentimos diante de determinadas fotografias. Mesmo Bonitzer tendo conhecimento de toda a técnica fotográfica empregada com o intuito de

---

<sup>8</sup> “[...] Hubert Damisch (em 1963) e de Pierre Bourdieu (em 1965) que, em perspectivas diferentes, insistem ambos no fato que a câmara escura não é neutra e inocente, mas que a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista.” (DUBOIS, 1994, p. 39).

vender determinado tipo de imagem, que chama de “humanismo choramingão”, de certa forma, não consegue apagar o fato de que o real capturado pela foto muda tudo. Por detrás de todos os artifícios empregados para criar a atmosfera “humanista”, a referência - nesse caso, a pessoa chorando na foto -, transcende tudo.<sup>9</sup>

Roland Barthes, em a *Câmara Clara*, ressalta a reação do espectador ao ver determinada foto, como se vê em alguns trechos do livro:

“Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente [...]” “[...] a fotografia sempre traz consigo o seu referente, [...]” (BARTHES, 2011, p. 15)  
 “Pois eu só via o referente, o objeto desejado, o corpo prezado; [...]” (2011, p. 17).

Entre as várias teorias que apresenta a respeito da realidade e a forma como ela é associada e relacionada à fotografia, Dubois afirma que aquelas que lhe parecem mais sérias são as que se pautam no conceito de índice, extraído da semiótica de Charles Sanders Peirce.<sup>10</sup>

Utilizando essa definição de índice, é possível considerar o fotograma uma ilustração dessa definição mínima, em que a foto é obtida pelo traço, pela impressão luminosa do referente, pela conexão física. Em um fotograma, a imagem é criada sem câmera, só com a colocação de objetos sobre o papel fotossensível. Esses

---

<sup>9</sup> “Há portanto essa foto do vietnamita chorando sob um guarda-chuva[...]. E é verdade que “a grande angular trabalha aqui em benefício do humanismo choramingão: isola o personagem, a vítima, em sua solidão e sua dor” [Bergala]... No entanto, nessa foto, algo resta, resiste à análise, indefectivelmente. É que ao lado das palavras “humanismo choramingão”, existe *mesmo assim* o fato de que o vietnamita está chorando: apesar da encenação, do enquadramento, da enunciação fotográfica e jornalística (lixo de jornalista!), há o enunciado das lágrimas [...]. É nisso, mesmo se saiu dos mesmos códigos de representação (câmara escura etc.), que a fotografia nada tem a ver com a pintura: a maneira como o objeto é capturado é completamente diferente. O objeto não *grita* da mesma maneira numa tela e numa fotografia [...]. (A fotografia) é, em primeiro lugar, um adiantamento de real que a química faz aparecer. Isso muda tudo [...]” Pascal Bonitzer, “La surimage” em *Cahiers du Cinéma*, nº 270, setembro-outubro de 1976, p. 30-31. Apud DUBOIS, 1994, p. 47.

<sup>10</sup> A fotografia faz parte de uma categoria de signos nomeados de índice; as outras duas categorias são o ícone e o símbolo. Os índices em determinado momento estabeleceram ou estabelecem conexão com o real, presença física, contato ou continuidade imediata com o seu referente. Os índices são afetados por seu objeto e mantêm conexão física com eles, já os ícones possuem relação de semelhança com o objeto real e os símbolos são definidos por convenções gerais, que nos leva a associar um determinado objeto ou fato a uma regra geral. Um bom exemplo que ajuda a distinguir essas três categorias é o exemplo dado por Peirce da expressão “Está chovendo”: “[...] o *ícone* é a imagem mental compósita de todos os dias chuvosos que o sujeito viveu; o *índice* é tudo pelo que ele distingue aquele dia em seu lugar, em sua experiência; o símbolo é o ato mental pelo qual ele qualifica aquele dia chuvoso” (PIERCE, Charles Sanders. *Collected papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 8 vols, de 1931 a 1958. Volume 2 parágrafo 438. Apud DUBOIS, 1994, p. 64-65).



objetos que deixam, ou não, a luz atravessá-los, de diferentes formas, através do depósito da matéria luminosa, criam imagens compostas por luz, sombra e formas. Fotogramas são o traço desses objetos reais depositados sobre o papel.

O exemplo do fotograma deixa claro que o princípio do traço é somente um pequeno momento, importante, porém um entre vários momentos existentes no processo fotográfico. Seja utilizando máquinas analógicas, pin-holes ou digitais, todas as decisões e escolhas que ocorrem antes e depois do momento da exposição, do clique, podem sofrer interferência do homem e também manipulações. Mas há esse momento onde não é possível essa intervenção, e esse é o momento que muda tudo, o que transforma essa imagem em um índice e conseqüentemente toda a forma como essa imagem fotográfica é entendida pelo público e pelas correntes de pensamento.

Para que a fotografia seja compreendida, em sua originalidade, é necessário que o processo seja analisado, e não somente o resultado, o produto que é a foto, mas o conjunto dos dados que a definem. O momento da produção e a recepção do espectador, o gesto de olhar que evoca a retomada, o entendimento e a percepção são determinados e afetados pelo índice. Isso acarreta conseqüências teóricas diversas, pois a fotografia define uma nova forma, não somente de representação, mas de pensamento. Ela cria novas relações entre os signos, o tempo, o real, o sujeito e o espaço. Dubois assim resume algumas dessas relações e características da foto, em decorrência de a mesma ser um índice:

[...] como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com o seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. É, portanto, por natureza um objeto pragmático, inseparável de sua situação referencial. Isso implica que a foto não é necessariamente semelhante (mimética), nem *a priori* significante (portadora de significação nela própria) – mesmo se, é claro, efeitos de analogismo e efeitos de sentido, mais ou menos codificados, acabem na maioria das vezes por intervir posteriormente (DUBOIS, 1994, p. 94).

Outros autores, que dedicam seus estudos ao campo fotográfico, também utilizam as teorias indiciais, com base na Semiótica, em seus textos, como Rosalind Krauss. A crítica e teórica americana, logo na introdução de seu livro *O fotográfico*, deixa claro que utiliza a fotografia como um objeto teórico e não somente como um objeto de pesquisa, e que tal abordagem é possível graças a essa especificidade semiológica da função dos signos.

Um outro tipo de calibragem a que se pode submeter os objetos da experiência através da fotografia tem o nome de “índice”. Na medida em que a fotografia faz parte da classe de signos que mantém com sua referência relações que submetem uma relação física, ela faz parte do mesmo sistema que as impressões, os sintomas, os traços, os índices. As condições semiológicas de outros modos de produção de imagens designadas pelo termo “ícone”; e é esta especificidade semiológica que permite transformar a fotografia em objeto teórico, por intermédio do qual se pode pensar as obras de arte em termos de sua função de signos (KRAUSS, 2002, p. 15).

Para André Rouillé, há muitas vezes, nos estudos atuais sobre fotografia, “uma espécie de monocultura do índice perciانو” (2007, p. 17). O autor considera que deve ser investigado como a imagem reproduz o real, a partir de vários aspectos, além do índice, como as relações com outras obras, o autor, a história e os desafios.

No mundo real, temos sempre relações com práticas e obras particulares, em certos contextos, territórios e condições, com atores e desafios determinados e, sendo assim, inseparáveis de uma historicidade e de transformações futuras (ROUILLÉ, 2009, p. 18).

O índice fotográfico figura de diferentes formas, para inúmeros autores contemporâneos. Algumas vezes é o eixo central dos estudos, em outras é um dado a mais entre os que são utilizados nas análises. Porém, ele é de primordial importância nos estudos das práticas artísticas contemporâneas.

### 1.1.2 O Real e a Fotografia

A partir da década de 1980 ocorre o surgimento das imagens fotográficas digitais. Existe uma inúmera lista de termos e diferentes nomes dados a essas novas imagens criadas, utilizando-se os princípios da eletrônica de computadores: imagem eletro-óptica, imagem-matriz ou imagem numérica, por exemplo.

Aquelas imagens que são totalmente criadas ou simuladas por efeitos ou programas de computação gráfica não serão objeto deste trabalho, pois com base nos estudos e depoimentos de artistas observados no decorrer deste estudo, as imagens, mesmo as digitais e manipuladas, ainda conservam o momento do traço, o índice do real. Esse fato surge em consequência de, na pós-modernidade, a relação entre o real e os indivíduos ser mediada por meios informatizados, como afirma o teórico italiano Renato Barilli.

[...] a atualidade caracteriza-se por uma sociedade que aos poucos vai deixando de lado os produtos gerados por uma cultura mecanizada, baseada, sobretudo, na eletricidade, para ingressar no mundo onde as relações com o real são mediadas por produtos de uma cultura material eletrotécnico-eletrônica (BARILLI, 1982, apud CHIARELLI, 2002, p. 102).

Algumas das implicações que surgem desse embate entre o real ou sua ilusão e o meio digital serão analisadas, tomando como referência o pensamento e exemplos citados por alguns autores. A obra *Projecto para pintar os blocos de cimento do porto de Nice* (1976), do português Manuel Casimiro (1941- ), que intervém em fotografias de paisagem, no caso do Porto de Nice, com tinta acrílica, é capaz de despertar a dúvida nos espectadores se o que eles vêem na foto existiu ou não, como destaca Cristina Freire.

Apesar de nunca ter sido realizado em Nice, onde o artista vive há anos, o projeto subsiste nas fotos, reproduzido em diversos catálogos. Suscita também a dúvida no espectador: haveria tal projeto se realizado de fato, ou existe apenas como ideia através da fotografia? (1999, p. 97).

No caso do artista português, que utiliza tinta sobre uma fotografia em preto e branco, é possível detectar a presença da intervenção, pode-se dizer que, a respeito das imagens digitais, essa comprovação muitas vezes é impossível.

Walter Benjamin em seu célebre texto: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* escreve sobre as tendências de evolução da arte, tendo em vista as novas condições produtivas, e com essas mudanças a percepção do real, também sobre modificações. Segundo o filósofo, a obra de arte sempre foi reproduzível, porém o que ocorre atualmente é que pela primeira vez a mão foi libertada deste processo de reprodução, o que acabou tornando todo o processo mais rápido, fácil e acessível.

Uma das principais consequências deste processo foi a atrofia ou destruição da aura da obra de arte, já que a esfera da autenticidade, da unicidade escapa à reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994, p. 167). Agora a existência das obras de arte não depende mais da materialidade da obra, do seu aqui e agora com a técnica fotográfica. Por exemplo, as obras não possuem mais uma existência única no mundo, mas uma existência serial, como todos os outros produtos industriais. Todos podem possuir uma obra de arte, uma simples cópia de uma obra de arte única,

assim como possuem os produtos da indústria, que são intermináveis cópias de si mesmos.<sup>11</sup>

O crítico Douglas Crimp, que atribui ao tipo de atividade fotográfica pós-moderna a presença, uma propriedade exatamente oposta à aura (2005, p. 101). O conceito de aura encontra-se presente em diversos textos sobre fotografia e se relaciona intimamente na forma que a realidade é percebida e aceita pelos espectadores.

Para Benjamin, a aura era aquilo que a obra de arte perdia ao ser reproduzida mecanicamente e, com a fotografia, esse processo foi acelerado, então, a perda da aura, a perda da existência única no mundo é um processo histórico na arte. Crimp, em um texto do início da década de 1980, analisa a intensificação do processo de esvaziamento da aura nas artes e como isso se deu em algumas vertentes artísticas.

A arte nas duas últimas décadas acelerou e intensificou o processo de esvaziamento e de esgotamento da aura e de contestação da singularidade da obra de arte. Da multiplicação das imagens impressas em *silk screen* nas obras de Rauschenberg e Warhol às obras dos escultores minimalistas estruturadas de forma repetitiva e produzidas em escala industrial, tudo na prática artística radical parecia conspirar com a liquidação dos valores culturais tradicionais a que Benjamin se referiu (CRIMP, 2005, p. 104-105).

O processo de esvaziamento e perda da aura seguiu acontecendo e a fotografia, talvez por ser a maior culpada pelas reproduções em massa das obras de arte, por vezes tentou recuperar a questão da aura. Segundo Crimp, esse fato é evidente no triunfo da fotografia-enquanto-arte, em meados dos anos 1970, quando os museus acolhem com entusiasmo esse fato (2005, p. 105). Na pós-modernidade, a produção fotográfica se direciona a outra característica básica da fotografia, a representação. É somente quando acontece uma ausência do que foi fotografado que a representação acontece, pois só na ausência do original é que a presença particular de uma obra pode acontecer, como se a aura fosse deslocada.

[...] a atividade fotográfica do pós-modernismo age em cumplicidade com esses modelos de fotografia-enquanto-arte, mas o faz unicamente para subvertê-los e superá-los. E age assim precisamente no que diz respeito à aura, não; contudo, para restaurá-la, mas para deslocá-la, para mostrar que agora ela também é somente um aspecto da cópia, não do original (CRIMP, 2005, p. 108).

---

<sup>11</sup> “Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Qualquer imagem, seja ela de filme ou foto, apenas representa algo que existe e não a realidade. Hal Foster, em *O retorno do real* (2005), alerta para esta característica das imagens: a autorreferência.

[...] imagens são ligadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, de que tudo que uma imagem pode fazer é representar outras imagens, de que todas as formas de representação (incluindo o realismo) são códigos auto-referenciais (FOSTER, 2005, p. 163).

Ao contrário da fotografia, nos filmes, os espectadores, desde o início, foram convidados a estabelecer uma relação diferente com a realidade, pois nos filmes de ficção já está acertado que tudo é falso, como afirma Comolli. Entretanto, muitos dos ideais da sociedade atual, inclusive os de beleza, chegaram às massas, difundidos pelo cinema.

O filme de ficção estabelece a convenção do falso como código de acesso. Um tipo de acordo é implicitamente firmado com cada espectador: a falsidade é contratual; dependerá tanto da potência do filme quanto da fantasia do espectador para que essa falsidade se torne verdade [...] (COMOLLI, 2008, p. 272).

Porém, no início da fotografia, estas representações da realidade foram tidas como a própria realidade. As duas citações a seguir demonstram que a fotografia tornou-se, ao longo dos anos, com seu uso voltado para tal finalidade, uma prova do real. Se estiver na foto é um fato que realmente aconteceu, uma verdade absoluta. Kossoy lembra que existe um condicionamento da foto ser entendida como sinônimo da verdade.

Sempre houve um condicionamento quanto à 'certeza' de a fotografia ser uma prova irrefutável de verdade. Existe um consenso generalizado acerca do mito de que a fotografia é uma espécie de 'sinônimo' da realidade (KOSSOY, 1998, p. 43).

E Dubois, por sua vez, ao destacar que a foto não pode mentir, estabelece uma relação bem diferente do que se espera de um filme e de uma fotografia.

[...] a fotografia, pelo menos aos olhos da *doxa*<sup>12</sup> e do senso comum, não pode mentir. Nela a necessidade de 'ver para crer' é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (DUBOIS, 1994, p. 25).

---

<sup>12</sup>*Doxa*: Palavra grega que significa crença comum ou opinião popular. Utilizada pelos retóricos gregos como ferramenta para formação de argumentos através de opiniões comuns, a *doxa* é a oposição ao saber verdadeiro, a *episteme*.

As fotografias foram e são até hoje documentos utilizados por muitas ciências, como provas científicas, documentos históricos, registros de acontecimentos públicos e privados. Mesmo com a interpretação que o fotógrafo faz do que vê, no momento da captação da imagem, como a escolha de enquadramento, ângulo, luz, elementos e posição destes no quadro fotográfico, que são dados subjetivos e manipuláveis em uma fotografia, estes continuam sendo considerados úteis e verdadeiros.

O conhecimento convencional sobre fotografia, para o senso comum, está associado a uma tecnologia ultrapassada, a de que a foto é uma prova do real. Como afirma Dubois, em *O ato fotográfico*, “a necessidade de ver para crer é satisfeita” com a fotografia, pois ela comprova a existência daquilo que mostra (1994, p. 25). Vários outros estudos, livros e pesquisas ao longo da história da fotografia compartilharam desta mesma ideia centrada no princípio de a foto ser uma prova do real.

A fotografia digital permitiu maciçamente as manipulações fotográficas e não somente os retoques, mas as construções de realidades, cenários, encenações e montagens que são elementos próprios da linguagem fotográfica contemporânea. As manipulações já eram possíveis e realizadas com o conhecimento de todos, desde o princípio da fotografia, então é provável o questionamento sobre como pode ser possível que, mesmo assim, as fotos foram e continuam sendo tidas como algo real.

Todos sabem que a fotografia mente, porém, segundo Boris Kossoy, “São constantes os equívocos conceituais que se comete na medida em que não se percebe que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente” (1998, p. 43). Ao longo dos anos, as fotografias foram sendo utilizadas e construídas esteticamente para que representassem o que era considerado culturalmente, pelo conhecimento ocidental, uma representação artística da realidade, e as técnicas fotográficas foram evoluindo e se especializando para que esta representação fosse cada vez mais rápida, fácil e acessível a todas as pessoas.

Mesmo sendo aceita como um documento do real, a fotografia nunca foi real, mas uma construção do que a cultura ocidental convencionou ser chamado de realidade ou de objetividade. Ao se manipular as fotografias com todas as possibilidades facilmente oferecidas atualmente, cria-se imagens que, mais uma vez, não são reais, mas acabam percebidas, assimiladas e aceitas como reais. Isso porque as

fotografias são o índice de algo real e todos os tipos de imagens citados aqui partem de um referente físico. Não se trata de imagens virtuais criadas totalmente por computador, mas daquelas que contêm o traço de algo real, do momento do clique.



Figura 2. Marcelo Tinoco. *Shakespeare em Bento*, 2013.

A fotografia contemporânea utiliza as apropriações artísticas e manipulações de todos os tipos para criar imagens híbridas em ambientes virtuais. Parte-se de algo real que foi fotografado ou apropriado e vai se construindo com o auxílio das mais diversas ferramentas, sendo que a foto carrega o índice de uma realidade, mas que é impossível de ser considerada totalmente real, já que o fotógrafo interfere na imagem até ela parecer convincente, até a imagem ficar como ele deseja.<sup>13</sup> Este fato abre uma enorme possibilidade no processo criativo, como acontece com grande parte das criações artísticas de fotógrafos, que recorrem ao uso das manipulações, mas são questionados pelas alterações. Essas manipulações características da produção artística atual são notadas por Ricardo Resende, em seu texto para o catálogo da Foto Bienal MASP 2013:

[...] fotografias são também questionadas por estarem sujeitas à manipulação e à alteração de sua composição. São muitos os programas disponíveis que permitem mudanças e alterações em sua composição. Apagam-se elementos que as compunham originalmente, alterando todo o seu sentido no momento do registro (RESENDE, 2013, p. 37-38).

Com a manipulação fotográfica digital, este limite entre realidade e simulação nas fotografias passa a ser uma linguagem artística, como ocorre nas fotografias do paulistano Marcelo Tinoco (1967- ), que manipula suas fotos recorrendo ao

<sup>13</sup> “Com a imagem eletrônica, o aparato fotográfico digital se aproxima daquilo que o fotógrafo e cineasta de vanguarda Hollis Frampton denomina de processos dubitativos da pintura – assim como o pintor, o fotógrafo digital manipula a imagem até ela parecer correta.” (LUNENFELD, 2011, p. 08).

*Photoshop*, como pode ser observado em sua obra, *Shakespeare em Bento*, de 2013 (Fig. 2). A respeito do trabalho de Tinoco, escreve Resende:

[...] Tinoco mistura realidade e ficção na mesma imagem. O resultado é uma visão fantasiosa do mundo, colocando-nos em dúvida se o que vemos corresponde à verdade. A manipulação é assumidamente um diferencial em suas fotografias (RESENDE, 2013, p. 62).

Existe uma corrente de estudos que, ao se apoiar no pressuposto - se está na foto é real - afirma que é possível pensar que algo criado virtualmente, porém exposto de forma fotográfica, é real. O fotógrafo e pesquisador brasileiro, Boris Kossoy, partilha dessa visão: “[...] é a realidade gerada em laboratórios de computação gráfica. Uma realidade sem substância, porém, tornada verdadeira, posto que é visível fotograficamente.” (KOSSOY, 1998, p. 47).

Entretanto, outros pesquisadores sustentam uma visão diferente. Arlindo Machado, por exemplo, tem uma visão positiva, em médio prazo, da intervenção da tecnologia digital na fotografia, baseado no uso de recursos expressivos e no abandono da objetividade. É o que pode ser destacado no trecho de seu ensaio, *A fotografia sob o impacto da eletrônica*:

[...] por mais predatória que seja a intervenção da eletrônica no terreno da fotografia, ela produz também alguns resultados positivos em médio prazo, que poderíamos caracterizar como sendo, de um lado, a incrementação dos recursos expressivos da fotografia e, de outro e principalmente, a demolição definitiva e possivelmente irreversível do mito da objetividade fotográfica, sobre o qual se fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real (MACHADO, 1998, p. 314).

O referente sempre estará presente na fotografia, como o registro do passado de algo, pessoa ou momento que nunca mais poderá ser feito ou revivido. Então, desde a sua criação, nunca se pode voltar ao momento da foto, para comprovar realmente se aquilo registrado era real. Assim, também sabemos que a foto sempre carrega o seu referente. Por mais que a tecnologia favoreça e permita o embelezamento e modificação das imagens, sempre haverá o momento da pose, do registro de algo, do material que será trabalhado. A prática fotográfica artística atual, comercial ou amadora parte, em sua maioria, tal como ocorria nas imagens analógicas, do objeto real para depois o manipular, recorrendo a variados artifícios.

Recentemente, a jornalista americana Esther Honig (1990- ) criou o projeto *Before & after* no qual examinou os diferentes padrões de beleza ao redor do mundo. Para isso, foi utilizada a internet e o programa de edição de imagens *Photoshop*. Segundo



a jornalista, na sociedade americana, os retoques feitos nesse programa tornaram-se um símbolo de beleza. Mas para provar que esses padrões mudam de acordo com cada cultura e sociedade, ela utilizou o serviço de profissionais que realizam retoques em imagens, utilizando o *Photoshop*, em mais de 25 países e pediu que alterassem as imagens de modo que a mulher fotografada ficasse mais bonita, de acordo com seus próprios conceitos e gostos.



Figura 3. Montagem com imagens do *Projeto Before & After*.

Cada um recebeu a mesma fotografia, da mesma mulher, e os resultados foram os mais variados possíveis, cuja imagem original enviada a todos é possível ser vista no topo esquerdo (Fig. 3). Para Honig, os padrões hoje se tornaram cada vez mais ilusórios, porém esse projeto também mostra que os retoques e manipulações do traço original do real são um fato irreversível para a fotografia e comprova, também, a teoria de Crimp, quando se observa a ausência pelo fato de todas as fotografias serem apenas cópias e não originais. Contudo, mesmo as imagens retocadas sendo bem variadas é possível reconhecer a mulher fotografada originalmente e sem retoques, em cada foto.

A ilusão do real, de que estamos vendo uma representação de algo que existe, porém certamente modificada, está ligada à mesma sensação que a destruição da aura dos objetos artísticos ocasionou, no início das reproduções em massa. Ao utilizar a aparente veracidade da fotografia para criar ficções, em que a única finalidade é expor um aspecto indesejado dessa ficção, Cindy Sherman (1954- ) manipula e inventa a partir do seu próprio eu que é fotografado, ou seja, poderia ser original, mas é uma ficção, uma cópia. Portanto, como afirma Crimp, as fotografias de Sherman são utilizadas para construir um eu imaginário. “Elas usam a arte não

para revelar o verdadeiro eu da artista, mas para mostrar o eu como um construto imaginário” (2005, p. 111).



Figura 4. Cindy Sherman. *Untitled Still #5*, 1977.

Sherman utiliza estereótipos femininos já conhecidos da cultura de massa para criar estes eus imaginários (Fig. 4). Ela inverte, assim, os termos de arte e da autobiografia, pois sua postura, imagem, rosto, cabelos são manipulados para criar a imagem imaginada, teatral ou ficcional de si e, mesmo sendo a modelo fotografada, não é ela que realmente está ali representada.

Podemos ver que todos estes exemplos de fotografias e práticas traduzem diferentes formas de relacionar o real com a fotografia pós-modernidade. O que a fotografia consegue, de fato, representar é o passado e, como este não pode ser comparado, por se encontrar além, surgem estas várias interpretações e conceitos. A aura - que é uma importante característica histórica como já mencionado - vem sendo percebida e modificada pelas práticas artísticas, assumindo um papel de ausência na pós-modernidade.

Pode-se dizer que ela (a fotografia) adquiriu uma aura, só que esta agora é uma função não da presença e sim da ausência, e é desprovida de origem, de alguém em sua origem, de autenticidade. Em nossa época, a aura tornou-se apenas uma presença, em outras palavras, um fantasma (CRIMP, 2005, p. 113).

Todos os avanços e possibilidades de manipulações fizeram com que a fotografia passasse a ser questionada e vista como um meio modificável e não fiel ao real. Sobre o assunto, o curador da Foto Bienal Masp 2013, Ricardo Resende, observa no texto do catálogo da exposição:

Embora a fotografia tenha sido manipulada desde os seus primórdios na composição cenográfica, no apagamento de áreas da imagem no momento de sua revelação, durante a ampliação e fixação no papel, e depois de ampliada, podia-se usar a técnica de colagem 'misturando-se' com outras fotos e materiais. Indo mais além, também a técnica bastante difundida de pintar fotos entre os fotógrafos. E hoje com todas estas possibilidades e facilidades tecnológicas, ficou ainda muito mais simples alterar, modificar e retocar a fotografia. No entanto, esses aplicativos, como o *Photoshop*, acabam por contribuir na desconfiança de que o que se vê não corresponde necessariamente à verdade. A imagem fotográfica digital, com todos os seus recursos, gera ainda mais dúvidas sobre a veracidade do que ela registra e informa (RESENDE, 2013, p. 38).

Essa visão sobre a fotografia e a realidade também é compartilhada por Arlindo Machado que aponta: "A foto perde seu poder de produzir verossimilhança" (MACHADO, 1998, p. 312) ao relatar sobre a fotografia e o impacto da eletrônica. Portanto, vemos que hoje a fotografia perde uma característica muito forte e imbricada em suas raízes.

Todos esses fatos, principalmente as manipulações, fazem com que seja cada vez mais difícil representar o real nas fotografias atuais. Hoje, a cultura de consumo e os meios de distribuições de imagens continuam a utilizar as fotografias dessa forma, a fim de iludir e deslumbrar os consumidores. Os avanços tecnológicos transformam todos os campos, modificando a arte e a forma de criação artística, porém a arte permanece num campo próprio e único, subordinada ao indivíduo e às suas interpretações e subjetividades.

Mas, afinal, o que é mais real ou o que os indivíduos da sociedade atual gostariam que fosse real: suas imagens nuas e cruas ou as suas fotos retocadas, manipuladas e com filtro postadas no *Instagram*?

### 1.1.3 Apropriação: Implicações na Arte e na Fotografia

Também deve ser explorada outra característica marcante da fotografia no período contemporâneo que é o apropriação, também chamado de citação, e suas implicações na arte. Ele ocorre quando fotógrafos incorporam elementos emblemáticos da cultura de massa, da sociedade de consumo, objetos incomuns ao trabalho de arte, imitações de tipos genéricos de fotografias, como cenas de filmes, anúncios de revistas e vigilância. O material destes artistas é a referência ou

conhecimento prévio de imagens, a conexão e identificação destas imagens com algo que é familiar ao espectador.

Durante a história da arte não foram somente as práticas artísticas que foram se modificando, ao longo dos anos, culminando no momento atual, em que a apropriação passa a ser um elemento comum à arte e a outros meios. Existem diversas formas de apropriação e de realizá-lo. Assim como existem alguns momentos, obras e atitudes que, mesmo não sendo classificados como tal, foram capazes de mudar a forma de pensar sobre a arte e de abrir um precedente. Mudaram a relação, até então estabelecida como corriqueira, entre a arte e seus antecessores, materiais e ideias fundamentais. O espectador também vem sendo desafiado ao longo da história e adquiriu papel fundamental na dinâmica da arte contemporânea.

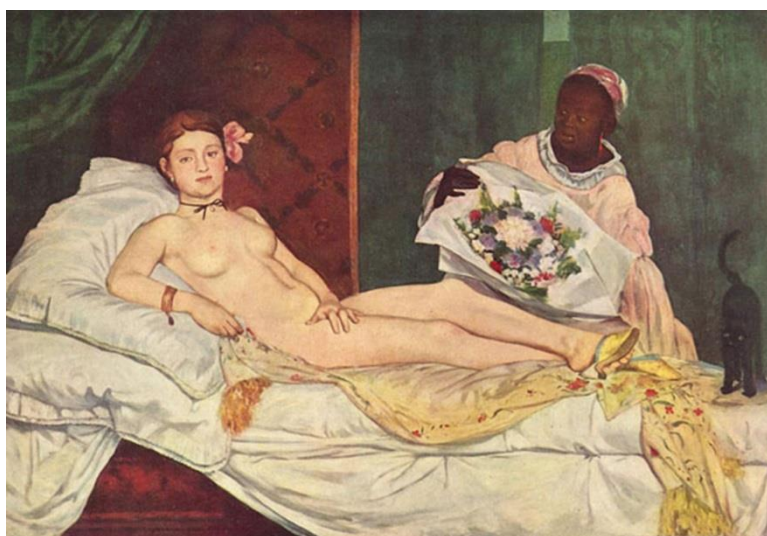


Figura 5. Édouard Manet. *Olimpia*, 1863.

Uma obra que foi capaz de criar uma nova relação da pintura com suas fontes históricas foi *Olimpia* de Édouard Manet (1832-1883) (Fig. 5), claramente identificável quanto à pose da figura principal e a distribuição dos elementos no quadro, com a *Vênus de Urbino*, de Ticiano (1473/1490-1576) (Fig. 6). Não é por acaso que essa pintura de Manet, do começo da década 1860, é tida como o início do modernismo (CRIMP, 2005, p. 45).



Figura 6. Ticiano. *Vênus de Urbino*, 1538.

George Grosz (1893-1959) e John Heartfield (1891-1968), em 1916, começam a realizar trabalhos com a técnica da montagem, utilizando anúncios publicitários, rótulos de comida ou bebidas, fotos retiradas de revistas. Com imagens, eles diziam o que poderia ser descartado pelos censores se tivessem sido feitos com palavras. A capa da revista *AIZ* feita por Heartfield é um exemplo (Fig. 7). Com esses métodos, eles conseguem uma mudança na forma como os trabalhos eram recebidos pela população: “[...] ir de uma contemplação meditativa à manipulação de um poderoso instrumento de propaganda e agitação de massa” (BUCHLOH, 2000, p. 179).



Figura 7. John Heartfield. *Fairy Tale of the Cat and the Mouse*, 1938.

Simultaneamente ao desenvolvimento das práticas de montagem e *agit-prop* de Alexander Rodchenko (1891-1956), El Lissitzky (1890-1941) e Heartfield, também surgem técnicas de colagem e montagem no surrealismo. Os artistas cubistas, ao

introduzirem elementos não artísticos nas suas obras, como colagens, tickets de metrô e trem, bilhetes e jornais, abriram precedente para a apropriação de objetos tidos como não nobres em trabalhos artísticos. O uso dos mais diversos materiais pode ser visto em algumas das colagens de Kurt Schwitters (1887-1948), a exemplo da colagem *Para Ernst* (Fig. 8).



Figura 8. Kurt Schwitters. *Para Ernst*, 1947.

Entre os vários escritos teóricos sobre essas realizações na literatura, no cinema e nas artes visuais, Walter Benjamin relaciona esses procedimentos com a alegoria, texto fundamental para a compreensão das implicações e transformações da apropriação na arte contemporânea, como destaca Buchloh.

Walter Benjamin, em seus últimos textos, nos fornece uma teoria relevante, estreitamente relacionada a suas teorias sobre procedimentos alegóricos na arte moderna, se quisermos chegar a uma leitura adequada da importância de certos aspectos da montagem contemporânea, de seus modelos históricos e do significado de sua transformação na arte contemporânea (BUCHLOH, 2000, p. 180)<sup>14</sup>.

Para Benjamin, citado por Buchloh, antes desse momento, a arte na Europa carregava uma atitude dominante de contemplação melancólica, relacionada ao Barroco. Com a introdução do modo de produção capitalista, os objetos são transformados em mercadoria e passam a receber o seu valor de acordo com o uso e o valor de troca. Essa mudança de valores afeta profundamente os indivíduos e todos os demais valores na sociedade.

<sup>14</sup> Benjamin H. D. Buchloh ao citar a Teoria da Alegoria de Walter Benjamin se baseia em: COWAN, Bainard. *Walter Benjamin's Theory of Allegory*, in: *New German Critique*, nº 26, 1982, p. 109 – 122.

A teoria de Benjamin de alegoria e montagem é baseada na noção marxista de fetichismo e da mercadoria. As mercadorias passam a ser vistas como emblemas. Buchloh, em um texto de 1982 sobre apropriação e montagem na arte contemporânea, define a montagem como um procedimento: “[...] ao qual se aplicam todos os princípios alegóricos: apropriação e subtração do sentido, fragmentação e justaposição dialética dos fragmentos, separação do significante e do significado” (BUCHLOH, 2000, p. 181).

Quando Benjamin escreve sobre a percepção das mercadorias como emblemas, essa lógica já era observada nos *ready-mades* de Marcel Duchamp e nas colagens com justaposição de significantes de Schwitters. Nos *ready-mades*, o porta-garrafas é um exemplo destes trabalhos de Duchamp (Fig. 9), no qual a transformação da mercadoria em emblema se realiza por completo, pois ao se apropriar e transformar um objeto da indústria inalterado em significativo, se alegorizava o ato de criação. Associa-se a criação a um objeto produzido em série, “[...] essa ênfase no significante manufaturado e sua muda existência revelam os fatores ocultos que determinam o trabalho e as condições sob as quais ele é percebido” (BUCHLOH, 2000, p. 181).



Figura 9. Marcel Duchamp. *Porta-garrafas*, 1914.

Objetos produzidos em larga escala pela indústria, mas deslocados de sua função inicial e assinados por um artista, adquirem o status de peças de arte. Duchamp leva as pessoas ao questionamento sobre a unicidade da obra artística, dentre os objetos industriais produzidos ao infinito. Assim, a arte começa levar o espectador a questionar, passando a ser a arte das ideias, da imaginação. O público não é mais um receptor passivo e sim alguém desafiado a exercitar o intelecto.

A montagem e a apropriação surgem em um momento histórico, em que a tradição hierárquica burguesa cai, as massas passam a ter crescente participação na produção e o sentido de igualdade entre todos os indivíduos da sociedade é crescente.

A mente alegórica se põe à parte do objeto e protesta contra sua redução ao estado de mercadoria, desvalorizando-o uma segunda vez por uma prática alegórica. Na separação do significante e do significado, o alegorista submete o signo à mesma divisão de funções à que foi submetida o objeto durante sua transformação em mercadoria. Repetir o ato original de depreciação e atribuir ao objeto um novo sentido o redimem (BUCHLOH, 2000, p. 180).

A partir da metade da década de 50 se desenvolve a *pop art* nos Estados Unidos. Os temas utilizados por esse movimento artístico buscam extrapolar as fronteiras entre a arte erudita e a cultura popular. Com certa ironia, imagens de produtos comerciais, de meios de comunicação e objetos de consumo são utilizadas junto com reproduções de ícones da cultura erudita, nos trabalhos de artistas como Robert Rauschenberg, Andy Warhol e Roy Lichtenstein (1923-1997). As imagens de Warhol, muitas vezes tragédias, estampavam jornais e eram repetidas em suas obras. Na obra *Jackie Kennedy* (1964) (Fig. 10), ele se apropria de imagens antes e depois da tragédia com o marido, então presidente dos EUA.



Figura 10. Andy Warhol. *Jackie Kennedy*, 1964.

Andy Warhol subverteu a pintura com técnicas de alegorização e apropriação, confiscou imagens dos meios de comunicação e criou a *factory*, onde suas obras eram produzidas em séries, porém seu destino foi produzir ícones da *pop art* e ser assimilado pela instituição.



[...] a postura de Warhol, o primeiro dândi americano que negou sistematicamente a produtividade e a criação individual em favor de uma flagrante reafirmação das condições de reificação cultural. A trajetória de Warhol terminou nas instituições da moda e da fama (BUCHLOH, 2000, p. 196).

O início da recepção das ideias de Duchamp na arte americana e, conseqüentemente, o início da *pop art* pode ser marcado pela obra *Flag* (1955), de Jasper Johns (1930- ) (Fig. 11). É a primeira obra em que ocorre a apropriação de uma imagem/objeto, neste caso, a bandeira americana, agrupando dois discursos até então separados: a chamada grande arte e a cultura de massa. “[...] Do mesmo modo que os *ready-mades* e as obras da *pop art* americana, que deles derivam, se dirigem à cultura de massa e às imagens reproduzidas mecanicamente como condições abstratas universais” (BUCHLOH, 2000, p. 182).



Figura 11. Jasper Johns. *Flag*, 1954-55.

O programa da *pop art* consegue reconciliar a prática individual, e o ícone que cada pintura constitui com a produção coletiva, ao utilizar imagens da cultura popular produzidas em série.

Aqui reside a fonte do sucesso da *pop art* e o segredo atrás do atual resgate da pintura e de sua consagrada institucionalização sob os auspícios do legado da *pop art* recoberto e redefinido. Se os vemos em contraste com o momento histórico dominado pela estética e pela ideologia do expressionismo abstrato, tanto *Factum I* e o *Factum II*, de Rauschenberg, ambos de 1957, como a primeira *Flag*, de Johns, podem passar por escandalosas representações de rigidez por denegar a validade da expressão individual e a autoria criativa. São, entretanto, estruturas de delicado equilíbrio, depurando uma definição gestual e justapondo o ofício individualizado do pintor a um automatismo, à primeira vista anônimo, quando comparadas à radical crueza epistemológica do tridimensional e inalterado *ready-made* (BUCHLOH, 2000, p. 182-183).

Nos anos 60, um grupo de artistas realiza uma análise autorreferencial da construção pictórica, levando em conta a *Minimal Art*, a *pop art* e o modelo do *ready-*

*made* em um contexto que leva uma obra a ser vista como arte, assim como a estruturação simbólica. Nas obras de Michael Asher (1943-2012), Marcel Broodtharers (1924-1976), Daniel Buren (1938- ), Dan Graham (1942- ), Louise Lawler (1947- ) e Laurence Weiner (1942- ), várias questões, como a definição do material, site, seu modo de comunicação e público ao qual se endereça tornam-se essenciais (BUCHLOH, 2000, p. 183 e 185).



Figura 12. Dan Graham. *Homes for America*, 1966-67.

Graham, em *Homes for America* (1966) (Fig. 12), realiza uma desconstrução alegórica. Nesse trabalho, concebido como um artigo em uma revista de arte, a estrutura da obra foi determinada pelo seu modo de distribuição, materialidade e lugar de existência. Já Broodthaers se apropria da configuração gráfica, tipografia e formato de um poema de Mallarmé, de 1914, criando sua própria versão do poema, em 1969, quando aplica os princípios de apropriação e montagem alegóricas de Benjamin.

Na arte conceitual, mais uma vez, o espectador é convidado a refletir. Essa corrente artística traz implícito o princípio de que o importante é o conceito da obra de arte, pois a materialidade e o fazer artístico passam a figurar em segundo plano nessas criações. A forma como os materiais e a tecnologia são empregados nesse momento é uma maneira de rejeitar os códigos tradicionais e de convocar o público a assumir uma postura ativa frente às manifestações artísticas.

[...] as várias tendências artísticas surgidas a partir do fim da década de 60 – e depois agrupadas sob o termo genérico de “arte conceitual” – operavam num espaço cultural pós-moderno, dominadas pelo uso de sofisticados instrumentos tecnológicos de ponta, quer na execução, quer na documentação da produção (CHIARELLI, 2002, p. 102).

Podem ser considerados precursores do conceito de apropriação: Duchamp, cubismo, pop art e arte conceitual, por introduzirem os mais diversos elementos do cotidiano no campo da arte, assim como a mudança de postura do espectador de arte. O cotidiano passa a fazer parte do fazer artístico, materiais e objetos do mundo são incorporados à arte, mesmo perdendo, neste processo, toda a identificação com suas funções originais, como enfatiza Archer:

[...] por mais que a união de certas imagens e objetos possa produzir arte, tais imagens e objetos perdem totalmente sua identificação com o mundo comum, cotidiano, de onde foram tirados. [...] essa conexão com o cotidiano, [...] deixa o caminho livre para o uso de uma vasta gama de materiais e técnicas até agora não associados ao fazer artístico (ARCHER, 2012. p. 03-04).

A pintura *Monalisa*, de Leonardo Da Vinci (1503-1506), já foi utilizada como base para inúmeras criações de artistas, que se apropriaram de sua imagem ou de sua configuração visual famosa. Em 1919, o dadaísta Marchel Duchamp pintou um bigode sobre uma reprodução barata da pintura (Fig. 13).



Figura 13. Marcel Duchamp. *L.H.O.O.Q.*, 1919.

Em 1954, o pintor espanhol Salvador Dalí (1904-1989) pintou o *Autorretrato como Monalisa*. No ano de 1956, foi a vez do americano Andy Warhol que transformou a obra em um de seus ícones pop (Fig. 14), ao utilizá-la na série de serigrafias ao lado de Elvis, Marilyn, Bardot e outras celebridades. A *Monalisa* é então uma mercadoria utilizada alegoricamente. “[...] outrora única e aurática, opera como o complemento ideológico da mercadoria manufaturada que o *ready-made* enquadra em seu esquema alegórico” (BUCHLOH, 2000, p. 181).



Figura 14. Andy Warhol. *Mona Lisa*, 1963.

Ao final da década de 70, não era possível realizar um retorno a uma autonomia incondicional na produção artística. Então, nesse período, práticas que se voltam para o exterior da moldura institucional e para a realidade cotidiana são observadas. Os trabalhos de artistas, como Dara Birnbaum (1946- ), Jenny Holzer (1950- ), Barbara Kruger (1945- ), Sherrie Levine (1947- ) e Martha Rosler (1943- ), utilizam a vida cotidiana e o espectro político no qual eles operam, englobando uma variedade de posições. Porém, a volta que esses e outros artistas realizaram ao museu é marcada pelo uso de tecnologias comuns aos meios de comunicação e de reprodução de imagens, como a televisão e a fotografia, como observa Buchloh:

[...] as linguagens da televisão, da publicidade e da fotografia, assim como a ideologia da vida “cotidiana” eram submetidas a operações linguísticas e formais que obedeciam, fundamentalmente, ao modelo de Roland Barthes de uma mitificação secundária que desconstrói a ideologia (BUCHLOH, 2000, p. 186).

As montagens da série *Trazendo a guerra para casa*, que Martha Rosler faz criticando a Guerra do Vietnã, surgiram enquanto a artista observava o uso de fotografias em jornais e revistas, quando constatou que uma página com terríveis atrocidades da guerra se seguia de outra com fotos de lindo mobiliário. Surgia, assim, a ideia de reprogramar ou reestruturar as abordagens colocando tudo junto, isto é, operando em um mesmo contexto.

A fotomontagem, *Red Stripe Kitchen* (1967-72) (Fig. 15), faz parte dessa série. Recentemente, com a Guerra no Afeganistão, Rosler voltou a realizar fotomontagens, similares aos seus trabalhos da década de 1970. A mensagem

política é a mesma, para que a população viva uma linda vida dentro de suas casas e a guerra aconteça lá no exterior, como pode ser observado no texto de Buchloh.



Figura 15. Martha Rosler. *Red Stripe Kitchen*, 1967-72.

A posição de Rosler corre o risco de ignorar as especificidades estruturais do sistema de distribuição e da forma de circulação da obra, e de fracassar em integrá-la de modo eficaz na prática artística atual, enquanto o que o trabalho realmente reivindica é uma consciência política radical, uma mudança (BUCHLOH, 2000, p. 186).

Em um texto de 1982, Douglas Crimp realiza uma interessante comparação, entre duas formas de apropriação, realizadas por dois diferentes artistas, Robert Mapplethorpe (1946-1989) e Sherrine Levine, das clássicas fotografias de nus que Edward Weston (1886-1958) tira de seu filho Neil.

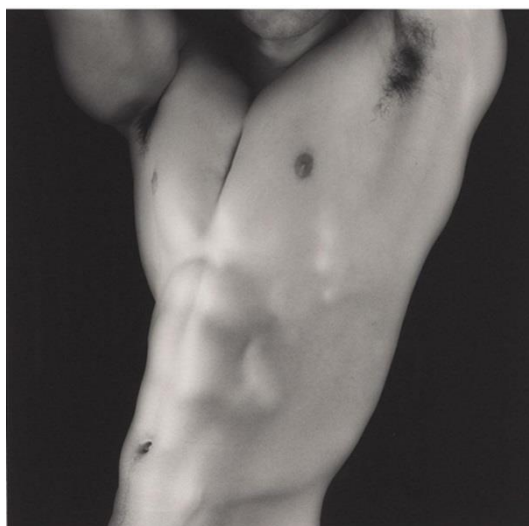


Figura 16. Robert Mapplethorpe. *Torso-Charles*, 1985.

Segundo Crimp, Robert Mapplethorpe realiza uma apropriação moderna ao reproduzir o estilo clássico de Weston, com poses, composições e iluminação próprias das fotografias de estúdio do período pré-guerra, muito utilizada nas

revistas Vogue e Vanity Fair. Mapplethorpe cria imagens que traduzem a sua visão pessoal, porém encontra seu estilo, de instantes selecionados, das inúmeras possibilidades da história da fotografia (Fig. 16).

Sherrine Levine, por sua vez, ao refotografar os retratos reais de Weston, não fez combinações, acréscimos ou síntese, só fotografou as imagens novamente. Assim, suas apropriações só possuem função de realizar discursos históricos específicos, podendo se apropriar tanto de fotografias quanto de pinturas e suas reproduções. Pode-se afirmar, dessa forma, que ele faz uma apropriação pós-moderna das imagens alheias (CRIMP, 2005, p. 08-121).

Levine vai contra o espetáculo da individualidade do artista criador. Em um momento que a classe média procura aumentar seus privilégios, incluindo a legitimação cultural, a artista desvaloriza mais uma vez as fotografias, refotografando-as, operando contra elementos socialmente aceitáveis como a autoria e a contemplação.

[...] Levine desvaloriza o objeto da representação mais uma vez. Ela esgota a condição de mercadoria das fotografias de Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter e Andreas Feininger pela segunda vez ao refotografá-las deliberadamente, reiterando o estatuto fundamental das fotografias como imagens reproduzidas e multiplicadas tecnicamente (BUCHLOH, 2000, p. 190).

Os artistas não são mais simples fornecedores de materiais estéticos, eles passam a ser agentes de transformação da cultura. Buchloh volta a se referir à teoria alegórica de Benjamin, comparando sua atitude nesse novo momento com o anterior.

Segundo Benjamin, o novo autor deve [...] dirigir-se à estrutura modernista de produtores isolados e tentar converter a posição do artista como fornecedor de bens estéticos em uma força atuante na transformação do aparato ideológico e cultural existente (BUCHLOH, 2000, p. 190).

O trabalho de Sherrine Levine pode ser categorizado como uma obra realizada de forma a ir contra o valor de mercadoria adquirido pelas obras artísticas, e também por utilizar o apropriação de maneira não acadêmica.

[...] Sherrie Levine constitui a negação mais contundente do ressurgimento da mercadoria artística que domina o sistema de galerias. Melancólico e autocomplacente com o fracasso, seu trabalho ameaça – por sua estrutura mais básica, seu modo de funcionamento e seu estatuto – a atual revalorização da criatividade expressiva individual, assim como a propriedade privada e a estrutura empresarial implicitamente reafirmada neste resgate (BUCHLOH, 2000, p. 188).

Na série *Retratos da História* (Fig. 17), Cindy Sherman se apropria da composição visual de retratos feitos por velhos mestres da pintura para arranjo de seus autorretratos, como ocorre na foto a seguir, inspirada nas telas de Madame de Pompadour, do pintor François Boucher (1703-1770).



Figura 17. Cindy Sherman. *Sem título*. Série Retratos da História, 1989.

Outra possibilidade de criação é a utilização de imagens que foram feitas para os mais diversos fins e motivos, e apropriadas em trabalhos artísticos. Assim, ocorre outra forma de apropriação, pois essas fotos utilizadas para tal fim criam outro tipo de fotografia: fotos descartadas, rasgadas, obtidas de arquivos públicos ou dos mais diversos meios. E, assim, ganham novos significados, como denunciar a perda da identidade individual, em meio a uma sociedade de massa, entre outros. Essas apropriações são recebidas e assimiladas de outra forma pelo público, já que os conceitos de memória e rememoração não se aplicam.

A fotógrafa brasileira, Rosângela Rennó (1962- ), passou a explorar a apropriação em seus trabalhos desde a década de 1980, tanto que ficou conhecida como “a fotógrafa que não fotografa”. Suas apropriações iniciaram-se com fotos de álbuns de família, passaram por fotos retiradas de arquivos públicos brasileiros, entre eles de criminosos, como na obra *Obituário Transparente* (1991) (Fig. 18), onde são utilizados negativos de fotografias. cuja autoria não é dela, fato destacado por Resende:

Esta apropriação artística empreendida por Rennó se tornou mais frequente depois da Segunda Guerra Mundial, quando a fotografia ganhou nova significação e passou a ser uma nova forma de arquivamento cultural da nova sociedade (RESENDE, 2013, p. 48).



Figura 18. Rosângela Rennó. *Obituário Transparente*. 1991.

Com o apropriação surgiu uma nova forma de criticar os vários pilares dos modos clássicos de produção artística, sobre as quais algumas instituições de arte, como os museus, se estabeleceram.

Esse movimento era importante não somente porque significava a extinção do modo tradicional de produção, mas também porque punha em questão todas as pretensões de autenticidade de acordo com as quais o museu determinava seu conjunto de objetos de seu campo de conhecimento (CRIMP, 2005, p. 122).

Pode-se afirmar que no processo de criação artística atual não se parte mais de um material bruto, único, original e sim de uma elaboração em que o artista utiliza e modifica de acordo com sua vontade, tudo que já foi criado ou fabricado e está à sua disposição.

## 1.2 A Manipulação: Do Analógico ao Digital

Um dos principais temas deste trabalho é a manipulação fotográfica. Por isso, é necessário buscar nas origens, nos diversos significados dessa palavra, o que ela expressa e como será utilizada neste texto. Manipulação é o ato de manipular e a definição no dicionário de manipular é:



MANIPULAR: 1 Soldado romano que fazia parte de um manípulo. 2 Preparar com as mãos. 3 Mexer ou fazer funcionar com as mãos. 4 Preparar (certos medicamentos ou químicos) manualmente. 5 Intervir no desenvolvimento de determinado sistema ou processo, com vista à alteração da sua evolução natural. 6 Condicionar, influenciar, geralmente em proveito próprio. 7 Adulterar, falsificar (DICIONÁRIO AURÉLIO ONLINE).

As definições que se encontram do item 5 em diante são pertinentes a este estudo, como alterar a evolução natural ou condicionar em proveito próprio. Mas podemos notar que, por vezes, são descritas com um sentido negativo como se fosse algo desonesto, porém a manipulação é parte do processo fotográfico como será descrito a seguir.

Ao se falar de manipulação em fotografia, a primeira ideia muitas vezes se relaciona aos métodos de retoque de imagens realizados por computador, entre eles, o mais conhecido é o programa da *Adobe* chamado *Photoshop*. Porém, desde o retoque de negativo, que surgiu por volta de 1850, não faltaram métodos para modificar as imagens, como as montagens, cenários artificiais de fundo pintado, pinturas realizadas sobre as fotos antes da criação da fotografia colorida, os mais diversos tipos de retoques em fotos ou negativos, solarizações, duplas exposições e o *flo*. Enfim, uma série de técnicas manuais e artifícios empregados em fotografias de todos os tipos, não somente no campo das artes.

O item 7 do dicionário define que manipular é: adulterar e falsificar. Manipulações em fotografias podem ser realizadas com este intuito de adulterar, de mentir. A história está repleta de casos de fotografias que tiveram partes ou pessoas retiradas e inseridas na imagem, para assim modificar o sentido da foto. As possibilidades sempre foram imensas e usadas para os mais diversos fins, tanto que alguns casos de modificações ficaram famosos. Um exemplo é a eliminação de pessoas que se tornavam desafetos políticos, realizada a pedido de Josef Stalin, nas fotos oficiais do regime Stalinista. Entretanto, outras manipulações, realizadas com o intuito de falsificar imagens nunca serão descobertas, pois não foram deixados vestígios.

Desde o surgimento da fotografia, modificações e alterações ocorrem do início ao fim do processo fotográfico. Quando se ajusta o aparelho fotográfico, como o obturador, para que a imagem não fique totalmente preta, essa já é uma manipulação. Se a foto sair toda preta ela deixa de ser uma foto? Ela não irá ser classificada como outra coisa além de fotografia se estiver fora de foco, com alguma

parte do corpo de uma pessoa faltando ou com uma mancha em qualquer parte da foto. As manipulações ocorrem durante toda a ação que envolve o ato de fotografar, elas não são subversões, são escolhas, não retiram a originalidade ou transformam a fotografia em melhor ou pior, elas são uma característica das fotografias. Dubois lista várias etapas de interferências que ocorrem antes e depois do momento do clique.

*Antes:* o fotógrafo decide em primeiro lugar fotografar (isso já não ocorre por si), depois escolhe o sujeito, o tipo de aparelho, o filme, procura sua melhor lente, determina o tipo de exposição, calcula seu diafragma, comanda sua regulagem, posiciona seu foco, todas as operações – e muitas outras ainda – constitutivas do ato da tomada e que culminam na derradeira decisão do disparo no “momento decisivo” de acordo com a fórmula a partir de agora vinculada ao próprio nome de Cartier-Bresson.

*Depois:* quando da revelação e da tiragem, todas as escolhas se repetem (formato, papel, operações química, eventuais trucagens); em seguida, as provas tiradas irão se envolver em todos os tipos de redes e circuitos, todos sempre “culturais” (em vários níveis), que definirão os usos da foto (do álbum de família à foto impressa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária etc.) (DUBOIS, 1994, p. 85).

Mesmo se baseando no processo analógico que utiliza filme e revelação de negativo, o autor descreve um processo que pode ser comparado ao processo digital atual, que também utiliza máquina para obter a imagem e várias escolhas são feitas, com o auxílio do computador, antes de imprimir a foto.

Entre o antes e o depois há um momento, que foi bastante discutido nesse capítulo, o momento da transferência da imagem, da exposição do negativo, quando ocorre o traço do real. Nas palavras de Dubois: “[...] afora o próprio ato da *exposição*, a foto é imediatamente (re-)tomada, (re-)inscrita nos códigos.” (1994, p. 86). Este princípio que estava teorizado, mesmo antes da invenção do *photoshop*, faria das manipulações e da sua assimilação pelos espectadores o que elas são hoje, parte do processo fotográfico.

As interferências nas imagens ocorrem como nunca visto antes, com o uso de computadores. As obras fotográficas atuais não recebem somente a manipulação proveniente da pós-produção digital, mas as modificações que envolvem a ideia de construção da própria foto.

Todas essas interferências fazem com que a fotografia na contemporaneidade esteja longe de ser uma representação da realidade, já que são utilizados, na sua construção, inúmeros artifícios ilusórios. Alessandri afirma: “[...] a fotografia expandiu

seus limites, passando de registro fiel da realidade para a percepção de novos tempos e espaços, estabelecendo diálogo e incorporando em seu fazer outras manifestações artísticas [...]” (2011, p. 02). Ao expandir seus limites à fotografia, cria novas relações com o público e com os mais diversos meios. Tanto que, nestes tempos pós-modernos, já não sabemos quando estamos sendo enganados ou quando nos deixamos enganar, voluntariamente, pelas realidades deslumbrantes e viciantes a que os meios de distribuição de imagens nos submetem, dia após dia.

Vários artistas contemporâneos se valem destas manipulações em seus trabalhos fotográficos, fazendo referência ao cinema, à pintura, à literatura, à moda, à cultura de consumo ocidental, entre outros, como ressalta Tadeu Chiarelli, em seu texto *A Fotografia Contaminada*, no qual trata da fotografia no Brasil. No entanto, pode-se considerar que o mesmo se aplica igualmente à prática artística também fora do país, pois se trata de:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Dessa forma, surge um novo conceito, centrado na expansão da linguagem fotográfica e em sintonia com o momento atual da arte contemporânea. Esse conceito de fotografia expandida abrange as manipulações como parte do código fotográfico nos dias atuais.

[...] dentro do conceito de fotografia expandida devem ser considerados todos os possíveis tipos de manipulação da imagem e de interferência nos procedimentos fotográficos que, ao final, atribuem ao código fotográfico um caráter inovador, que amplia seus limites e provoca uma reorientação dos paradigmas estéticos desta linguagem, tornando-a uma atividade estética renovadora (ALESSANDRI, 2011, p. 02-03).

Hoje, a fotografia é um meio híbrido que sofre as mais diversas interferências durante a sua criação. Os avanços tecnológicos decorrentes da criação, popularização dos computadores e de todos os componentes que os alimentam, com os mais variados tipos de dados, como imagens, vêm modificando todas as áreas do conhecimento. A fotografia é, hoje, uma das várias áreas modificadas por estes avanços. As fotos são, em sua maioria esmagadora, imagens digitais formadas por pixels e códigos binários.

As imagens digitais são manipuláveis como os gráficos de computador, as letras, os números, os sons e as animações. A fotografia passa a subordinar-se ao computador, por meio do qual os artistas podem juntar, clonar, compor, filtrar e colorir suas próprias imagens, apropriar-se de outras ou criar algo novo que só existe virtualmente. Então, a noção de signo e o lugar da fotografia na história da arte devem ser considerados de formas diferentes (LUNENFELD, 2011, p. 03 e 06). As fotos, hoje, são o resultado de várias interferências, ou seja, um meio híbrido em que muitas variáveis são aplicadas na sua construção. Pois o cenário fotográfico atual é caracterizado por contaminações, que acabam transformando as fronteiras entre os vários meios fluidos.

Estes equívocos entre fotografia e arte foram comuns ao longo da história, por exemplo, quando a fotografia foi criada e muito se discutiu sobre ela ser arte ou não, acabando-se por deixar de lado a questão mais importante que é refletir se a fotografia havia alterado a própria arte, como preconizou Benjamin.<sup>15</sup> Então, a maior discussão deve ser em torno do fato da foto ser tratada simplesmente como mais um elemento entre tantos digitais, e não somente sobre a diferença entre a formação da imagem analógica e da digital, questão muito discutida. A fotografia observada na arte contemporânea sofre todas as modificações pelas quais outros elementos digitais também passam nos ambientes virtuais. Entretanto, absorve também as novas possibilidades que a transformam em um processo igualmente modificável, apropriável e híbrido, abrindo também uma enorme gama de possibilidades artísticas.

Os avanços tecnológicos permitem que as manipulações ocorram maciçamente nas fotos. Dentre as possibilidades algumas se destacam, pois os programas de computador permitem os retoques nas imagens e a modificação de qualquer parte dos pixels, alterando assim cor, forma e textura.

Outra possibilidade de manipulação da realidade, observado no campo das artes, são os trabalhos em que os fotógrafos utilizam uma grande quantidade de profissionais especializados para a construção da foto. A atividade destes fotógrafos pode ser comparada à atividade de um diretor de cinema que coordena assistentes,

---

<sup>15</sup> “Muito se escreveu, no passado..., sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a *invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.*” (BENJAMIN, 1994, p. 176).

técnicos, atores, cenários e maquiagem, interligando todos os profissionais e recursos necessários para a criação, no momento da captura da imagem fotográfica. Ao invés de captar o momento único da foto, como ocorria nos primórdios da fotografia, este momento é criado pelo fotógrafo. Hoje, as mais diversas profissões, como cenógrafos, atores, maquiadores e iluminadores, prestam seus serviços para a criação das mais diversas fotografias.

## 2. A FOTOGRAFIA DE LACHAPELLE

*Não se tira uma foto, ela é feita.*

François Soulages

Como foi evidenciado no decorrer deste trabalho, acredita-se que as fotografias de vários artistas contemporâneos já não estão mais focalizadas no momento da captura da imagem fotográfica. Sua criação utiliza inúmeros recursos de manipulação anterior e posterior ao momento desta captura como montagens, escolha e construção do tema e todos os elementos que compõem o quadro fotográfico.

Esse trabalho se assemelha ao de um diagramador, que utiliza fontes, cores, imagens e elementos gráficos para compor páginas a serem impressas. Isso é característico do que Nicolas Bourriaud chama de pós-produção, uma forma, atual, de criar, que utiliza produtos culturais e sua seleção, como um diagramador na construção de trabalhos artísticos.

Desde o começo dos anos 1980, uma quantidade cada vez maior de artistas vem interpretando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. [...] Para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, [...] as noções de originalidade e mesmo de criação esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador, cujas tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos (BOURRIAUD, 2009, p. 07-08).

Para exemplificar todas as hipóteses e questionamentos levantados, no decorrer da pesquisa, pretendemos desenvolver análises a partir do exame de um conjunto de obras, do artista contemporâneo David LaChapelle. A partir destes procedimentos, buscou-se compreender os questionamentos e inquietações ligados ao ato criativo, envolvendo essas imagens manipuladas.

Dentre as imagens que inundam os dias atuais, encontra-se os mais diversos tipos de fotografias e os métodos para analisá-las são inúmeros. Os métodos escolhidos para a análise comparativa da produção fotográfica de LaChapelle levaram em consideração as especificidades e características das imagens a serem estudadas.

A aproximação ao método de Barthes se mostra necessária, pois este se preocupa em saber como a imagem é capaz de produzir sentido, quando analisa imagens

publicitárias, em seu livro *O óbvio e o obtuso*. Como LaChapelle mantém produções artísticas e publicitárias ao longo de sua carreira, a linguagem utilizada nas imagens publicitárias exerce influência sobre suas fotografias.

Roland Barthes propõe que o método para a interpretação de uma fotografia deve ser particular à mensagem fotográfica, visto que ela é um objeto dotado de autonomia estrutural (1990, p. 11). Porém, aparecem algumas dificuldades para que se realize uma análise estrutural desta mensagem, razão pela qual o estudioso primeiramente estabelece que a fotografia é uma *mensagem sem código*. Não somente a fotografia é, para Barthes, uma mensagem sem código, outras formas de reprodução análogas da realidade, como desenhos, pinturas, cinema e teatro, também são listadas como meios em que não há um código específico (1990, p. 13). Assim, descrever uma imagem fotográfica é realizar uma mudança de código, da foto para a linguagem escrita.

Outro fato que torna os estudos de Barthes relevantes para este trabalho é o estabelecimento de seis procedimentos fotográficos que produzem uma modificação dos códigos da mensagem fotográfica, que são os procedimentos de conotação: trucagem, pose, objetos, fotogenia, estetismo e sintaxe. Já as manipulações fotográficas são procedimentos que modificam a mensagem.

## **2.1 O Artista / Fotógrafo**

A escolha do fotógrafo americano David LaChapelle, além do interesse e identificação pessoal da autora, também se deu pelo fato do mesmo possuir uma formação artística em Belas Artes, pela North Carolina School of Arts e estudado na Arts Student League e na School Visual Arts, em Nova York. A carreira do artista e fotógrafo se inicia em 1980, expondo em galerias de Nova York, quando seu trabalho chama atenção de Andy Warhol, que lhe oferece uma oportunidade de trabalho como fotógrafo na revista *Interview*, editada pelo conhecido artista.

David LaChapelle começa a fotografar para a revista *Interview* em 1984, depois de cair nas graças do guru da pop art e, logo na metade dos anos 1990, recebe o reconhecimento de seus trabalhos com uma série de prêmios, inclusive o *Alfred*

*Eisenstadt Awards*, que lhe foi conferido pela revista *Life* em 1998, por ter proposto o “estilo fotográfico mais interessante e original do ano” (MARRA, 2008, p. 194-195).

Ao longo de sua carreira profissional, ficou conhecido principalmente por trabalhos ligados ao mundo do entretenimento, música, fama, moda e publicidade. Suas fotos foram capas e páginas de revistas prestigiadas, como *Vogue Itália*, *Vogue França*, *Rolling Stone* e *Vanity Fair*. Os rostos que já fotografou estão entre os mais conhecidos mundialmente, como Hillary Clinton, Madonna, Elizabeth Taylor, David Beckham, Jeff Koons (1955- ), Elton John, Lady Gaga e Muhammad Ali. Realizou editoriais de moda, videoclipes para astros da música pop, campanhas publicitárias e publicou livros com suas fotos. No cinema, seu documentário *Rize*, de 2005, foi premiado no Festival de Sundance, em Park City e no Festival de Tribeca, em Nova York, ambos no ano de 2005.

Depois de uma longa carreira comercial, em 2006, retornou às suas raízes e concentrou-se mais na arte. Tanto em galerias comerciais quanto em instituições públicas LaChapelle, vêm realizando inúmeras exposições coletivas e comerciais. Suas mostras individuais conseguem obter recorde de público em cidades ao redor do mundo, como Londres, Milão, Cidade do México, Paris e Taipei. É um artista fotográfico que, mesmo obtendo sucesso no campo da fotografia de celebridades, ganhou notoriedade nas instituições de arte contemporânea.

Claudio Marra, ao discorrer sobre a história e linguagens da fotografia de moda em seu livro *Nas sombras de um sonho* afirma que a temática e referências que LaChapelle utiliza em suas fotografias vão da fantasia ao citacionismo, fortes características de seus trabalhos.

LaChapelle é, [...], certamente herdeiro de uma grande linha que sustentou a arte no século XX, aquela que, partindo do surrealismo (em particular aquele formado pelo eixo Dalí-Magritte), mistura narração fantástica e cintilante decorativismo, citacionismo culto e referências *kitsch* (MARRA, 2008, p. 195).

Em geral, o espaço pictórico de suas fotografias é superpovoado, isto é, repleto de elementos que estão dispostos para formar narrativas. O absurdo ou situações, muitas vezes, sem relação com o mundo real, permeiam este espaço que carrega uma complexa composição cromática e onde cada pormenor foi pensado por LaChapelle para criar suas imagens. Também as imagens de pessoas capturadas



nessas fotos, além se estarem em situações peculiares, possuem poses marcantes e algumas são incrivelmente perfeitas, como esculturas ou corpos que parecem flutuar na foto, ou estão prontas para a ascensão. Outras lembram manequins, com poses e olhares estáticos e alguns desses personagens brilham tanto que parecem ser fontes a emanar luz.

Essas fotos podem estar imbuídas de doses de deboche, paródia, caricatura ou desidealização. Entretanto a riqueza de detalhes, o tratamento refinado dos retratados, as poses milimetricamente pensadas e estudadas, a profusão de cores, contrastes e diferentes saturações cromáticas desenvolvidas por toda a superfície da foto acabam por criar uma máscara. Um espaço idealizado ou simulado em que a crítica acaba em segundo plano, se o espectador atentar para tais peculiaridades ou se assim o desejar. A confusão inicial desta profusão de elementos acaba sendo substituída pela aventura de decifrar todas as informações ou não deixa de ser construído, somente, para gerar um espaço para imaginar e sonhar, tal como observa Soulages ao se referir às fotos de Julia Margaret Cameron (1815-1879): “[...] um encenador que não nos impõe sua única leitura do texto e que, por isso mesmo, nos permite sonhar e imaginar” (2010, p. 66-67).

Um desejo do fotógrafo é que a arte seja um meio de esclarecimento e “iluminação” para as pessoas, como relata jornalista que entrevistou LaChapelle:

No final do dia, ele quer tocar as pessoas com a sua arte, quer que elas saiam da galeria com sentimentos diferentes dos que tinham quando entraram lá. Ele sente que as pessoas ganham iluminação através da arte: ensinando-lhes sobre si mesmos, a época em que vivem e de sua cultura (MUN-DELSALLE, 2014, tradução nossa).<sup>16</sup>

Os avanços tecnológicos permitiram uma enorme liberdade para a construção de imagens. Entre estes avanços, os meios de manipulação de imagens, os quais David LaChapelle é um dos pioneiros de seu uso, são usados para os mais diversos fins, entre eles, a construção das narrativas em suas fotos. Outra forma de manipulação, muito difundida atualmente, é a junção de vários elementos

---

<sup>16</sup> No idioma original: At the end of the day, he wants to touch people with his art, to have them come out of the gallery feeling differently than they did when they had gone in. He feels that people gain enlightenment through art: teaching them about themselves, the era they live in and their culture (MUN-DELSALLE, 2014).

provenientes de diversas fotografias independentes para a criação de uma única imagem.

Um exemplo simples de como diferentes elementos são agrupados em uma única imagem, utilizando estes recursos de manipulação digital para a composição, são as duas imagens da cantora Rihanna (Fig. 19 e 20).<sup>17</sup> Podemos ver que a imagem da cantora nas duas composições é idêntica, porém os elementos complementares, como cenário, bolos, doces, flores, penas, frutas, girafa, trapezista se diferem. Esse procedimento de aproximação ou mudança de posição dos elementos em uma imagem é chamado de trucagem, por Barthes. A trucagem é uma forma de manipulação fotográfica amplamente utilizada, desde o princípio da fotografia, que consiste num artifício para criar efeitos, como aproximar dois rostos em uma foto.



Figuras 19 e 20. David LaChapelle. *Rihanna*.

No ensaio crítico que Nili Goren, curador do Museu de arte de Tel Aviv, escreveu por conta da abertura da exposição individual de LaChapelle, em 2010, afirma que o ambiente artístico que rodeia o fotógrafo é marcado por uma liberdade de expressão visual e pelo rompimento dos limites de moralidade e censura. E LaChapelle utiliza essa liberdade para realizar metáforas. Portanto, sua obra se volta para a liberdade da metáfora.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> As imagens de LaChapelle utilizadas nesse estudo foram obtidas no website do artista. Dessa forma não foi possível detalhar com precisão em todas as fotografias que imagens são trabalhos comerciais e quais são trabalhos artísticos.

<sup>18</sup> “LaChapelle cresceu em um ambiente artístico que explorava plenamente a liberdade de expressão visual e o rompimento dos limites da moralidade e censura. Ao mesmo tempo, a sua abordagem não briga com o entorpecimento para o qual a liberdade da imagem levou. Em vez disso, volta-se para a

Desde o início de sua carreira, LaChapelle cria imagens que levantam questões para o espectador. Mesmo suas imagens para a publicidade não utilizam a linguagem mais recorrente neste meio, suas fotografias nunca representam a realidade, porém, são capazes de transmitir fortes mensagens. Elas podem ser classificadas como as contraimagens que a arte nos apresenta, segundo Bourriaud.

Hoje existe um embate entre as representações que envolvem a arte e a imagem oficial da realidade, difundida pelo discurso publicitário, transmitida pelos meios de comunicação, organizada por uma ideologia *ultralight* do consumo e da coerência social. [...] A arte apresenta-nos contra-imagens (BOURRIAUD, 2009, p. 109-110).

## 2.2 Do Retrato à Paródia

O termo retrato surge no Renascimento e desde então suas funções e usos foram os mais diversos. Pode representar um sujeito ausente, as singularidades de um indivíduo ou ser uma idealização. As artes o utilizam das mais variadas maneiras, como os autorretratos que são constantes entre os artistas de diversas épocas. Entre as diversas produções de David LaChapelle, escolhemos aquelas imagens que possuem representações da figura humana e, conseqüentemente, algumas características e singularidades inerentes aos retratos devem ser observadas.

David LaChapelle tornou-se o retratista de celebridades mais procurado de sua geração. Entretanto, esses famosos vindos das mais diversas áreas como música, esporte, arte, moda e política não procuravam por retratos que capturam sua alma e essência, mas ansiavam por uma máscara, uma realidade além ou situações que expõem o retratado e levam a criar novas relações com o espectador. Sobre os retratos de celebridades de LaChapelle, Marra ressalta:

Todos, porém, se curvam a um tipo de retrato que, ao invés de introspectivo, é expositivo, ou seja, tendente a sublinhar e enfatizar a exterioridade mais visível da personagem, aquela máscara pública que a mais canônica das fotografias de retrato sempre tentou superar, na esperança, ou na ilusão, de chegar à verdadeira identidade do personagem (MARRA, 2008, p. 195).

De acordo com a análise de Philippe Bruneau, o retrato sempre representa a figura humana, que é um produto social, cultural e biológico e, para se exprimir, o faz: “por

---

liberdade da metáfora” (tradução nossa). No idioma original: LaChapelle grew up in an artistic setting which fully exploited the freedom of visual expression and the breaching of the boundaries of morality and censorship. At the same time, his approach does not quarrel with the numbness to which the liberty of the image has led. Instead it turns to the freedom of metaphor (GOREN, 2010).

intermédio de dois códigos historicamente determinados o 'fisionômico', que implica a transformação do corpo pelo uso de diferentes artifícios; e o 'vestinômico', alicerçado na moda" (FABRIS, 2004, p. 57). Entretanto, o que é observado nas fotos de LaChapelle é a criação de narrativas e os modelos encarnam personagens. Assim, as poses e vestimentas das personagens deverão ser analisadas em decorrência dessa encenação. No livro *LaChapelle Land*, de sua autoria, discorre sobre o seu processo criativo ao fazer retratos.

Entedia-me fotografar no estúdio diante de uma tela branca. Gosto de inventar cenas... Quando alguém vem a mim para fazer um retrato, não fico tão fascinado em capturar a alma por trás de seus olhos, interessa-me mais como está vestido, que tipo de penteado usa. Estou convencido de que podemos conhecer melhor uma pessoa olhando como combinou suas roupas do que observando a foto em preto-e-branco das suas pupilas fixas na objetiva. Há uma longa tradição de retratos de celebridades que se orgulha de ter capturado a 'pessoa real' por trás das armadilhas de sua fama. Eu estou mais interessado nessas armadilhas (LACHAPELLE, 1996, p. 148 apud MARRA, 2008, p. 195-196).

Dessa forma, LaChapelle, ao realizar retratos, não se preocupa em capturar a realidade por trás da celebridade. Os faz da mesma maneira que Soulages fala a respeito do fato da foto nunca conseguir fotografar o ser.

[...] a fotografia dos seres humanos não deve fazer crer que ela pode fotografar o ser a fotografar: ela sempre o perde, fotografando apenas uma aparência visual que depende do ponto de vista de um sujeito e de uma aparelhagem técnica (SOULAGES, 2010, p. 81).

O principal tema de muitas das fotografias de David LaChapelle passa a ser, por vezes, o fato dela caracterizar um modo de representação em que artimanhas e manipulações são usadas para criar efeitos de sentido e simular realidades. Assim, o fotografo se torna capaz de, com essa narrativa construída, convocar as competências do espectador para ler e não somente ver o discurso construído em cada foto. Ao contrário do que Bruneau defende, nos retratos de LaChapelle, os códigos vestinômicos e fisionômicos deverão ser observados em decorrência destes personagens e artimanhas representadas. Desta forma, é possível retratar o homem atual, fruto de inúmeras situações geradoras de narrativas que ele vive ao longo da vida.

Fotografar não o que os olhos veem, mas a imaginação criadora, onírica, irracional, subjetiva. Instaurar a dúvida, a dialética e a ironia onde reinava a aparência volátil de realidades fortuitas. Fotografar, inventar um mundo e, assim, representar o homem em todos os seus matizes (CHIODETTO; MONTEROSSO, 2009, p. 10).

Essa forma de criar fotografias, caracterizada pela liberdade criativa de inventar mundos, instaurar dúvidas e representar as variações do comportamento humano. É uma característica de muitas fotografias contemporâneas, como as encontradas na mostra organizada por Chiodetto e Monterosso, confronta a mentalidade impregnada na sociedade.

Ao longo de muito tempo, e ainda hoje, as fotografias são a reprodução da imagem que irá fazer com que os indivíduos se integrem a determinados grupos da sociedade. A natureza desses tipos de fotografias é pelas limitações de estereótipo (KRAUSS, 2002, p. 220 - 221). Rosalind Krauss, em seu texto sobre fotografia e simulacro, no livro *O fotográfico*, analisa a tese de Pierre Bourdieu que observa: o que a sociedade considera digno de ser registrado pela prática fotográfica é “tremendamente limitado e repetitivo” como a foto preferida de um casal que visitou Paris em sua viagem de núpcias e, certamente, será a imagem do casal na frente da Torre Eiffel ou diante do Arco do Triunfo. Esse fato seria consciente, inconsciente ou estereotipado?

[...] a sociedade tem a necessidade de definir as coisas como sendo reais; isto a leva a insistir no realismo e na total objetividade do testemunho produzido. Mas diz Bourdieu: “ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade não faz senão confirmar a si mesma na convicção tautológica de que uma imagem real em conformidade com sua representação de objetividade é verdadeiramente objetiva” (KRAUSS, 2002, p. 221).

Fabris, em seu livro *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, também ressalta o poder social que a fotografia carrega em si, visto que é capaz de criar identidades e padronizar a individualidade com os retratos e, assim, fazer com que os indivíduos se encaixem em determinados tipos. “[...] A fotografia constrói uma identidade social, uma identidade padronizada, que desafia, não raro, o conceito de individualidade, permitindo forjar as mais variadas tipologias” (2004, p. 15).

Em *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes afirma que toda fotografia, como todas as artes imitativas, comportam duas mensagens: uma denotada, que é o próprio análogo do real e a mensagem conotada que remete à cultura da sociedade (BARTHES, 1990, p. 13). Assim, ressalta como Bourdieu, que apesar da fotografia ser uma mensagem sem código, todos os signos, gestos, atitudes ou cores presentes na fotografia adquirem sentido em decorrência dos códigos existentes na sociedade na qual está inserida.

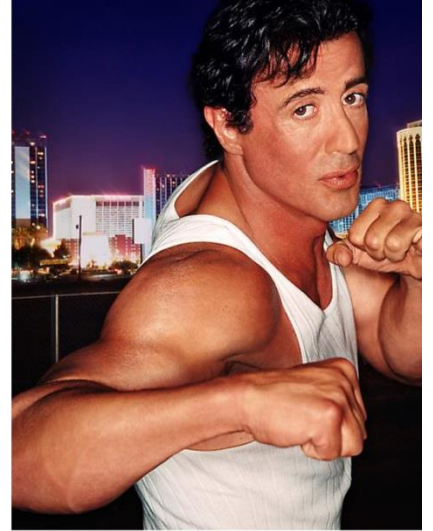
[...] o código de conotação não era, na realidade, nem “natural”, nem “artificial”, mas histórico, ou “cultural”; código em que os signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos efeitos, dotados de certos sentidos em virtude dos usos de uma determinada sociedade (BARTHES, 1990, p. 21)

Não somente imortalizar um famoso, mas estabelecer um diálogo com o espectador da foto, é o que fazem os retratos de LaChapelle. Por vezes, os espectadores são encarados e convocados a participar dessas cenas ou a escapar da realidade por alguns instantes. A arte contemporânea comumente levanta esse questionamento sobre a realidade, sobre as possíveis formas de encarar e ver a realidade atual. Uma característica das fotografias de LaChapelle é buscar no cotidiano, no banal e nada glamoroso ambiente domiciliar americano, objetos e cenas para retratar famosos.

O que se costuma chamar “realidade” é uma montagem. Mas a montagem em que vivemos será a única possível? A partir do material (o cotidiano), pode-se criar diferentes versões da realidade. Assim, a arte contemporânea apresenta-se como uma mesa de montagem alternativa que perturba, reorganiza ou insere as formas sociais em enredos originais (BOURRIAUD, 2009, p. 83).

Os estereótipos que um ator como Sylvester Stallone carrega, devido aos filmes que estrela, ser uma cara durão, mal-encarado, sedutor e que desafia a polícia, são exaltados na série de fotografias que LaChapelle faz do ator. Ao invés de mostrar quem o ator é por trás das câmeras, ele explora a identidade que o tornou famoso, aquela máscara que o público mais gosta de ver Stallone vestir, como pode ser observado nas imagens a seguir (Fig. 21, 22, 23 e 24) que trazem o astro interpretando papéis que o deixaram mundialmente conhecido.

A posição de LaChapelle é, no entanto, menos frívola do que poderia parecer à primeira vista e, em todo caso, perfeitamente alinhada com aquela de outros artistas oficialmente considerados “mais sérios”, como [...] August Sander ou a própria Diane Arbus. Também no caso deles o que prevalece é, de fato, a convicção de que a máscara corresponde à verdadeira identidade do sujeito, ou, pelo menos, à identidade que conta, aquela que socialmente apresentamos aos outros, e pela qual os outros nos veem (MARRA, 2008, p. 196).



Figuras 21, 22, 23 e 24. David LaChapelle. Sylvester Stallone.

O capítulo quatro do livro já citado de Fabris é dedicado à problemática da identificação. Para a autora, por vezes, durante a história, tentou-se usar o retrato como um meio capaz de catalogar os estereótipos e os tipos sociais ou até mesmo uma nação. *Face do tempo* de August Sander (1876-1964) é uma tentativa de captar a classe e o grupo social de todas as camadas da sociedade alemã no início do século XX. Para isso, muitas vezes Sander acaba criando uma correspondência entre indivíduo e profissão.

Não se trata de cenários artificialmente criados como no caso de Disderi, mas da colocação do sujeito no ambiente em que exerce seu trabalho, evocado de maneira discreta, mas fortemente sugestiva: o tapeceiro (1929) é representado sentado numa poltrona com um martelinho na mão dentro de sua oficina; o confeitiro está de pé numa cozinha, mexendo numa panela (FABRIS, 2004, p. 99).

Nas imagens de David LaChapelle também é possível observar essas correspondências entre o indivíduo e sua profissão. Já Andy Warhol utiliza a noção de individualidade de uma forma diferente no pavilhão de Nova Iorque, na Feira Mundial de 1964. Apropriando-se dos retratos de treze criminosos divulgados pelo Departamento de Polícia de Nova Iorque, para formar um painel, faz com o público procure semelhanças e diferenças entre as figuras dos procurados e suas memórias do que seria um procurado. Confronta os espectadores, transformando os procurados em celebridades, por 15 segundos, ou os imortalizando.

*Os treze procurados, apesar da aura de celebridade de que são portadores, não passam de uma encenação do homem-multidão, destruído de qualquer psicologia individual. O que propor para sua visualização a não ser a superfície? E superfície, sem dúvida, são tais imagens despojadas de qualquer atrativo, apresentadas em sua pura existência física: o preto-e-branco do papel fotográfico (FABRIS, 2004, p. 108-109).*

Muitas foram as tentativas de, com retratos, catalogar determinados tipos da sociedade. Warhol não conseguiu e Sander só os colocou dentro de uma categoria dos arquétipos. “Todos os ícones de Sander remetem a um universo arquétipo, no qual o que conta não é a singularidade e sim a norma que se inscreve em cada rosto e o transforma em representante de uma categoria” (FABRIS, 2004, p. 100).

Pelo fato destes arquétipos serem sociais, reflexos da sociedade em que estão inseridos, acabam sendo um forte recurso usado na criação de retratos até hoje. LaChapelle faz uso desse recurso e veremos que pode ser para enfatizar alguma característica do retratado ou para ironizar a sociedade.

As encenações são obtidas por LaChapelle, utilizando os mais diversos recursos de manipulação, sejam eles digitais, que ocorrem na pós-produção das imagens, ou antes do clique como maquiagem, perucas, cenários e efeitos, empregados para criar estes ambientes, e cenas que refletem os anseios da sociedade atual que possuem computadores pessoais com programas para tratamento de suas próprias imagens.

O momento histórico em que a sociedade tem acesso e anseia por esta construção e retoque para si mesma é notado pelos curadores da exposição *A Invenção de um mundo*, Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso, realizada no Instituto Itaú Cultural, em 2009, que trazia um apanhado dos últimos 30 anos de fotografias denominadas



*mise-en-scène* ou de encenação. Esse anseio, tanto das pessoas comuns quanto da arte fotográfica, é assim ressaltado:

Com o crescimento exponencial dos computadores pessoais e programas de tratamento de imagens, a manipulação do conteúdo das imagens torna-se cada vez mais algo corriqueiro, sepultando de vez a crença do senso comum de que as imagens necessariamente fazem emergir um real inquestionável.

São esses usuários também que cada vez mais buscam imagens idealizadas, retocadas, construídas, ficcionais para ilustrar seus perfis, por exemplo, nos sites de relacionamento na internet. A Invenção de um Mundo, por esse prisma, não inventa um mundo paralelo e distante da realidade, mas, sim, reflete e potencializa de forma poética e metafórica o comportamento também cambiante em que está inserida (CHIODETTO; MONTEROSSO, 2009, p. 11).

O conjunto de imagens selecionadas, a seguir, é uma amostra do que ocorre em boa parte da obra de LaChapelle e servirá de base para as análises. Assim sendo, o objetivo deste estudo é destacar os temas e os modos de fazer que refletem o processo de criação do artista e a utilização de manipulação fotográfica em seu trabalho.

A divisão e escolha de três temas, entre os inúmeros que seria possível obter, utilizando as obras de David LaChapelle, se justifica para que a manipulação seja o foco central destas discussões.

Um forte eixo temático presente nos retratos de LaChapelle, e caracterizado pelo uso de diversas manipulações, é a encenação. Na concepção destas imagens, mesmo nas destinadas a campanhas publicitárias, o fotógrafo utiliza uma linguagem corporal encenada e narrativas. Em suas imagens, é raro observarmos momentos de flagrante ou poses naturais, é comum que a posição dos atores, cenários e objetos sejam cuidadosamente pensados, criando assim uma narrativa. Lembrando que os objetos são um dos seis procedimentos fotográficos que Barthes ressaltava em suas análises.

Para alguns autores, como Soulages, a essência dos retratos seria a encenação e, para a correta compreensão de qualquer retrato, deveríamos partir do fundamento de que aquilo foi encenado.

[...] é preciso substituir um “isto existiu” por um “isto foi encenado”. Essa tese pode ser universalizada para a fotografia em geral. Mais do que isso, ela é um dos fundamentos de uma estética do “isto foi encenado”, que integra a estética do retrato, articulada com a da encenação (SOULAGES, 2010, p. 63).

Soulages alerta que essas histórias encenadas deixam para trás a citação da realidade. “O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo. [...] Dessa maneira, ele abre para a narração e para a ficção” (SOULAGES, 2010, p. 79). A teatralidade também é um fundamento aplicado às fotografias contemporâneas, já que o autor trata a teatralidade em função da ilusão que a fotografia cria ao representar os homens e as coisas, assim como a foto e o teatro são representações artificiais do real.

Mais uma vez o real nos escapou, talvez simplesmente porque é impossível mostrá-lo. Os homens parecem ter necessidade de crer, e talvez seja por isso que eles se apeguem à aparência. Não podendo dizer e assumir o “isto foi encenado” diante de uma foto, eles apostam na fotografia como prova do real. Essa satisfação com a ilusão vem de outro lugar, ela não é específica da fotografia, mas deve ser denunciada para que a fotografia possa chegar a um papel diferente daquele de pobre testemunha de um real impossível. A fotografia deve ser comparada com o teatro e ser pensada como trabalhada por um jogo: o jogo dos homens e das coisas. Por ser habitada por esse jogo do mundo, por sermos representados diante dela, por sermos enganados por ele é que a fotografia pode entrar no mundo das artes. A fotografia está do lado do artificial e não do real (SOULAGES, 2010, p. 77).

Essa forma de criação que utiliza encenações, uso de narrativas e teatralidade é inerente às obras de, e para construir essas fotos, diversas formas de manipulação são empregadas. Vejamos alguns exemplos em que podemos observar encenações.



Figura 25. David LaChapelle. *John Waters*.

Uma cena criada com a intenção de contar uma história pode ser vista na Figura 25. Entre os três personagens da foto, encontra-se o cineasta, ator, escritor e jornalista John Waters (de óculos escuros, à direita), que deveria ser o protagonista do retrato.

Entretanto, devido ao seu figurino e pose, que mais se assemelham aos de um segurança de boate, parece não passar de um figurante. O cineasta é conhecido por criar filmes *trash* e trabalhar com criminosos condenados e pessoas sem boa reputação no meio artístico, como atrizes pornô. Waters está presente em uma cena que poderia se passar em seus filmes.

Nesta cena, temos ainda uma modelo que se encontra nua, porém enrolada em películas de filmes. Personagens nus, com os corpos enrolados em diferentes materiais, são constantes em inúmeras imagens de LaChapelle, que já enrolou até a socialite Paris Hilton no fio de um microfone, em uma de suas fotografias. O cenário, com cores e objetos simples e comuns, se comparado a outras composições do fotógrafo, contrasta com figurinos e atitudes que instauram a dúvida. O rapaz sobre a poltrona segura um chicote, instrumento que pode ser associado a rituais sadomasoquistas ou a esportes equestres, também veste botas e calças de montaria e uma camisa de força. A mulher amarrada à cadeira usa botas *stiletto* que podem sugerir um fetiche sexual, e é a única figura da imagem que olha para o espectador, para pedir socorro ou reprovando a intromissão? Waters, em frente ao telefone, coloca-se como alguém que espera um telefonema de resgate ou como um *voyeur* da cena que está se desenrolando?



Figura 26. David LaChapelle. *Daphne Guinness*, 2014.

Um cenário futurista ricamente composto foi utilizado na fotografia de Daphne Guinness, para a capa da revista *Flaunt*, em 2014. Neste cenário (Fig. 26), podemos ver elementos recorrentes nas obras de LaChapelle: as bolas translúcidas, escada, cor saturada, além do modelo masculino ter o corpo maquiado com uma cor rosa

incomum e brilhante. Outra característica recorrente nas imagens do fotógrafo são personagens com figurino e pose que remetem à arte egípcia, que representava a figura humana com o tronco visto de frente e cabeça e membros vistos de lado. A referida capa, que tinha como tema as *selfies*, que são fotos que a própria pessoa tira de si, mesma muitas vezes com celulares e onde só o rosto aparece, mostra o que pode estar por trás de uma *selfie*, como o resto do figurino lindamente detalhado de Daphne ou que, ao se concentrar em si mesma, pode ser surpreendida por estranhos acontecimentos.

Outra característica marcante das fotografias deste fotógrafo norte-americano são as poses incomuns em que as pessoas se encontram em suas fotos. Essas poses são usadas para ressaltar a distância das imagens com a realidade. Também é possível estabelecer relação dessa gestualidade exagerada com o teatro, pois, devido à distância da plateia e do público, os gestos e atitudes dos atores tornam-se estereotipados e exagerados, para que as encenações sejam mais bem compreendidas. Nas fotografias, tudo se resume a um momento, então este recurso torna-se apropriado para transmitir claramente a situação desejada.

Barthes estabelece que a pose, mesmo não sendo exclusiva das fotos, carrega uma simbologia social e cultural. Já a pesquisadora brasileira, Annateresa Fabris, também estabelece que a pose dos modelos nos retratos é uma atitude teatral e simbólica, além de outros elementos que compõem o retrato e podem ser associados à teatralidade como vestimenta e composição da imagem.

[...] a pose é sempre uma atitude teatral. Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião (FABRIS, 2004, p. 35-36).

Para LaChapelle, esse exagero e poses incomuns são recursos entre outros tantos empregados para realizar uma fuga da realidade ou contar uma determinada história. “Cláudio Marra destaca os temas do fotógrafo que, apesar de seguirem determinados enredos e padrões ao longo de sua trajetória, são guiados em primeiro lugar pela ausência de limites” (2008, p. 196).

A atriz Uma Thurman foi fotografada em pose nada usual em 2011, para a campanha do refrigerante Schweppes (Fig. 27). Um cenário carregado de contraste cromático entre cores complementares, amarelo e roxo. Temos a impressão que um

luxuoso jantar tropical, em decorrência das flores e animais, foi invadido pelas águas e os sobreviventes são Uma e o Tigre. A cor da roupa é uma referência ao sabor cítrico da bebida, e a água com que a atriz refresca suas mãos remete à refrescância da bebida. A pose nada usual ou comum é própria das imagens de LaChapelle.



Figura 27. David LaChapelle. *Uma Thurman*, 2011.

Ao manipular a realidade de forma tão criativa, LaChapelle utiliza em sua trajetória certas características como o exagero, o cotidiano e o *kitsch*, conforme lista Marra no trecho a seguir:

Herdeiro do princípio linguístico, tão caro às vanguardas de todo século XX, substancialmente fundado na manipulação da realidade, LaChapelle acaba por repropô-lo de forma mais acentuada, exaltando pomposamente o *kitsch*, glorificando de modo exagerado o objeto banal e cotidiano, impondo pontos de vista exasperados, saturando as cores ao máximo, recortando e recombinaando o real como se nos achássemos no interior de uma gigantesca casa de bonecas (MARRA, 2008, p. 196).

As outras duas imagens a seguir são exemplos de poses incomuns às fotografias, especialmente as pernas das mulheres que esbanjam sensualidade, apesar das estarem em posições nada convencionais. Liv Tyler (Fig. 28), deitada no teto de um quarto decorado com elementos *kitsch* e a cantora Kelis, que também foi fotografada em uma posição incomum, na cena que divide com Andre 3000, cantor parceiro de composição da música *Millionaire*, de 2004 (Fig. 29), imagem também extremamente carregada de cores, dourados e elementos de gosto duvidoso. O contraste, mais uma vez, reina nas composições, a atriz glamorosa e o cenário não, os autores da canção em um ambiente não milionário, ao contrário do título da mesma.



Figura 28. David LaChapelle. *Liv Tyler*.



Figura 29. David LaChapelle. *Kelis & Andre 3000*.

Não somente os contrastes e paradoxos são encontrados nestes cenários, mas é possível realizar a leitura destas imagens como se fossem narrativas. “[...] criar é inserir um objeto num novo enredo, considerá-lo como um personagem numa narrativa” (BOURRIAUD, 2009, p. 22). Para Nicolas Bourriaud, objetos e demais elementos de uma obra são personagens em narrativas, assim como os próprios indivíduos nas sociedades seguem as regras e enredos propostos para cada momento e fase de suas vidas.

Vivemos dentro dessas narrativas. Assim, o emprego segue o enredo dado pela divisão do trabalho; o casal heterossexual segue o enredo sexual dominante; a televisão e o turismo oferecem o enredo privilegiado do lazer (BOURRIAUD, 2009, p. 49).

Cabe à arte ironizar, exaltar ou retratar a fuga destas convenções. As fotografias analisadas propõem uma fuga do que é considerado tradicional, assim acabam por utilizar enredos alternativos, como aqueles que figuram nos sonhos e na imaginação de muitos indivíduos que aparecem glorificados em trabalhos como os de David LaChapelle.

[...] a arte conscientiza os enredos coletivos e propõe outros percursos dentro da realidade, com a ajuda das próprias formas que materializam essas narrativas impostas. Os artistas, ao manipularem as linhas esquemáticas do enredo coletivo, isto é, ao considerá-las não como fatos indiscutíveis, mas como estruturas precárias que utilizam como ferramentas, produzem esses espaços narrativos singulares que têm sua apresentação nas obras (BOURRIAUD, 2009, p. 50-51).

Pelos títulos das duas imagens a seguir, é possível visualizar o que o texto do livro *Pós-produção*, de Bourriaud, fala sobre a arte contemporânea. A foto *I dreamed I*

was a Jewel Thief (*Eu sonhei que eu era uma ladra de joias*, tradução nossa) (Fig. 31) mostra o momento em que o pensamento, de algo impossível, vem à mente de uma pessoa normal, que segue o enredo de uma dona de casa tradicional. E a imagem *Jewel Thief* (*Ladra de joias*, tradução nossa) retrata este devaneio da personagem (Fig. 32).

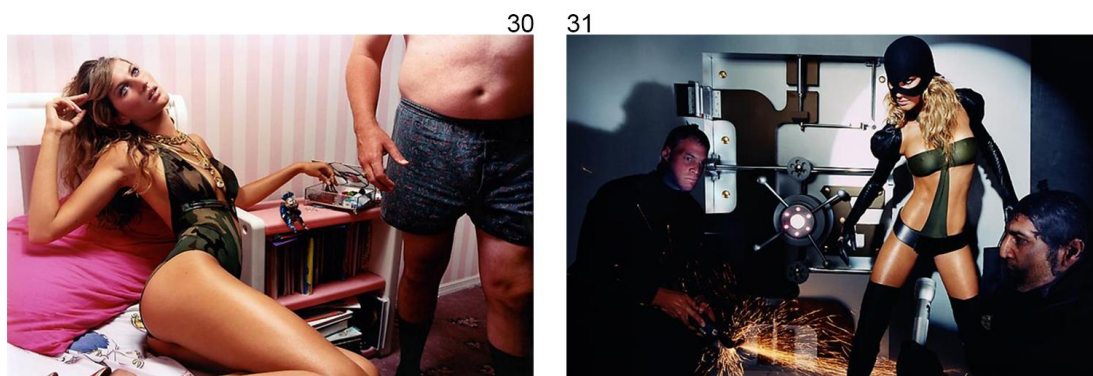


Figura 30. David LaChapelle. *I dreamed I was a Jewel Thief*, 2000.

Figura 31. David LaChapelle. *Jewel Thief*, ambas da série: *Diary of a Horny Housewife*, 2000.

Como Barthes discute a respeito da mensagem linguística presente nas fotografias, o texto seria capaz de guiar o espectador no caminho que o artista gostaria que sua imagem fosse entendida.

[...] o texto conduz o leitor por entre os significados da imagem, fazendo com que se desvie de alguns e assimile outros; através de um *dispatching*, muitas vezes sutil, ele o teleguia em direção a um sentido escolhido *a priori* (BARTHES, 1990, p. 33).

Na série do ano 2000, realizada para a revista *The Face* e armazenada no site do fotógrafo sob o título *Diary of a Horny Housewife* (*Diário de uma dona de casa assanhada*, tradução nossa). A mensagem linguística presente no título desta série induz a uma leitura e interpretação que seria realizada de forma diferente sem a certeza quanto ao caráter da personagem.

A modelo brasileira Gisele Bündchen é retratada em casas de família americanas tradicionais. Entretanto, apresenta figurinos e poses bastante sensuais, ou seja, não tradicionais assim como expressões faciais e gestos que mais se assemelham a manequins. Como na (Fig. 32), a personagem leva os filhos para um passeio na calçada, sendo que o figurino, vento no cabelo e pose, que poderiam ser motivo de estranhamento, passam a ser interpretados com base no título, *horny*, e assim o caráter da personagem estabelece ligação direta com os elementos: biquíni e atitude sensual. Soulages também defende que o status paradoxal da fotografia seria mudar

de sentido de acordo com o título: “o *status* paradoxal da fotografia: obra cujo sentido muda em função do título que lhe é dado” (2010, p. 70).



Figura 32. David LaChapelle. *Sidewalk*, da série: *Diary of a Horny Housewife*, 2000.

Para compor suas fotografias, LaChapelle utiliza manequins. Estes podem estar com suas cores tradicionais, pintados com cores fortes ou até mesmo dourados, embrulhados em plásticos, somente compondo o cenário, interagindo com os modelos, inteiros, destruídos ou desmontados. Enfim, os manequins fazem referência à cultura de consumo da sociedade americana que tem como “altar” as lindas vitrines ricamente elaboradas com manequins vestindo os desejos dos consumistas.

Um dos procedimentos de conotação destacados por Roland Barthes, em seu livro *O óbvio e o obtuso*, como já citado, é a pose que, mesmo não sendo uma característica exclusiva da fotografia, é um código social e que, portanto, pode influenciar a mensagem fotográfica. Os modelos em muitas fotos posam como se fossem manequins ou grandes bonecas, com atitude estática e olhar no infinito.

A encenação é um recurso que permite sonhar, como pontua Soulages, logo, a fuga da realidade, que é um dos objetivos das fotografias de David LaChapelle, é alcançada, com a encenação que permite sonhar e se desligar da realidade. “Nosso sonho é ainda mais vivo e pertinente à medida que a foto se afirma como encenação, ao passo que, diante do real ou do real encenado, somos escravos do sentido a encontrar” (2010, p. 67).



As inspirações para a criação das fotografias de LaChapelle surgem de inúmeras fontes e a apropriação ou citação é corriqueira, realizada das mais variadas formas. “Pois não é a arte, segundo Marcel Duchamp, ‘um jogo entre todos os homens de todas as épocas’? A pós-produção é uma forma contemporânea desse jogo” (BOURRIAUD, 2009, p. 15). Assim, ao criar imagens inspiradas em obras das mais diversas épocas, realiza o jogo da arte.

Ao colocar suas imagens em contato direto com essas referências, uma rede de significados únicos surge aos espectadores (BOURRIAUD, 2009, p. 12-13). A fotografia feita por artistas, hoje, tem a intenção de ser arte, assim, pode dialogar com todo o repertório de todas as épocas, como proposto por Duchamp. Com esse reconhecimento, as citações passam a acontecer nas obras fotográficas e, assim, são repensadas diversas relações entre a arte e a fotografia e entre a fotografia e a sociedade.

Pelo fato de a fotografia agora ser finalmente reconhecida como arte e dialogar com as outras artes é que chegou o momento de revisitar e reavaliar suas diferentes expressões e, nessa ocasião, repensar suas relações possíveis com a sociedade (SOULAGES, 2010, p. 233).

Uma forma de citação observada na trajetória de LaChapelle é a reencenação de obras de arte, como esculturas, pinturas e até *land art*. Duchamp diz que o jogo da arte é realizado entre todos os homens de todas as épocas e, ao se apropriar de imagens produzidas desde Sandro Botticelli (1445-1510) até Robert Smithson (1938-1973), entre outros, a obra de LaChapelle cria um jogo inusitado, utilizando diversas ferramentas para manipular as fotografias, porém, sempre com o seu toque pessoal como o uso de cores e de elementos do mundo fashion. “[...] como uma loja cheia de ferramentas para usar, estoques de dados para manipular, reordenar e lançar” (BOURRIAUD, 2009, p. 13).

Barthes classifica como “estetismo” o fato de uma fotografia se alimentar dos códigos das artes e a imagem a seguir pode ser um exemplo da utilização do código de uma pintura para a criação fotográfica. *Rebirth of Venus* (fig. 33) (*Renascimento da Vênus*, tradução nossa), de 2011, foi visivelmente inspirada na pintura *Nascimento de Vênus* (1483), de autoria de Sandro Botticelli. Todos os elementos iconográficos da obra do italiano estão presentes na fotografia de LaChapelle, entretanto, estes elementos são utilizados de acordo com interpretação e estilo do

fotógrafo. A paisagem natural que serve de ambientação à cena fotográfica é uma cena tropical, na interpretação do fotógrafo, com cores mais vibrantes como a cor do céu e das frutas nos galhos; já o Vento não é representado pela figura de Zéfiro, mas pelas tremulantes fitas coloridas. A concha, elemento marcante da obra de Botticelli, pode ser vista de duas formas na fotografia: uma sendo soprada pelo modelo à direita; e outra que, ao invés de estar aos pés da modelo que representa Vênus, como na obra de Botticelli, cobre as partes íntimas da modelo feminina que representa Vênus.



Figura 33. David LaChapelle. *Rebirth of Venus*, 2011.

O emprego da cor dourada é um elemento recorrente nos trabalhos do fotógrafo e pode ser encontrado nesta fotografia, em vestimentas, em uma concha e na coroa usada para representar a deusa Vênus. Esta cor, que para muitos representa luxo e riqueza, pode ter seu emprego também relacionado à estética *kitsch*, que é bastante presente em trabalhos do artista. A caracterização do modelo da esquerda, com figurino de marinheiro, é outro artifício que remete a diversas obras do fotógrafo, pois observamos inúmeros marinheiros ao longo das imagens que formam a obra de LaChapelle.

A *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, construída no Lago Salgado, em Utah, em 1970, pertencente à Land Art, foi reencenada em 1997, por LaChapelle com elementos próprios às suas obras. A fotografia (Fig. 34), recebeu o mesmo nome da obra de Smithson. De acordo com a interpretação do fotógrafo, o lago salgado é representado pela superfície de fundo da imagem, que lembra sal, onde as modelos

encontram-se deitadas. O formato em espiral da escultura é formado pelos corpos das modelos que estão em poses nada usuais, porém comuns nessas fotografias.



Figura 34. David LaChapelle. *Spiral Jetty*, 1997.

Os animais em tanques de formol, do britânico Damien Hirst (1965- ), como o famoso tubarão, também é representado na releitura de LaChapelle por uma modelo, em fotografia de 1997 (Fig. 35). O vestido e adereços que a modelo usa representam um tubarão, e sua posição deitada dentro de uma caixa de acrílico é uma referência direta à obra do britânico.



Figura 35. David LaChapelle. *Exhibition*, 1997.

Em 2009, foi lançado o catálogo *The Rape of Africa*, com trabalhos de David LaChapelle. Um dos autores do catálogo, Collin Wiggins, concedeu entrevista ao jornal britânico *The Independent*, nesta ocasião. De acordo com o autor

entrevistado, o fotógrafo utiliza a citação de obras do Renascimento em seus trabalhos, as colocando até mesmo como plano de fundo de suas fotografias.

LaChapelle está usando a tradição de pintura europeia ocidental para injetar um pouco de energia histórica em seu trabalho. Você pode ver uma fascinação com a pintura renascentista da maneira que ele usa linguagem e imaginária como ponto de partida para suas peças enfaticamente contemporâneas. Mesmo em seus trabalhos de moda e celebridade você encontra objetos no segundo plano que carregam significado, da mesma forma, que as pinturas de Botticelli ou Piero di Cosimo faziam (STURGES, 2010. tradução nossa).<sup>19</sup>

Utilizar a *Monalisa* de Leonardo Da Vinci (1452-1519) em uma obra de arte não chega a ser novidade na arte contemporânea. Na foto *Fair Likeness*, (*Clara Semelhança* (2001), tradução nossa) (Fig. 36), isso é observado. LaChapelle faz uma comparação direta entre uma modelo e a reprodução da obra de Da Vinci, colocando as duas lado a lado. O nome da obra também remete a essa comparação e semelhança. Porém, usar a *Monalisa* como cenário de uma fotografia e compará-la a uma modelo atual, com o olhar que se assemelha à pintura de Da Vinci, mas que também pode ser comparado a outras obras do fotógrafo, é uma forma singular de citação.

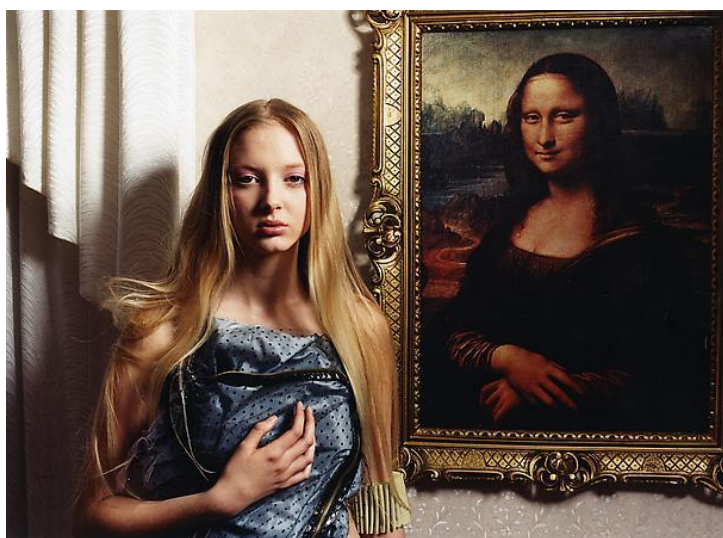


Figura 36. David LaChapelle. *Fair Likeness*, 2001.

Na construção de suas fotografias, LaChapelle acaba realizando um processo semelhante ao que *DJs* fazem nas músicas, chamado *sample*, que é a utilização e mixagem de vários pedaços de músicas de outros autores na criação de uma

<sup>19</sup> No idioma original: LaChapelle is using the Western European tradition of painting to inject some historical energy into his work. You can see a fascination with Renaissance painting in the way that he uses language and imagery as a point of departure for his own emphatically contemporary pieces. Even in his fashion and celebrity work you will find objects in the background that carry meaning in the same way that paintings by Botticelli or Piero di Cosimo might (STURGES, 2010).

música que acaba por formar um conjunto único. As imagens do fotógrafo também utilizam vários elementos autônomos que, juntos, formam uma única foto, pois esse trecho passa a ser uma parte de toda a obra, e será interpretado em comparação com os outros elementos da foto completa. É o que destaca Nicolas Bourriaud a seguir:

Como as músicas sampleadas, o *trecho* representa apenas uma saliência numa cartografia móvel. Ele entra numa cadeia, e sua significação depende, em parte, da posição que ocupa nesse conjunto. [...] Assim, a obra de arte não se coloca como término do “processo criativo”, mas como um local de manobras, um portal, um gerador de atividades (BOURRIAUD, 2009, p. 15-16).

Na foto do ator Daniel Day Lewis (Fig. 37), pode ser observado o famoso em frente à tela de Théodore Géricault (1791-1824), *Balsa da Medusa* (1818-1819). Não é possível afirmar se o ator está realmente na frente da pintura ou se trata de uma reprodução, já que somente um pedaço da obra aparece na fotografia. Também é feita referência, nessa foto, a pinturas de natureza morta realizadas ao longo de toda história da arte, por causa da mesa de frutas que se encontra à frente do ator.

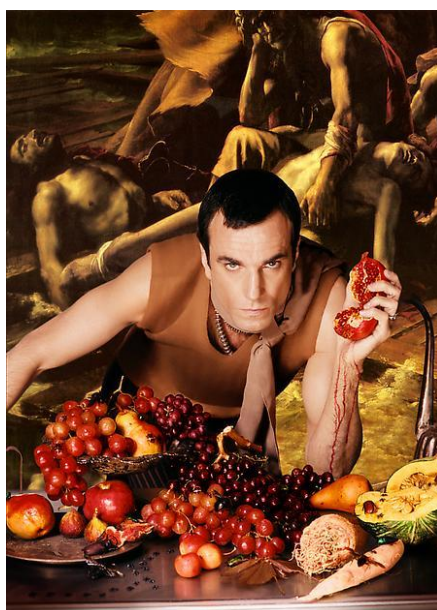
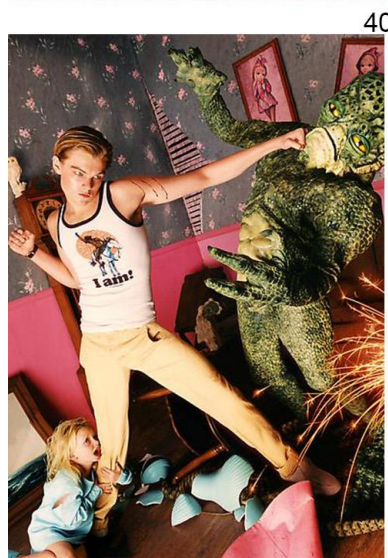
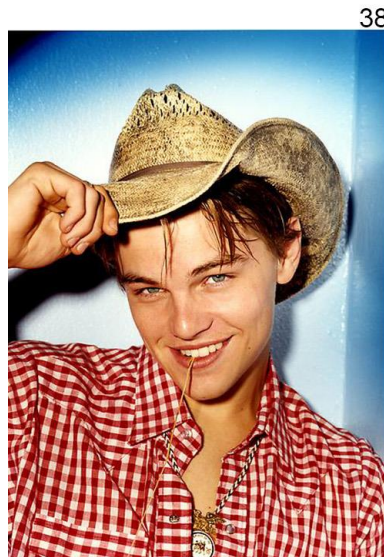


Figura 37. David LaChapelle. *Daniel Day Lewis*.

Foram feitas análises e exemplificações de algumas das fotografias nas quais são realizadas citações diretas a obras da história da arte, em outras tantas, essas citações são indiretas. Porém, o repertório de apropriações de LaChapelle é mais amplo, como relata Marra no trecho a seguir:

[...] porque se passa da citação séria de fragmentos iconográficos extraídos da história da arte, a locações de claro gosto cartunista, de condescendentes referências às fofocas sentimentais a reflexões engajadas sobre temáticas a respeito da identidade sexual. A sensação geral é que, de qualquer modo, tudo nas suas imagens é contado “de acordo com”, por meio de um complexo sistema de filtragem da realidade acionado pelo sistema midiático (MARRA, 2008, p. 196).

Hollywood, que simboliza o glamour e auge da indústria de entretenimento americana, não cansa de fornecer ícones, imagens e padrões de beleza que são seguidos por toda a sociedade nos EUA e no mundo. LaChapelle também se apropria da estética e ícones do cinema em suas fotos e um bom exemplo é a série de fotos que faz do ator Leonardo DiCaprio em 1995, então adolescente, no início de carreira.



Figuras 38, 39, 40 e 41. David LaChapelle. *Leonardo DiCaprio*, 1995.

Em suas fotografias, o novo astro e promessa do cinema interpreta personagens clássicos de Hollywood como um cowboy simpático e carismático (Fig. 38). Já na fotografia mostrada na figura 39, a pose, figurino com jaqueta de couro e boné é uma clara referência ao líder de uma gangue de motoqueiros, vivido por Marlon Brando, no filme de 1953, *O Selvagem*. Leonardo DiCaprio também pode estrear filmes de ação e ser o herói que protege crianças indefesas de monstros alienígenas se algum diretor quiser, como pode ser visto na figura 40. Finalmente, ser o vilão em outro grande sucesso de bilheteria (Fig. 41) ou o que a indústria cinematográfica preferir.

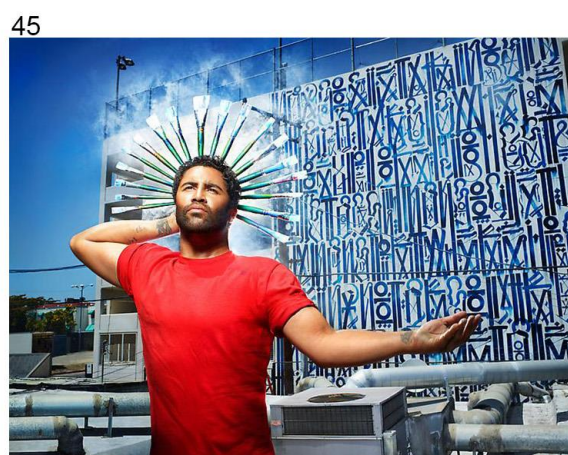
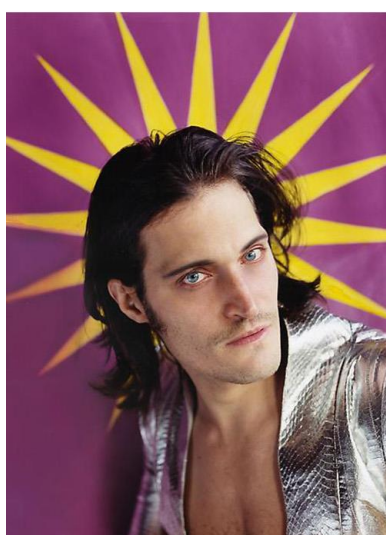
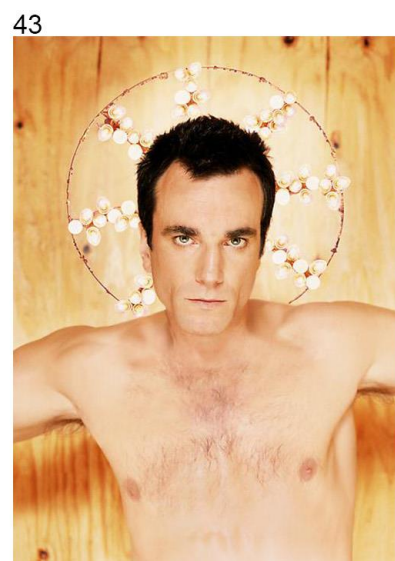
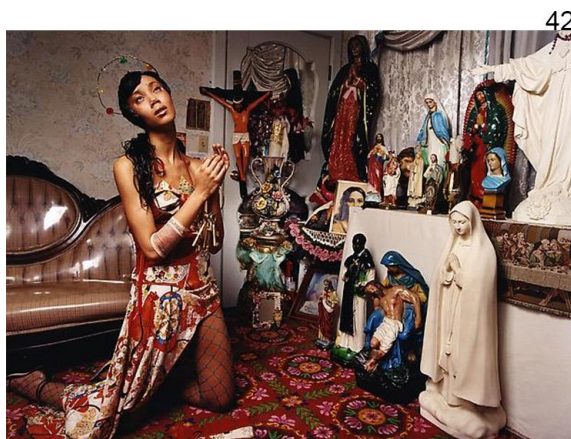


Figura 42. David LaChapelle. *Da série A fair Likeness*, 2001.

Figura 43. David LaChapelle. *Daniel Day Lewis*.

Figura 44. David LaChapelle. *Vincent Gallo*.

Figura 45. David LaChapelle. *Marquis "Retna" Lewis*.

Outra alusão constante nas imagens de LaChapelle é a iconografia religiosa, e os símbolos que representam o sagrado para as mais diversas religiões. O uso da cor

dourada em muitas de suas fotos se deve a esse motivo, pois o dourado remete ao sagrado, assim, objetos, roupas e pessoas recebem essa cor em diversas obras. Outro uso muito observado é o de elementos ao redor da cabeça dos modelos retratados, que lembram auréolas. Como nas quatro imagens acima (Fig. 42, 43, 44, e 45), onde podemos observar uma pintura na parede que forma o fundo da imagem, com raios solares que lembram auréolas, assim como pincéis, lâmpadas e arame com contas coloridas, todos arranjados de forma a lembrar a representação da figura humana em obras sacras.

Um dos *DJs* mais famosos da atualidade também foi retratado por LaChapelle com a clara utilização de citações à iconografia sagrada do cristianismo, pois o fotógrafo tem predileção a sacralizar pessoas do mundo pop. David Guetta, na fotografia a seguir (Fig. 46), recebe uma iluminação especial por detrás de sua cabeça, como se fosse iluminado diretamente por uma luz vinda dos céus. Seus braços estão colocados em posição que parece receber e acolher as pessoas que o observam, assim como seu olhar direto e calmo, além de ter as mãos calejadas e envoltas em ataduras.

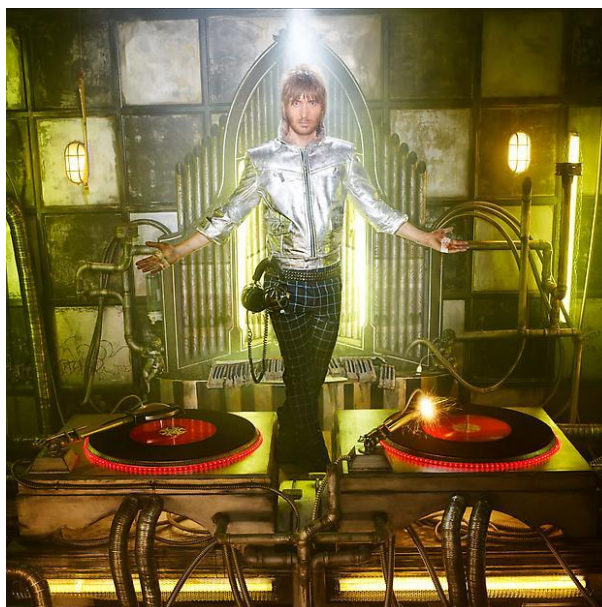


Figura 46. David LaChapelle. *David Guetta*.

Todas as atitudes descritas são comuns em representações da figura de Jesus Cristo. As mãos sujas e em carne viva podem ser uma referência ao trabalho manual que o *DJ* faz nas *pickups*, retratadas em preto e vermelho na foto, ou podem remeter às chagas de Cristo. Pode ser observada a manipulação de elementos, cores e iluminação, para criar uma imagem com inúmeros códigos. Em muitas fotografias de



LaChapelle, quando é realizada a citação ao sagrado, é comum o brilho, na pele da pessoa ou em suas roupas, nesse caso, a jaqueta prateada de David Guetta cumpre essa função. O elemento que emoldura o corpo do retratado remete aos orgãos das antigas catedrais góticas.

Em 2003, realiza uma série chamada *Jesus is my Homeboy* (*Jesus é meu camarada*, tradução nossa). Nela, várias citações bíblicas e imagens clássicas, como a *Última Ceia* e o *Lava-pés*, são reencenadas como se Jesus vivesse nos dias de hoje e realizasse seus milagres e feitos, tendo como testemunhas as pessoas que vivem no subúrbio. Nessas imagens, o contraste é grande entre as figuras marginalizadas da sociedade atual, em poses de adoração, e Jesus caracterizado com vestes e poses clássicas da iconografia religiosa. A figura 47 é uma referência à passagem bíblica em que Jesus multiplica pães e peixes para matar a fome das pessoas que o seguem, como sugere o título *Loaves & Fishes* (*Pães e Peixes*, tradução nossa).



Figura 47. David LaChapelle. *Loaves & Fishes*. 2003.

Desde o início da carreira de LaChapelle, é possível observar a predileção pela utilização de temas religiosos. Já em 1984, ele realiza uma série de fotografias chamada *Anjos, Santos e Mártires*. Nessas imagens, mesmo em preto e branco, também se observam algumas manipulações, como raspagens. Outra constante em suas fotografias são releituras de Madonas e Pietás.

A fotografia *Chariot of the Gods* (*Carruagem dos Deuses*, tradução nossa), 2012, faz citação à época dos faraós egípcios, outra temática recorrente na obra de LaChapelle. Esta fotografia (Fig. 48) foi encomendada para uma campanha das

sandálias havaianas para o público americano. É grande a utilização de muitos elementos dourados e luxo na imagem. A blusa que a modelo feminina veste é de inspiração egípcia e as outras peças de roupa da imagem também são douradas, assim como alguns acessórios. Também há a presença de uma pirâmide e de dois deuses egípcios. O casal da imagem possui tamanho de gigantes, se confrontado aos prédios, para assim serem comparados a deuses, como os que compõem o cenário ao fundo.

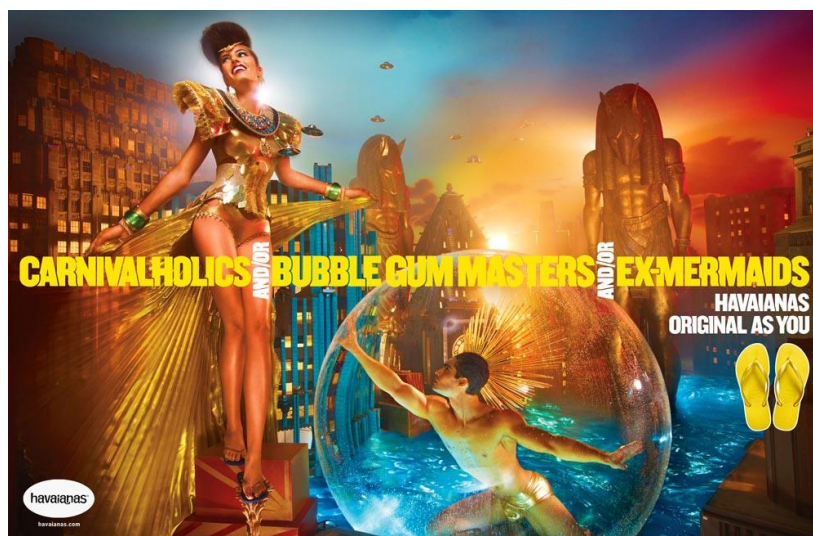


Figura 48. David LaChapelle. *Chariot of the Gods*. 2012.

As combinações que LaChapelle utiliza ao criar suas fotografias são diversas, e muitas delas provem de apropriações que, como tentou-se exemplificar, surgem de diversas fontes e são elementos que conferem significados próprios à leitura destas fotos, conforme destaca Marra, no trecho a seguir:

Mesmo o ramificado sistema de citações de presente nos trabalhos de LaChapelle, mais do que se apresentar como uma operação culta e elitista, parece mirar o prazer da pura estratégia de combinação, como se as várias soluções possíveis já estivessem todas carregadas na memória do jogo e a nós coubesse somente encontrar as combinações corretas (MARRA, 2008, p. 197).

Os ícones que LaChapelle referencia em suas fotografias são colhidos de diversas fontes, histórica, mídia, sociedade, assim como Warhol fazia. Essas fontes fazem parte do imaginário, como da mesma forma que as celebridades e atores fotografados pelo artista. Porém, quando LaChapelle fotografa, ele confronta a figura que o senso comum faz deste fotografado com o imaginário presente na memória, desmistificando e desconstruindo esses tipos com uma inteligência crítica, que abrange a moda, a sociedade, o consumo e o culto das celebridades.

Se essas “recargas” de formas, essas seleções e retomadas hoje representam uma questão importante, é porque elas convidam a considerar a cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto, e não como um relato unívoco e uma gama de produtos acabados.

Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las (BOURRIAUD, 2009, p. 110).

Ao usar obras do passado, LaChapelle as reinterpreta de acordo com seus gostos e temas, como ao criar sua Marilyn, inspirado nas cores e estética da famosa serigrafia de Andy Warhol. Nesse caso, ele fotografa a modelo transexual Amanda Lepore, na imagem de *My own Marilyn*, 2002 (*Minha própria Marilyn*, tradução nossa) (Fig. 49). Nessa fotografia, é claro o uso de manipulação sobre a fotografia de Amanda Lepore, para criar os contrastes, principalmente os pretos e as retículas, como se fosse uma serigrafia.

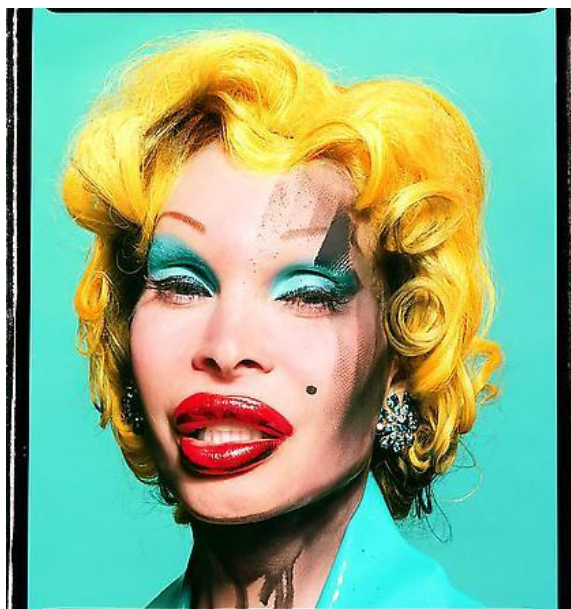


Figura 49. David LaChapelle. *My own Marilyn*. 2002.

Outro elemento frequente nas fotografias de LaChapelle é a ironia reflexiva, realizada através da paródia. O fotógrafo, ao criar suas imagens com uso de manipulação, poderia, somente, realizar fugas da realidade utilizando cores, luzes, cenários ou figurinos exuberantes. Entretanto, ele vai além e cria imagens irônicas, dirigidas a diversas áreas. Como assinala Marra, quando trata de temas sérios, o artista os aborda com essa linguagem: “Mesmo quando trata de temáticas potencialmente sérias, [...] LaChapelle o faz por meio de uma linguagem mediada, obtendo assim uma espécie de distância irônica em relação ao tema escolhido” (MARRA, 2008, p. 197).

O trabalho de David LaChapelle é classificado como “simulação paródica irônica”, por Matheus Barbosa Emérito, em sua Tese de Doutorado sobre *O fake fotográfico: simulações paródicas*, de 2012. As fotografias são assim analisadas, pois contém pistas que o autor coloca na imagem para se referir a terceiros, que é uma simulação: como uma paródia é um canto paralelo e cria polêmica; e é irônica já que insere a ficção em um meio tradicionalmente usado para transmitir o real, a fotografia.

O fotógrafo David LaChapelle é um dos artistas que utilizam alusão para promover a ironia paródica dos valores entre os textos. Em alguns casos, a ironia manifesta-se através do escárnio porque procura distorcer o significado do texto parodiado. Na verdade, é uma estratégia crítica a valores sociais promovidos pela obra base. As diferenças são acentuadas para que a manobra seja apreendida (EMÉRITO, 2012, p. 122).

Paródias relacionando celebridades a obras de arte sacra são comuns ao longo da carreira de LaChapelle. A fotografia (Fig. 50) *American Jesus: Hold Me, Carry me Boldly* (2009) (Jesus Americano, Me segure, Me carregue corajosamente, tradução nossa) é um exemplo de imagem onde um famoso é sacralizado. O cantor Michael Jackson foi representado, após a sua morte, por um sócia, nesta série de imagens intitulada *The Beatification* (A Beatificação, tradução nossa). Esta fotografia parodia a escultura *Pietà* de Michelangelo, onde o próprio Cristo carrega nos braços o cantor, trocando de lugar com Maria, que segura o filho na escultura parodiada. Assim, Jackson é considerado tão sagrado quanto o próprio Cristo, ocupando lugar de mártir na imagem, o que soa irônico, já que o cantor foi perseguido pela mídia em decorrência de crimes não comprovados terem sido cometidos por ele, como Emérito destaca em seu texto: “Michael Jackson foi muito censurado pela imprensa por conta de acusações de pedofilia, LaChapelle quis demonstrar que ele foi acusado injustamente assim como Jesus, no passado” (EMÉRITO, 2012, p. 123).

O uso da luz e da iluminação nesta imagem, que muito provavelmente foi intensificado com o uso de manipulações digitais, possui uma simbologia religiosa que concede um significado especial à obra. A luz que ilumina o contorno da cabeça de Cristo reafirma sua natureza santa, ele encontra-se com o olhar fixo em uma luz divina que emana dos céus e ilumina o corpo de Jackson, assim transmite a impressão de que o cantor está sendo beatificado por essa luz, tanto que seu corpo está a ponto de flutuar, de subir aos céus, já que parece não estar mais tocando o

corpo de Cristo. Dessa forma, podemos afirmar que as manipulações são um recurso que enfatiza e ajuda o artista a criar o sentido irônico destas imagens.



Figura 50. David LaChapelle. *American Jesus: Hold Me, Carry me Boldly*, 2009.

Esse trabalho paródico é realizado em direção a todas as esferas da sociedade atual, inclusive revelando os mecanismos por trás da própria indústria para a qual o fotógrafo realiza seus trabalhos comerciais, como a moda, o entretenimento, a música e, principalmente, a cultura de consumo. Assim, é comum se observar nas fotografias de LaChapelle narrativas, elementos e manipulações que ajudam a revelar as estruturas de poder atual, sempre com certo humor e leveza.

[...] e a função da prática artística é acionar essas estruturas para revelar sua lógica coercitiva, antes de recolocá-las à disposição de um público capaz de se reapropriar delas. Essa visão de mundo está muito próxima da teoria de Michel Foucault sobre a organização do poder: uma “micropolítica” reproduz, de cima a baixo da escala social, ficções ideológicas que prescrevem modos de vida e organizam tacitamente o sistema de dominação (BOURRIAUD, 2009, p. 56).

O próprio artista afirma em entrevista a Fiona Sturges, do jornal britânico *The Independent*, que o seu objetivo quando começou a trabalhar para revistas era conseguir público para suas fotografias, já que suas exposições no início da década de 90 atraíam poucas pessoas, e também fotografar as pessoas, obsessões e compulsões que formam a sociedade americana.

Meu objetivo era fotografar as pessoas que me interessavam e as pessoas que compunham o mundo da cultura popular que vivemos. Eu queria documentar obsessões e compulsões da América. Trabalhar para revistas e obter grandes audiências (LACHAPELLE In STURGES, 2010. Tradução nossa).<sup>20</sup>

A seguir, serão examinadas algumas imagens pertencentes a séries de fotografias. Roland Barthes destaca que, pela “sintaxe”, uma imagem pode complementar outra e o significante de conotação passa, então, a se encontrar no encadeamento, na leitura total das imagens. Mesmo apresentando somente algumas destas fotografias, o sentido será o que o total das imagens é capaz de produzir, de acordo com as leituras que foram realizadas destas séries.



Figura 51. David LaChapelle. *From Handbags to Sandbags*, 2005.

Figura 52. David LaChapelle. *Are you out there?*, 2005.

Figura 53. David LaChapelle. *The House at the End of the World*, 2005.

Figura 54. David LaChapelle. *World is Gone*, 2005.

Na série *The House at the End of the World* (*A Casa no Fim do Mundo*, (tradução nossa), realizada em 2005, para a revista de moda *Vogue Itália*, pode-se observar que o fotógrafo utilizou um veículo do próprio meio da moda para criar imagens que parodiam o mundo fashion e a alienação do consumo na sociedade atual. As

<sup>20</sup> No idioma original: My last show was in 1991; no one came. At the time you couldn't do fine art if you were a commercial artist. After that I decided that magazines would be my gallery. My goal was to photograph the people that interested me and the people who made up the world of popular culture that we lived in. I wanted to document America's obsessions and compulsions. Working for magazines pulls in big audiences (LACHAPELLE In STURGES, 2010).

modelos que se encontram em cenários de caos e catástrofes, como quedas de aviões e inundações, estão vestidas de forma impecável. O título da figura 51, *From Handbags to Sandbags, 2005* (*De sacolas de compra para sacos de areia*, tradução nossa), enfatiza que essas pessoas só trocaram as sacolas de compra nos shoppings pelos sacos de areia, para ajudar a formar alguma barreira, mas continuam vestidas da mesma forma: com os últimos lançamentos da estação.

Todas as modelos desta série possuem uma atitude que não condiz com o cenário na qual estão inseridas, para enfatizar o fato que, na sociedade de consumo, as pessoas são educadas somente para consumir e o poder se resume ao poder de compra, tanto que ficam perdidas se são retiradas dessa situação, só sabem cumprir o enredo do consumo, do passeio, das festas. Essas pessoas bem vestidas encontram-se tão fora de contexto quanto a madona com manto de edredom (Fig. 53). O excesso presente nestas fotos, segundo Marra, se deve à intenção de criar um ambiente artificial e, assim, com o excesso no cenário e exagero na atitude das modelos, realizar uma anedota.

A forte carga de ironia presente [...] em [...] trabalhos de LaChapelle deriva, substancialmente, de um superdimensionamento do excesso de todos os elementos utilizados, tanto formais como conceituais, capazes de nos transportar a um ambiente de alegre artificialidade em muitos aspectos semelhante àquele encontrado por Alice depois que atravessou o espelho (MARRA, 2008, p. 197).



Figuras 55 e 56. David LaChapelle. Da série: *All you need is love*, 2003.

Anteriormente, em 2003, o fotógrafo havia realizado um trabalho parecido em outra série, chamado *All you need is love* (*Tudo que você precisa é amor*, tradução

nossa), que também ironizou o mundo fashion (Fig. 55 e 56), na qual mostra os bastidores de um grande desfile de moda. Nesse trabalho, as palavras do título da série aparecem, separadamente, uma em cada foto, em objetos como capas, caixas, copos ou placas. Ao utilizar o título de uma famosa canção dos Beatles, para revelar esses bastidores, LaChapelle utiliza mais uma vez uma paródia com sentido irônico para ressaltar que não é só de amor que precisamos hoje.

A indústria da música para quem o fotógrafo produz muitos trabalhos, inclusive inúmeros videoclipes, também foi alvo de sua visão em 2001, com as fotografias intituladas *Rise and Fall of a Boy Band* (*Ascensão e Queda de uma Banda de Garotos* (tradução nossa)). As *boy bands* são grupos formados, na maioria das vezes, por cinco rapazes, que cantam, dançam e fazem enorme sucesso com o público adolescente. Ao longo dos anos, surgiram dezenas de bandas como essas, que são criadas por empresários do ramo musical e fazem grande sucesso por um curto período de tempo.



Figura 57. David LaChapelle. *The Audition*, 2001.

Figura 58. David LaChapelle. *The Performance*, 2001.

Figura 59. David LaChapelle. *Merchandise*, 2001.

Figura 60. David LaChapelle. *Where are they now?*, 2001. Todas da série: *Rise and Fall of a Boy Band*.

A série de fotos mostra fases da carreira de uma banda como esta: testes, provas de roupas, performances, festas com muitas bebidas e mulheres, a banda sendo pega



no aeroporto com drogas, mostrando assim os bastidores da fama, sempre com muita ironia e até humor. Na fotografia *Merchandise* (Fig. 59), pode-se ver a utilização de uma estética própria da publicidade e o uso de manipulações para mostrar a fase áurea da carreira, com a venda dos bonecos do grupo. O último passo da carreira (Fig. 60), *Where are they now? (Onde eles estão agora?* (tradução nossa), retrata com muito humor o reencontro dos rapazes depois do final da banda, em um programa de televisão. Todos estão, agora, com aparência bem diferente da época de auge, e pode-se ver o uso de manipulações como maquiagem e retoques digitais para a caracterização dos mesmos modelos com idade mais avançada, além da simulação do resultado de cirurgias plásticas.

O consumo foi ironizado de forma extravagante na série *All U Can Eat (Tudo que você conseguir comer* (tradução nossa). O título dessas fotografias faz alusão a um tipo de restaurante comum nos Estados Unidos, onde por um preço fixo os clientes podem comer tudo que conseguirem, parecido com os rodízios brasileiros. O contraste entre dois desejos presentes na sociedade atual, consumir muitos alimentos e estar com o corpo em forma, é ressaltado pelo tamanho enorme do alimento sendo abraçado com prazer pela modelo esguia e lindamente vestida.

Somos bombardeados todos os dias com imagens que possuem o único intuito de vender coisas, como afirma Bourriaud:

Nossas vidas transcorrem sobre um fundo cambiante de imagens, entre fluxos de informações que envolvem a vida cotidiana. Toneladas de imagens são formatadas como produtos ou destinadas a vender outros objetos; circulam volumes maciços de informações (BOURRIAUD, 2009, p. 73).

Assim, não somente o consumo de alimentos é alvo desta série de 2002, também outras esferas do consumo são abordadas, como o de inseticidas, pois os mosquitos e aranhas são tratados como se fossem uma enorme praga e não somente um nicho de mercado supervalorizado pela publicidade.

Mais uma vez, pode ser visto o excesso e superdimensionamento nas fotografias de LaChapelle, nesse caso, em relação ao tamanho dos elementos cachorro-quente e aranha (Fig. 61 e 62). Esses elementos de grandes dimensões também aparecem em outras fotografias ao longo de sua carreira, fato que pode ser ligado à influência do trabalho de Jeff Koons, que possui estilo próximo ao de LaChapelle. Mas, ambos

também mantêm contato, como pode ser comprovado por fotografias que LaChapelle faz de Koons.

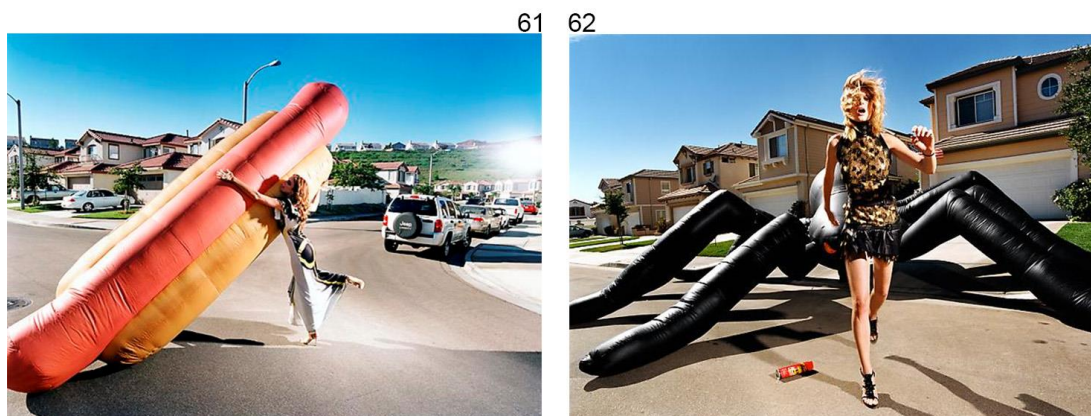


Figura 61. David LaChapelle, *All U Can Eat*, 2002.

Figura 62. David LaChapelle, *Pest Control*, 2002.

Essa série parodia todas as camadas da sociedade americana, tanto a alta cultura representada pela fashionista, quanto a dona de casa que se sente obrigada a comprar muitos alimentos e inseticidas para cuidar bem de sua família (Fig. 62).

A alta cultura baseia-se numa ideologia do pedestal e do enquadramento ou moldura, o exato delineamento dos objetos promovidos, engastados dentro de categorias e regidos por códigos de apresentação. A cultura popular, ao contrário, desenvolve-se na exaltação do mau gosto, da transgressão, do descomedimento – o que significa que ela não produza seu próprio sistema de *enquadramentos* (BOURRIAUD, 2009, p. 44).

Os indivíduos da sociedade atual são atraídos pelas imagens. Mas este não é um fenômeno atual, pois sempre fomos fascinados pela aparência e pelas ilusões. O que ocorre agora é que a mídia utiliza das tecnologias de comunicação mais modernas para exercer esse fascínio.

Há uma perenidade da atração pela imagem, pela cópia, pela representação, pela aparência e pela caverna, mesmo que haja mudanças históricas e sociais, não nessas grandes tendências humanas, mas nas modalidades das ilusões e da caverna: a caverna atual não tem a mesma aparência que a da época de Platão, pois as cadeias tornaram-se televisivas. [...]

As ilusões são sempre, por um lado, ideológicas; o que agora é novo é a importância da mídia e da comunicação (SOULAGES, 2010, p. 231).

A mídia, com seus tabloides e *paparazzis*, também não ficou ilesa nas fotografias de David LaChapelle, quando fotografa a extravagante cantora Lady Gaga (Fig. 63) e cobre seu corpo nu somente com manchetes de revistas, jornais e cortes sangrando, para enfatizar a violência e sensacionalismo deste meio, que transforma as próprias celebridades em vítimas, para conseguir audiência e vendas.



Figura 63. David LaChapelle. *Lady Gaga*, 2009.

Os contrastes da sociedade atual são enfocados pelo fotógrafo de diferentes maneiras e com várias ramificações, como culto à beleza, todas as esferas do consumo, os meios de comunicação e o entretenimento. A obra de LaChapelle retrata bem esse corpo social atual, utilizando enorme gama de narrativas.

Em termos gerais, tornou-se difícil considerarmos o corpo social como uma totalidade orgânica. Nós o percebemos como um conjunto de estruturas descartáveis entre si, à semelhança dos corpos contemporâneos que ganham volume com próteses e podem ser modificados à vontade. Para os artistas do final do século XX, a sociedade tornou-se um corpo dividido em lobbies, cotas ou comunidades, e ao mesmo tempo um imenso catálogo de tramas narrativas (BOURRIAUD, 2009, p. 83).

O belo é um recurso utilizado por vários artistas para tratar de temas na arte. Já que passam sua mensagem, mas com imagens que, à primeira vista, são vistas como belas e que, somente ao unir todas as partes não lineares do todo, é que o observador realiza a verdadeira leitura da obra. A sociedade de consumo, por vezes, coloca como primeira exigência o belo, assim, conseqüentemente, se a imagem for bela, a chance da mensagem que a imagem carrega ser transmitida é maior.

Esse fato surge em consequência da relação entre o real e os indivíduos ser mediada por meios tecnológicos, na pós-modernidade, como afirma a teoria do

italiano Renato Barilli<sup>21</sup>. A beleza é um desses sonhos que é alcançada a partir de diversas técnicas na sociedade atual, inclusive pela manipulação.



Figura 64. David LaChapelle. *Rape of Africa*, 2009.

LaChapelle cria uma ficção com o uso de manipulações e de elementos belos para criticar a guerra na África, se apropriando da pintura *Marte e Vênus* (1483), de Sandro Botticelli, que traz a alegoria dos Deuses do Amor e da Guerra. No trabalho realizado para ser exposto em galerias *Rape of Africa* (Fig. 64). Para ressaltar que se trata do continente africano, fotografa a modelo internacional negra Naomi Campbell, vestida como a realeza africana, representando a deusa Vênus, acordada e alerta, e vencendo o deus da guerra Marte, que dorme e nem o barulho que a criança com megafone faz em seu ouvido o acorda. Porém, suas roupas rasgadas acabam por simbolizar a objetificação das mulheres africanas e a violência que sofrem no continente nos dias atuais (STURGES, 2010).

A imagem clássica é reinterpretada com foco no que ocorre no continente africano hoje, ironizando a banalização da violência. O homem adormecido que é mostrado na cena, Marte, está sobre objetos que representam as indústrias de ouro e de diamantes. Essas indústrias disputam o controle do continente atualmente e geram a guerra. O buraco na parede, atrás os personagens, mostra como o continente é uma

<sup>21</sup> [...] Segundo o teórico italiano a atualidade caracteriza-se por uma sociedade que aos poucos vai deixando de lado os produtos gerados por uma cultura mecanizada, baseada sobretudo na eletricidade, para ingressar num mundo onde suas relações com o real são mediadas por produtos de uma cultura material eletrotécnico-eletrônica (CHIARELLI, 2002, p. 102).

terra sem vida e árida. As crianças armadas simbolizam a terra e a cultura destruídas pela guerra.

Embora esse trabalho fotográfico tenha recebido inúmeros comentários favoráveis, ele também despertou críticas dos que não concordam com a característica de usar a beleza para transmitir mensagens violentas. LaChapelle rebateu-as afirmando que, para ele, a beleza e o glamour são uma maneira de representar mensagens que importam de uma forma forte e capaz de tocar os espectadores.

Um crítico disse que ter Naomi Campbell sentada lá com aparência linda não era uma representação honesta de pessoas na África. Perguntei-lhe: 'Se fosse uma mulher com a barriga inchada e feridas abertas, poderia ser mais profundo para você?' Nós vemos essas imagens todo dia, na TV e nos jornais. Eu tenho essa ideia de que você pode usar glamour e ainda assim representar algo que importa. Eu acredito em uma linguagem visual que deve ser tão forte quanto a palavra escrita. (LACHAPELLE In STURGES, 2010, tradução nossa)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> No idioma original: One critic said that having Naomi Campbell sitting there looking beautiful wasn't an honest representation of people in Africa. I asked him: 'If it was a woman with a distended belly and open sores, would that be more profound for you?' We see those images every day, on the TV and in newspapers. I have this idea that you can use glamour and still have it represent something that matters. I believe in a visual language that should be as strong as the written word (LACHAPELLE In STURGES, 2010).

### 3. A MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA DE LACHAPELLE

A vasta obra fotográfica de David LaChapelle foi o exemplo escolhido para estudar a prática artística contemporânea da manipulação fotográfica, que constitui um fato que retorna, em algum sentido, ao início da fotografia. Não se propôs aqui realizar um levantamento de todas as práticas e técnicas criadas e utilizadas ao longo da história com esse fim, porém, serão destacadas aquelas que pareceram se relacionar, de alguma forma, as obras estudadas.

O artista declarou em entrevista a Strauch, que a palavra manipulação possui sentido negativo, que soa como um “truque” ou uma “decepção”. Entretanto, não nega realizar esses procedimentos em suas fotos, mas LaChapelle faz questão de deixar claro sua visão particular sobre o assunto: “Eu sou alguém que direciona o foco para alguma coisa, alguém que apresenta algo sob uma nova luz” (2014, p. 40)<sup>23</sup>. É especificamente sobre essa visão especial sobre as manipulações que este capítulo se dedica. As análises e comparações que constam deste capítulo não visam estabelecer ou sugerir algum tipo de influência direta da obra de determinado artista citado sobre as fotografias de LaChapelle. Contudo, possíveis afinidades e similaridades entre os elementos de representação, o uso ressonante de temas e estratégias, foram destacadas para que seja possível vincular as manipulações fotográficas às correntes de pensamento de cada época e, por conseguinte, chegar às práticas de manipulação recorrentes nas obras do artista em questão.

É bastante comum encontrar em textos que tratam de David LaChapelle a comparação ou as influências sobre sua obra herdadas de seu “padrinho” ou “descobridor artístico”, Andy Warhol. Este estudo não será exceção. A comparação estabelecida está focada em temas comuns aos dois artistas, pois se acredita que as diferenças entre os tratamentos dados aos mesmos assuntos podem, ao mesmo tempo, aproximar e distanciar as respectivas produções.

As carreiras desses dois artistas se encontram em momentos opostos. LaChapelle, em início de carreira, realizando seus primeiros trabalhos, enquanto o outro artista já estava, então, com fama e estilo consolidados no mercado artístico mundial. O

---

<sup>23</sup> No idioma original: “The word manipulation is rather negative. It sounds like a trick—like a means of deceit and deception. I don’t do that. I am someone who directs the spotlight at something, someone who presents something in a new light” (LACHAPELLE In STAUCH, 2014, p. 40).

último retrato tirado de Andy Warhol foi feito por David LaChapelle, apenas dois meses antes da morte daquele artista. Essa imagem (Fig. 65), intitulada *The Last Sitting* (1987), mesmo em preto e branco, já contém certos traços que perdurariam ao longo da futura carreira do jovem artista, tais como o contraste, o cenário, o olhar dos retratados voltado para o espectador e o peculiar gestual dos mesmos.

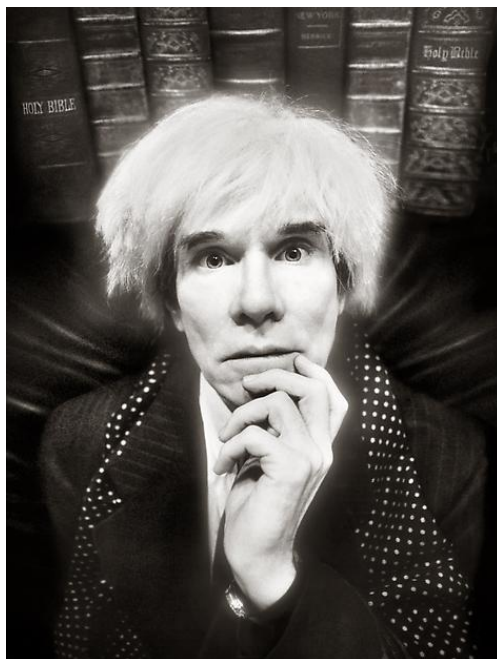


Figura 65. LACHAPELLE, David. *The Last Sitting*, 1987.

Neste retrato, o olhar do fotografado se dirige diretamente ao espectador, que é colocado em situação de diálogo com o que vê. Nessa imagem, em especial, o olhar de Warhol é complementado pelo gestual, da mão apoiada no queixo, que é uma posição própria de quem está escutando com atenção o que ouve. Assim, o espectador é levado a se situar em uma posição de diálogo com o retratado, atraído, ao mesmo tempo, pela identificação da personalidade sedutora do mundo artístico, como se a celebridade estivesse diante do espectador pronta para ouvir.

A área central da imagem, formada pelos cabelos, rosto e mão de Warhol, possui somente uma parte escura, o olhar que se abre ao espectador. Assim, o contraste, elemento constante nas fotografias de LaChapelle, mesmo em preto e branco, já é utilizado nessa imagem. O cenário é integrado por alguns livros antigos, inclusive a Bíblia – confirmando que a referência espiritual também é constante nos trabalhos do fotógrafo –, o que também complementa o sentido da imagem, como irá ocorrer nos riquíssimos cenários que LaChapelle utiliza, na maioria de suas fotografias, ao longo de sua carreira.

O trabalho de Andy Warhol pode ser considerado referência para algumas das características do estilo de LaChapelle. No início da carreira, este produzia fotografias em branco e preto que tinham um tratamento, no que se refere à cor, muito fechado e pesado, cujas imagens pareciam sempre muito densas. Coincidentemente, somente após o contato entre os dois artistas, as fotografias de LaChapelle passam a apresentar cores e até mesmo combinações cromáticas de aspecto artificial. Portanto, é possível suspeitar que fosse influenciado pelo tratamento cromático aplicado por Warhol nas serigrafias. O artista pop não se prendia a padrões e as combinações cromáticas eram extravagantes, ousadas e inéditas. Mesmo a fotografia, sendo para Warhol apenas uma etapa do seu processo artístico, ele fez de suas obras o pano de fundo para realizar críticas sociais, assim como LaChapelle.

Tanto David LaChapelle quanto Andy Warhol ficaram famosos e são reconhecidos pelos retratos de celebridades. Os dois tiveram a oportunidade de ter, como modelos, artistas, cantores, esportistas, políticos e atores, entre os mais populares de suas respectivas épocas, e souberam muito bem tirar partido disso. Porém, o fazem de formas completamente diferentes. Eles souberam, como poucos artistas, tratar essas fotografias de forma a advertir o espectador, ao observá-las, que essas pessoas possuem algo de diferente das outras, por viverem em um mundo de glamour, após terem conseguido alcançar o estrelato.

Como foi destacado no capítulo anterior, ao fotografar celebridades, LaChapelle age como um diretor teatral para criar encenações performáticas, levando seus fotografados a interpretarem personagens e ao criar narrativas em que esses famosos colocam-se como figurantes de cenas e situações nada usuais. O fotógrafo cria, assim, um universo postiço ou ficcional, simulando algo próprio e único, pensado para cada indivíduo, inserindo-os em situações específicas.

Já Warhol se preocupava com a visão geral do que seria o astro por ele capturado. Para Fabris, Warhol forja uma identidade para essas celebridades, ou seja, “[...] nada mais faz do que sublinhar a presença da personagem, da celebridade em detrimento da pessoa” (FABRIS, 2004, p. 78).

A proximidade com as celebridades pode ser uma consequência da relação que os dois artistas estabelecem com o mundo do glamour ou do estrelato. Warhol ao criar



as séries de serigrafias de celebridades tenta enquadrá-las todas sob o ponto de vista homogêneo, de como uma celebridade se torna um sistema de signos para a sociedade. Aplicando o mesmo processo a todas as imagens, como é descrito na feitura dos retratos femininos, independente de que tipo de celebridade estava fotografando, atriz, cantora, artista ou estilista, era seguido sempre o mesmo padrão. Assim, talvez seja oportuno indagar sobre suas obras: Qual é a imagem ideal que a sociedade espera? Qual é o retrato do glamour na sociedade?

O que Warhol entende por personalidade não tem nada a ver com a identidade do sujeito, mas com a máscara social: é seu desejo transformar os próprios modelos em belos astros cinematográficos. O mesmo processo de glamurização preside a feitura dos retratos femininos na passagem da *polaroid* para a serigrafia. Os olhos e a boca ganham destaque especial graças a uma pesada maquilagem – que, por vezes, se torna o elemento determinante da composição – e a aplicação de uma tinta vermelha transborda dos lábios para conferir um aspecto sensual à pessoa retratada (FABRIS, 2004, p. 79).

Ainda sobre o glamour, LaChapelle afirma que esse era seu objetivo quando começou a fotografar: “Quando comecei a tirar fotografias, o que eu queria ver era cor e glamour” (LACHAPELLE In MARRA, 2008, p. 195). O mesmo ocorre com os trabalhos de Warhol, que também podem ser vistos como uma tentativa de olhar o mundo sob a ótica do glamour. Latas de sopa, ditadores e assassinos tornaram-se ícones pop, ganharam 15 minutos de fama e glamour em suas telas. Até mesmo assuntos considerados tabus para a arte, como o sexo, são coloridos e transformados em arte em sua “fábrica”, como é destacado, no trecho a seguir, sobre as seis serigrafias do álbum “Fragmentos sexuais” de Warhol.

Corpos nus com a genitália bem em evidência ou captados durante o coito tornam-se o ponto focal das seis serigrafias do álbum, em que, de acordo com Carter Ratcliff, Warhol teria cruzado a fronteira entre a arte e a pornografia, ao sugerir a existência de um elo entre o glamour e o tabu (FABRIS, 2013, p. 171).

O glamour, as celebridades, as cores fortes, as polêmicas, a sensualidade, e o erotismo, entre outras, são características que unem estes dois artistas, mas, como se procurou destacar, também podem criar distinção entre suas obras e carreiras.

David LaChapelle possui obras fotográficas peculiares, mesmo assim, sua produção não se encontra isolada, mas pode ser estudada como o resultado de várias práticas que foram sendo criadas, utilizadas e modificadas ao longo dos anos. Dessa forma, observamos com mais atenção, neste capítulo, dois elementos recorrentes em suas obras, a teatralização e a carnavalização, e como a utilização de manipulações

fotográficas acabam tornando possível a criação de imagens que remetem a essas práticas ou procedimentos contemporâneos. A separação que segue foi realizada com o intuito de facilitar a comparação histórica entre artistas e temas, embora os conceitos sejam similares e interligados, já que a teatralidade pode ser um recurso na criação de uma situação de fantasia, assim como a estética do carnaval pode despertar desejo.

### **3.1 Teatralização**

Uma estratégia utilizada por LaChapelle em suas fotografias manipuladas é a teatralização. Essas imagens contemporâneas possuem dimensão performática e são o reflexo de um processo de encenação. A fotografia possui a capacidade de criar atmosferas, e conseqüentemente desejos, que se desenvolveu ao ser trabalhada por diferentes áreas e funções, ao longo dos anos. O termos teatralidade e performance são utilizados por diversos campos, inclusive de maneiras diferentes dentro da arte, porém sempre designam práticas relacionadas ao corpo. São as ações encenadas pelos atores e modelos fotografados por LaChapelle analisadas neste trecho do texto que conjecturam a longa relação que a fotografia, a performance e as imagens encenadas estabeleceram na história.

Qualquer foto de família acaba sendo encenada: todos posam para o click ou se posicionam de acordo com a indicação do fotógrafo, mais para lá ou para cá, com o intuito de não serem cortados do quadro fotográfico. Soulages atribui essa tendência ao narcisismo: “Toda fotografia doméstica parece teatral, porque existe sempre mais ou menos uma tendência histérica ou pelo menos narcisista em cada homem” (2010, p. 25). O corpo humano, que já vinha sendo idealizado há muito tempo pelas artes, continuou sendo tratado dessa forma por fotógrafos como Eugene Atget (1857-1927), que utilizava poses inspiradas em pinturas clássicas para fotografar suas modelos nuas.

Já em 1920, pode-se observar uma fotografia de Man Ray (1890-1976), o único registro de uma performance, aliás, uma ação que ocorreu para ser fotografada: a transfiguração de Marcel Duchamp em Rrose Sélavy, seu alter-ego feminino (Fig. 66). Essa foto de Duchamp é um dos primeiros casos de uma ação performática

criada somente com o intuito de ser fotografada. Ao longo da história da arte podem ser encontradas dezenas de fotografias que incluem o corpo do artista na obra, como na *Body Art*, ou fotografias em que situações foram encenadas exclusivamente para a câmera.



Figura 66. Man Ray. *Rose Sélavy* (Marcel Duchamp), 1921.

No teatro é utilizada uma linguagem estereotipada para os gestos e movimentos dos atores durante as cenas que permite uma fácil apreensão do significado visual da peça encenada. Dessa forma, ao encenar uma situação para ser fotografada, muitos recursos estéticos próprios do teatro acabaram sendo utilizados nessas imagens, como: pose dos modelos, inclusão de objetos, figurinos, iluminação e cenários. A publicidade utilizou amplamente a encenação de situações para criar imagens para campanhas. O americano Ralph Bartholomew Jr. (1907-1985) é considerado um dos maiores fotógrafos de propaganda, editoriais e moda das décadas de 30 e 40. Utilizou amplamente recursos de manipulação fotográfica em suas imagens como *stop-action*, múltiplas exposições e encenação de cenas, para campanhas de empresas como Du Pont, Texaco, Columbia Records e Eastman Kodak (Fig. 67). Nessas imagens, podemos observar histórias sendo contadas como nos filmes de Hollywood, em que todos os elementos são estrategicamente posicionados e distribuídos com o intuito que estas ficções possam criar identidades para os produtos a serem vendidos.



Figura 67. Ralph Bartholomew, Jr. *Campanha para Eastman Kodak*, 1947.

Depois da 2ª Guerra Mundial, vários movimentos artísticos com inspiração performática ganharam força, como o *Happening* e a *Body Art*, que utilizaram a fotografia como um meio documental de registro, arquivo e exposição em um primeiro momento. Isso aconteceu de forma muito parecida com a utilização que a *Land Art* fez das fotografias, já que obras que realizavam intervenções na paisagem, como as de Robert Smithson, Christo (1935- ) e Richard Long (1945- ), só se tornaram conhecidas por causa deste serviço de memória que a foto pode desempenhar. Entretanto, na sequência, a lógica fotográfica se impregnou nas práticas artísticas e passou a ser um elemento da obra ou utilizada como um instrumento durante a sua concepção. A pesquisadora brasileira Cristina Freire destaca esta diferença do uso fotográfico feito nos projetos conceituais. “[...] a fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de um trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitante ao trabalho como processo” (1999, p. 95).

A *Action Painting* americana incorpora a performance no ato criativo. As pinturas de grandes formatos que Jackson Pollock (1912-1956) cria durante o ato do *dripping* nada mais são do que o resultado de uma performance do artista sobre telas estendidas no chão, que são feitas em um único ato. Ação esta que pode ser observada na série de fotografias que Hans Namuth (1915-1990) faz no ateliê de Pollock (Fig. 68), amplamente difundida no meio artístico.



Figura 68. Hans Namuth. *Jackson Pollock Painting*, 1950.

As pinturas antropométricas realizadas em tela, sob a direção de Yves Klein (1928-1962), são uma forma de registro de uma performance regida pela lógica de representação do traço e do ato, ou seja, uma lógica fotográfica. Já que, nas suas obras, Klein usa modelos como “pincéis vivos” e, as marcas de tinta que estas modelos imprimem pelo contato do corpo com a tela são uma forma de positivo-negativo (Fig. 69). Assim, temos uma nova fase na relação da fotografia e da performance, em que esta passa a ser uma etapa do processo criativo e aquela deixa de ser somente a documentação dessa ação e passa a ser uma das ideias utilizadas na concepção da obra.



Figura 69. Yves Klein. *Anthropometry of the Blue Period*. 1960.

Com as performances, ocorre uma grande mudança da relação entre artista, espectador e obra. A forma de recepção e percepção de quem assiste a uma performance e de quem observa o registro desta, seja por meio de fotografia ou outro material, é diferente. O espectador de uma tela de Pollock tem consciência do processo de criação dessa obra, assim como quem observa a fotografia *Retrato da*

*artista com uma vela*, 2013 (fig. 70), de Marina Abramovic (1946- ), sabe que a imagem é o registro da performance, na qual a artista testa o limite da dor, ao colocar o dedo sobre a chama da vela acesa. Freire ressalta essa diferença que se apresenta ao espectador, em seu texto sobre Fotografia e Performance.

Obviamente, do ponto de vista da recepção do público, ver a fotografia ou o vídeo de uma performance é muito diferente de presenciá-la, testemunhar diretamente sua existência. [...] Por outro lado, para quem vê a fotografia de uma performance, a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência (1999, p. 104).



Figura 70. *Retrato da artista com uma vela*, 2013.

Uma das razões pela qual a *Body Art* realiza forte impacto sobre os espectadores é que utiliza o corpo como suporte e matéria, visto que o corpo é um poderoso instrumento de comunicação. Outra razão é destacada por Marra em seu livro sobre a fotografia de moda, ao falar sobre a mudança que ocorreu por volta dos anos 1970, na forma de realizar essas fotografias e na cultura de forma geral.

A coincidente afirmação, naqueles anos, da body art indicava, de fato, também de maneira espetacular, a exigência que a cultura em geral exprimia em relação à necessidade de resgatar o corpo de uma história e mortificante situação de menosprezo, senão de censura mesmo (MARRA, 2008, p. 164).

A mudança, da qual Marra fala, foi a passagem do “corpo vestido” ao “vestido corporalizado” (p. 163), pois a partir daquele momento as fotos para a moda deixaram de, somente, mostrar as roupas vestidas em modelos e passaram a ser imagens que construía atmosferas e apresentavam situações e comportamentos.

Um fotógrafo que traduz esse momento, tanto na fotografia de moda quanto na arte, é o parisiense Guy Bourdin (1928-1991). As imagens que cria para editoriais da

*Vogue Francesa* e campanhas publicitárias trazem uma atmosfera de suspense e insegurança que transpassa toda a encenação, mas onde também se observa um erotismo de fundo *voyerista* (Fig. 71). Ao montar cenas misteriosas e de perigo iminente, mas que não fornecem todos os elementos para que os espectadores desvendem estes problemas, Bourdin cria imagens que dialogam claramente com a arte narrativa feita por Bill Beckley (1946- ) e Mac Adams (1943- ), como na fotografia *The Sofa* (Fig. 72), em que um casal troca carícias no sofá, mas possui ao seu redor instrumentos como serrote e martelo dispostos de forma a lembrar da cena de um crime.

O estilo de Bourdin reafirma de maneira claríssima a cumplicidade sempre existente entre fotografia de moda e pesquisa artística, uma vez que suas fotos repropõem os mesmos mecanismos e as mesmas atmosferas presentes naquela corrente do conceitualismo que, na mesma época, recebe o nome de *narrative art*. Basta olhar para artistas como Bill Beckley ou Mac Adams para reencontrar o idêntico recurso à técnica da imagem suspensa, do fotograma isolado que alude a um evento qualquer, mais ou menos inquietante, sem lhe dar uma explicação lógica. (MARRA, 2008, p. 167).



Figura 71. Guy Bourdin. Campanha para Roland Pierre, 1983.

Figura 72. Mac Adams. *The Sofa*, 1979.

Bourdin possui uma produção de fotografias que se assemelham, consideravelmente, ao trabalho de David LaChapelle, não somente no tocante às encenações que ocorrem na montagem das fotografias, mas também no uso de contrastes cromáticos nas imagens dos dois artistas bastante particular, similarmente às poses de cunho erótico das modelos clicadas. Bourdin utiliza, em suas imagens, um visual mais limpo e simples, se comparado à profusão de componentes dos cenários de LaChapelle, porém as principais características estão presentes: cores marcantes, uso de manequins, erotismo e a cena pronta para ser desvendada pelo espectador, que se transforma em uma interessante estratégia comunicativa, no caso da publicidade (Fig. 73). “As roupas não são mais as

protagonistas absolutas da cena, estão em segundo plano, e participam da história sem nenhum privilégio, exatamente nas mesmas condições dos outros elementos” (MARRA, 2008, p. 168).

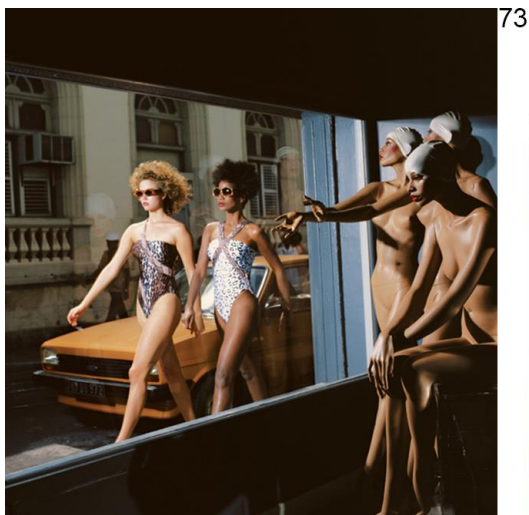


Figura 73. Guy Bourdin. *Vogue Paris*, 1975.



Figura 74. Guy Bourdin. *Campanha para Charles Jourdan*, 1979.

O fotógrafo parisiense coloca os calçados, nas imagens que faz para as campanhas da Charles Jourdan, apenas como um item dentro da cena (Fig. 74). David LaChapelle transporta essa linguagem comum na moda a outros produtos, para os quais realiza campanhas publicitárias. O comportamento e as sensações passam a ser a peça-chave nessas imagens, nas quais contar uma história ou transportar os espectadores a outro lugar é o essencial, instigar desejos, a ponto do produto nem sequer aparecer nessas superproduções.



Figura 74. David LaChapelle. *Campanha para Dos Equis*.

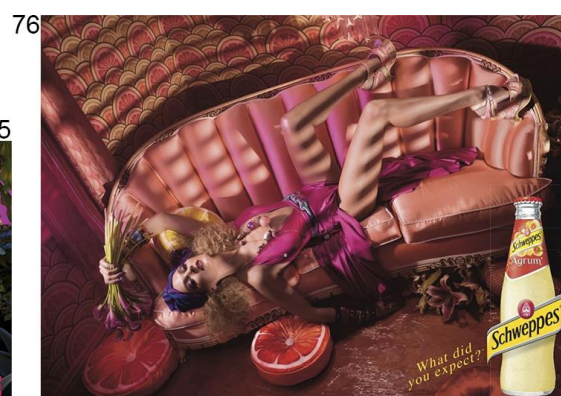


Figura 75. David LaChapelle. *Campanha para Schweppes*.

As duas imagens a seguir, que servem como exemplo, foram criadas por LaChapelle para campanhas publicitárias. Nelas é possível comprovar esse uso de imagens em que ações foram encenadas para promover vendas e criar a identidade de produtos. Para a empresa de cerveja Dos Equis, somente a marca XX do produto aparece na



forma de um letreiro, fazendo parte do cenário (Fig. 75). Na foto para o refrigerante Schweppes, não há sequer o produto figurando na cena, nem mesmo um copo ou taça, em qualquer local do cenário, para remeter ao ato de consumo do produto. A foto do refrigerante e uma frase foram inseridas depois, provavelmente pela agência responsável pela campanha, mas a imagem que se encontra no website do fotógrafo não possui nenhuma relação direta ao produto, a não ser pelo uso de laranjas no cenário, que remetem ao sabor da bebida (Fig. 76).

Isso se deve ao fato que se iniciou nos anos 70 na fotografia de moda, da qual Marra destaca em seu texto, citado anteriormente. A fotografia naquele momento transformava sua linguagem em algo mais semelhante à linguagem cinematográfica, recorrendo a encenações e narrativas.

As imagens podem também ser belas, tecnicamente impecáveis e formalmente muito refinadas, mas é evidente que o que domina é aquela dimensão narrativa na qual se exibem comportamentos e *tranches de vie*. Se tivéssemos que sintetizar tudo isso em uma fórmula, seria necessário, talvez, dizer que, a partir dos anos 1970, a fotografia de moda se torna cada vez mais cinema e cada vez menos pintura (MARRA, 2008, p. 165-166).

A linguagem atual destas fotografias comerciais chegou ao ponto - em parte em decorrência da profusão de imagens a que se é submetido todos os dias - que leva os criadores a fornecer poucas pistas para que os espectadores desvendem essas imagens, visando assim maior envolvimento com o consumidor e, nele, a indução de desejo por essas marcas e produtos. Essas imagens são sempre fotografias tecnicamente perfeitas e minuciosamente pensadas, capazes de captar a atenção deste público.

Outra artista que faz uso de recurso performático em suas fotografias é a americana Cindy Sherman, já citada no primeiro capítulo deste texto, em decorrência das apropriações visuais que realiza de retratos pintados pelos velhos mestres e por criar ficções em que seu *eu* aparece como uma construção imaginária. A fotógrafa tem seu trabalho realizado por meio de autorretratos, classificados por Cristina Freire como “performance híbrida” (1999, p. 108).

Ao se colocar diante de sua própria câmera, Sherman cria narrativas inspiradas em estereótipos femininos já conhecidos, que são difundidos pelo cinema, novelas, romances, revistas de moda, enfim, pela cultura de consumo (Fig. 77). Entretanto, essa encenação é sempre representada pela mesma atriz e dirigida pelo mesmo

diretor, reforçando a ambiguidade e o mistério, já citados como elementos constantes desse tipo de imagem. A ambiguidade eminente destas fotografias é destacada por Crimp:

As fotografias de Sherman são auto-retratos nos quais ela surge disfarçada encenando um drama cujos detalhes não são fornecidos. A ambiguidade da narrativa corre paralela à ambiguidade do eu, que tanto atua na narrativa quanto é seu criador (2005, p. 110).

As ficções, a fuga da realidade, criadas através do uso de performances, aproximam os trabalhos de Sherman e LaChapelle, assim como as apropriações que realizam em diversas obras ao longo de suas carreiras. Outro fator que vale a pena ser destacado é a crítica realizada à cultura de massa, presente em ambos os trabalhos.

[...] o tratamento por parte de Cindy Sherman também é regulamentado de antemão e controlado pelo contexto cultural. Nos reencontramos constantemente perante soluções formais que são produtos de receitas estandardizadas: a fotografia de cinema, [...] ou a foto publicitária [...] (KRAUSS, 2002, p. 224).

LaChapelle também realizou autorretratos. Um exemplo é a fotografia que ilustra o mês de novembro, do calendário de 2012, da marca de café expresso italiano Lavazza (Fig. 78). Nessa imagem, cujo cenário é uma floresta tropical, podem ser vistos todos os elementos, recursos, cores, iluminação e figurino característicos de outras produções dirigidas por ele. Vemos assim, que o artista se colocou diante da câmera da mesma forma que solicita aos seus modelos, criando uma narrativa na qual ele mesmo é mais um elemento integrante da cena.



Figura 77. Cindy Sherman. *Untitled #96*, 1981.

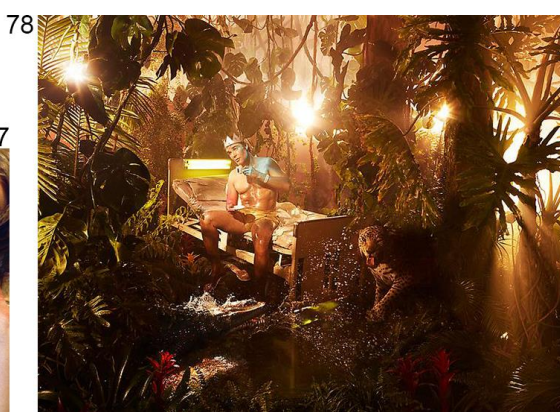


Figura 78. David LaChapelle. *Caffination*, 2012.

Warhol foi outro artista que utilizou o seu próprio corpo em encenações performáticas, além de realizar autorretratos e imitar Duchamp, posando como mulher para o fotógrafo de moda Christopher Makos. A respeito desse ensaio, chamado *Imagem Alterada*, a pesquisadora brasileira Annateresa Fabris relata:

O retrato de Duchamp vestido de mulher e usando chapéu de veludo com véu é o ponto de partida de “Imagem alterada” (mais tarde, intitulado “Lady Warhol” por sugestão de Peter Wise) [...] Embora haja referência à obra Ray/Duchamp, o ensaio deita referências culturais contemporâneas, situando-se, de acordo com Makos, no “limite tênue entre ‘roubo’ da citação e a ‘criatividade’ de encontrar inspiração no trabalho de outrem”.<sup>24</sup> (2013, p. 172-173).

Nesses atos performáticos exclusivos para a câmera, o artista se maquiou, colocou perucas e foi fotografado representando as mulheres da alta sociedade norte-americana e europeia, para a qual realizava serigrafias e polaroides sob encomenda (Fig. 79). Porém, ele não se veste como um travesti, já que veste camiseta branca e gravata nessas imagens, pois o importante nesse ensaio era o espetáculo, ou seja, a performance em si, para discutir a questão da identidade e sua ambiguidade, como observa Fabris:

Interessado em conseguir um resultado ambíguo, Makos, com a anuência do modelo, descarta a ideia de fotografá-lo num traje feminino cheio de lantejoulas e opta pela concentração no rosto e nos cabelos. “Era importante – afirma – não alterar o corpo para fortalecer visualmente a ambiguidade. [...] não tinha nada a ver com transexualidade [...] Havia gestos das mãos, mas a força está no olhar, sem relacionar-se com *drag queens* ou estética *drag*”. Fruto de um diálogo entre ele e o artista, as fotos deveriam ser interpretadas como “uma espécie de espetáculo” voltado para a discussão da “identidade” e da “identidade variável”.<sup>25</sup> (FABRIS, 2013, p. 173).



Figura 79. Christopher Makos, da série *Imagem Alterada*. 1981.

<sup>24</sup> MAKOS, Christopher. *Imagem Alterada*. In: Lady Warhol. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013, s.p.

<sup>25</sup> “Christopher Makos – Lady Warhol – Andy Warhol/PMC Magazine”. Disponível em: <<http://pmc-magazine.com/2011/01/chistoper-markos>>. Acesso em 6 jun. 2012.

Tentamos demonstrar como, ao longo da história, a estratégia de manipulação da teatralização foi utilizada por artistas e fotógrafos, com o intuito de criar desejo para marcas e produtos, criar ambiguidade e enquadrar o trabalho fotográfico de David LaChapelle nesse caminho, visto que suas imagens englobam inúmeros desses recursos. Em determinado momento de sua carreira, LaChapelle rompe com a mídia publicitária e editorial e passa a se dedicar a trabalhos que comunicam seus ideais. *Deluge* (Fig. 81), realizada em 2006, é a primeira fotografia dessa fase. Em entrevista à Folha de São Paulo, o artista afirma que a obra é “uma reflexão sobre excesso, dinheiro, consumo, fanatismo” (LACHAPELLE In CREPALDI, 2010). Ou seja, essa não é uma imagem em que o artista pretende criar desejo nos espectadores. Nela é utilizado o recurso da teatralização, com a intenção de gerar reflexão no público, diferente do que já foi demonstrado no texto e será reforçado a seguir, em inúmeras obras da carreira do fotógrafo que apresentam teatralização com a finalidade de despertar desejo. Na fotografia *Deluge*, ocorre uma apropriação do afresco da Capela Sistina *O Dilúvio* (1508-09) (Fig. 80), de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), imagem da arte clássica conhecida do grande público. Para a produção desta fotografia, foram realizadas inúmeras ambientações performáticas com a única finalidade de compor a fotografia, da mesma forma que Duchamp realizou a ação de se vestir de mulher para uma fotografia. Alguns grupos de pessoas foram fotografados separadamente, para depois serem agrupados, na pós-produção digital, a fim de formar a imagem final. No site do fotógrafo, há um vídeo com o *making of* da produção, que contou com o trabalho de inúmeros profissionais e modelos para ser realizada. LaChapelle, ao longo de sua carreira, utiliza recursos teatrais para desenvolver imagens que criam desejo para produtos de moda e publicidade. Em *Deluge*, utiliza esses mesmos recursos como mistério e narrativa para realizar uma crítica sobre excesso, dinheiro e consumo.

LaChapelle utiliza a mesma configuração visual do afresco em sua foto, pessoas fugindo das águas ao centro, uma área elevada e um pouco seca na esquerda, uma espécie de tenda na direita. Recria algumas cenas, o homem que carrega a mulher de vestimenta amarela nas costas, o homem que segura outro desacordado, a mulher loira que segura o barril e, como último exemplo, o grupo que leva mantimentos numa mesa. Dessa forma, a imagem que, no primeiro instante de observação remete ao afresco da Capela Sistina, também em função da profusão de



Figura 80. Michelangelo Buonarroti, *O Dilúvio*. 1508-09



Figura 81. David LaChapelle, *Deluge*. 2006

corpos seminus e pelas nuvens de tempestade que formam uma pintura de fundo, possui elementos que o espectador mais atento vai observando e realizando algumas ligações com o momento atual, já que *Deluge* parodia a passagem bíblica do dilúvio como se ocorresse nos dias de hoje.

Sendo assim, para compor a cena, os destroços que as pessoas seguram para não serem levadas pelas águas, ao invés de árvores e rochas, como no afresco, na fotografia são postes e carros. Do lado direito, Michelangelo coloca uma mulher agarrada a um barril que é substituído por um garrafão de água mineral pelo fotógrafo, e uma antena serve de barco. Na pintura, as pessoas usam fragmentos rasgados de mantas e vestes. O fotógrafo caracteriza os modelos seminus, como é feito na pintura, mas os restos de roupas que usam são bonés, relógios, sapatos e tênis. Outros objetos contemporâneos compõem o cenário como: celulares, placas de trânsito, manequins, muletas, carrinhos de supermercado, computadores, ruínas de prédios, letreiros e fachadas de lojas.

Esta fotografia permite que os observadores criem uma identificação ao reconhecerem tais elementos contemporâneos na foto. Da mesma forma que as imagens da arte narrativa geram identificação ao terem seus elementos de crime desvendados pelo público. O sapato dourado de salto da mulher que tenta subir no poste, no canto inferior esquerdo, lembra as campanhas de Guy Bourdin para a Charles Jourdan. E os letreiros de marcas mundialmente conhecidas, destruídos, presentes na cena, podem representar uma crítica ao consumo. Sherman também critica o consumo, porém o faz através da encenação de estereótipos.

### **3.2 Carnavalização**

Ao fotografar, David LaChapelle cria um enorme jogo de significados, no qual as imagens podem ser analisadas sob diversas realidades. Até o momento, foi dada atenção à forma como o fotógrafo cria desejo e gera identificação com o público através do uso da teatralização. O enfoque que se inicia apresenta uma abordagem que perpassa toda a produção imagética de LaChapelle, já que geralmente transporta o espectador a mundos de fantasia. Esta fuga da realidade seria realizada com o uso da estética do carnaval ou da carnavalização.

As concepções do teórico russo Mikhail Bakhtin a respeito da carnavalização e das paródias interessa, pois lança uma visão unificadora sobre a produção imagética de David LaChapelle. Vários dos temas abordados por Bakhtin visam romper com a noção de alta e baixa cultura, e seus estudos não se detêm nas manifestações consideradas nobres, ao contrário, se dedicam à cultura popular, à praça pública, às festas.

O carnaval, na acepção bakhtiniana é o *locus* privilegiado da inversão, onde os marginalizados apropriam-se do centro simbólico, numa espécie de explosão de alteridade. É essa afinidade com o marginal e o periférico que torna as categorias bakhtinianas especialmente adequadas para a análise de práticas artísticas contestadoras (STAM, 2000, p. 14).

Seja por seus temas, seja pelo uso de manipulações, as práticas de LaChapelle podem ser consideradas contestadoras e as categorias de Bakhtin são utilizadas para análises desse tipo. Ao longo da carreira, suas fotografias causaram polêmicas e o artista, muitas vezes, teve que lutar para publicar determinadas imagens. Elementos que possuem ligação com a estética e simbolismo do carnaval, assim como a paródia, são linguagens que se apresentam de forma pontual e constante ao longo dos trabalhos de LaChapelle. A linguagem da paródia e do carnaval, que é um discurso artístico contra a dominação, como afirma Stam, torna-se mais visível e constante, na carreira do fotógrafo, a partir de 2006, quando volta a se dedicar com mais intensidade à criação artística.

A paródia, para Bakhtin, é o modo privilegiado de carnavalização artística. Ao apropriar-se de um discurso já existente, mas introduzindo nele uma orientação oblíqua, diametralmente oposta à do original, a paródia é especialmente adequada às necessidades da cultura opositora, precisamente porque ela reconhece a força do discurso dominante, apenas para desdobrá-la, através de uma espécie de jiu-jítsu artístico *contra* a dominação. (STAM, 2000, p. 90),

Este estudo define as características artísticas e origens do carnaval sob o ponto de vista histórico, baseado em Bakhtin e em estudiosos que se dedicaram a estudar o tema com base no russo, para que este conceito, tão abrangente e aberto a diversas leituras e interpretações seja esclarecido e fique claro sob que aspectos é analisado.

Bakhtin faz uma longa descrição da forma como utiliza o termo carnaval em seu livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. O filósofo esclarece que o termo “carnavalesco” carrega consigo vários elementos e características de variadas festas populares, ritos e comemorações que ocorriam ao longo do ano, sob diferentes nomes e origens, mas que foram

desaparecendo e degenerando com o tempo. O que chegou aos dias atuais é apenas um fragmento de um mundo imenso e rico de festas populares, por isso o uso dessa palavra, carnaval, está longe de ser um fenômeno simples e de sentido único.

Esse termo unia sob um mesmo conceito numerosos folguedos de origem diversa, que caíam em diferentes datas, mas tinham todas características comuns. [...] E por causa disso, o carnaval tornou-se o reservatório onde se guardavam as formas que não tinham mais existência própria. [...] (BAKHTIN, 1987, p. 190).

Da mesma forma que outras festas populares, como feiras e festas agrícolas, conservam caráter carnavalesco, as festas particulares, como casamento, batizado e banquetes funerários, também guardam traços do carnaval. O carnaval oferece uma visão não oficial do mundo, seria uma segunda vida que os homens viviam em determinadas ocasiões, separada da Igreja e do Estado (BAKHTIN, 1987, p. 5). Ou seja, nesse período se criava uma dualidade no mundo, o oficial versus o carnaval, um mundo à parte, um lugar destinado aos sonhos e às fantasias.

O carnaval se situa na fronteira entre a arte e a vida, pois durante o carnaval não há distinção entre espectadores e atores. Assim, a festa seria uma forma de performance teatral, mas com todos os cidadãos encenando seus personagens carnavalescos, visto que o carnaval é universal.

Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem. Uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. [...] Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. (BAKHTIN, 1987, p. 6-7).

Ao viver o carnaval, o povo utiliza uma linguagem própria, que é o reflexo de séculos de evolução, linguagem essa que transmite uma percepção carnavalesca do mundo e é, resumidamente, uma paródia da vida comum. Durante o carnaval se vive o oposto, o contrário, o pobre vira rei, o homem vira mulher, o triste fica alegre, ressaltando assim a relatividade da vida, do poder e da verdade dominante. Bakhtin lista, assim, algumas características dessa visão carnavalesca do mundo:

Essa visão oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda a pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis, flutuantes e ativas. Por isso, todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”,



das permutações constantes do alto e do baixo, da face e do traseiro, e pelas diversas formas paródicas e travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 1987, p. 9-10).

Um tema constante nos ritos carnavalescos que Bakhtin descreve, amplamente, em seu livro, está relacionado ao baixo corporal ou ao rebaixamento do corpo. Vejamos a descrição do russo para o conceito de rebaixar:

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e ao mesmo tempo de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida e a parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com os atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (BAKHTIN, 1987, p. 19).

O rebaixamento possui sentido de recomeço, de comunhão com a terra e a vida, porém, é possível constatar que esse sentido se perdeu na atualidade, assim como outros atos que não possuem mais ligação com esse tema. Um exemplo é o banquete, uma forma de satisfação das necessidades naturais do corpo, através da absorção de alimentos, no qual o indivíduo entra em comunhão com a parte inferior do corpo.

A vida e a morte, assim como o sentimento de imortalidade e de unidade do povo, que o carnaval transmitia, eram ressaltados e ligados à celebração no baixo corporal. A linguagem do carnaval transmite a sensação de conjunto a todos os membros da sociedade. Assim, o que hoje pode ser considerado obsceno nessa linguagem, na verdade, é uma forma de celebrar a vitória do futuro sobre o passado.

Na praça pública do carnaval, o corpo do povo sente, antes de mais nada, a sua unidade no tempo, a sua duração ininterrupta nele, a sua imortalidade histórica relativa. Por consequência, o que o povo sente não é a imagem estática da sua unidade, mas a unidade e a continuidade do seu devir e do crescimento e da metamorfose inacabada da morte-renovação. Todas são bicorporais (no limite): por toda parte, a ênfase se coloca na reprodução: gravidez, parto, virilidade [...].

A imortalidade do povo garante o triunfo do futuro. O nascimento de algo novo, maior e melhor é tão indispensável quanto a morte do velho. Um se transforma no outro, [...] (BAKHTIN, 1987, p. 223).

Discini, no livro sobre os conceitos chave da obra de Bakhtin, ao falar sobre a carnavalização e sobre como a verdade se constrói nos textos estudados pelo russo, também acaba descrevendo a ação dos heróis dentro desse universo e como é a relação estabelecida com o leitor desse tipo particular de texto.

No rastro da experimentação filosófica ancora-se a verdade carnavalizada.

Com apoio nos estudos bakhtinianos, conclui-se que a experimentação da verdade, dá-se, [...], no modo próprio de projetar o herói, o tempo e o espaço como elementos do limiar. [...] Tais elementos assim tratados remetem ao diálogo interno, fundante da carnavalização, [...] constituído no limiar entre a vida e a morte, a mentira e a verdade, a razão e a loucura.

[...] entendemos que a experimentação da verdade, [...] orienta-se para um tipo peculiar de contrato entre autor e leitor, compatível com o limiar da própria verdade (DISCINI, 2008, p. 86).

Podemos também aqui realizar uma comparação, já que este tipo de contrato, em que a verdade acaba sendo relativa, como estabelecem esses textos, é bastante semelhante ao que ocorre aos espectadores das fotografias manipuladas de LaChapelle.

Algumas das características artísticas e definições sobre o carnaval foram aqui apresentadas e discutidas, entretanto, por se tratar de um tema amplo, cabe destacar e resumir algumas das múltiplas facetas do carnaval. Para tanto, será usado o esquema feito por Stam ao relatar o livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Bakhtin.

Nós poderíamos esquematizar o carnaval como uma verdadeira constelação de ideias e imagens interligadas: 1) a valorização da força vital [...] 2) uma versão um pouco mais mórbida da ideia anterior, que enfatiza a ligação da vida com a morte [...] 3) a noção da bissexualidade e a prática de travestismo como folga dos papéis sexuais rígidos e socialmente impostos; 4) a celebração do “corpo grotesco” e “excessivo” e das “partes inferiores do corpo” como recusa de qualquer visão puritana e como agressão provocadora à estética clássica e apolínea; 5) a ideia das inversões sociais e a subversão simbólica do poder estabelecido via “o mundo às avessas”; 6) a imagem do mundo social e político como um perpétuo “coroamento” e “descoroamento” e a mudança perpétua como fonte da esperança popular; 7) o *topos* do carnaval como “reino da ambiguidade” e da “relatividade alegre”; 8) a ideia do carnaval como *locus* de sentimentos de união com a comunidade; como a restauração da “comunitas”, com o seu “contato livre e familiar”; 9) uma perspectiva em relação à linguagem que valoriza o obsceno, o vulgar, o *non-sense* enquanto expressão linguística da criatividade popular; 10) a noção do carnaval como uma liberação das regrinhas de etiqueta social, da cortesia e das boas maneiras; 11) o conceito de uma estética anticlassicista que privilegia não a unidade formal, mas a assimetria, o oximoro, o heterogêneo, a *mésalliance*; 12) a noção do carnaval como espetáculo participante, a eliminação das barreiras que separam o espetáculo e o espectador, onde tudo mundo vira *performer* [...] (STAM, 2000, p. 46-47).

O carnaval nas análises a seguir é utilizado da mesma forma que Stam em seu livro *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*: “[...] nossa preocupação aqui não é com o carnaval literal, mas sim com o carnaval como uma perene constelação de estratégias artísticas e práticas simbólicas” (2000, p. 84). Logo, não estamos

dizendo que pelo fato do fotógrafo fazer fotos de pessoas travestidas, de corpos grotescos, de profanações, entre outras, essas são imagens do carnaval. Mas, sim, destacando como estas práticas artísticas que carregam elementos próprios do carnaval são observadas em suas imagens.

Com as paródias, David LaChapelle vai introduzindo elementos que criam um jogo de oposições na fotografia, podendo-se assim dizer que suas obras são marcadas por incongruências. Entretanto, as incongruências podem ser observadas como uma carnavalização das obras de arte ou elementos do cotidiano citados, já que elementos característicos do carnaval marcam estas incongruências.

A ruptura com o real e ambientes fantásticos são elementos característicos das imagens de LaChapelle, como os cenários das figuras 48 e 26 que criam ambientes fantásticos ou a atriz no teto da figura 28 que rompe com toda a noção espacial de real.

Uma estratégia relacionada ao carnaval e presente na obra de LaChapelle é a ligação da vida com a morte. A série de fotografias de 2002 *What will you wear when you're dead* (*O que você vai estar vestindo quando morrer*, tradução nossa) (Fig. 82 e 83) é um exemplo, na qual, mais uma vez é realizada uma paródia da vida cotidiana ao confrontar, lado a lado, a forma como a pessoa está vestida no momento de sua morte e como, na verdade, estas mulheres imaginam ou gostariam de estar vestidas.



Figuras 82 e 83. David LaChapelle. Da série: *What will you wear when you're dead*, 2002.

A fantasia é enfatizada pelo artista, ao colocar lado a lado a realidade e o desejo dessas pessoas fictícias que têm o momento de sua morte contado pela fotografia. Esta série também possui, de certa forma, o simbolismo de purificação. Já que não

importa o que a pessoa estava fazendo no momento de sua morte, indo trabalhar, se drogando ou velha e enferma sobre uma cama, ela irá para o céu pura e jovem com sensuais e lindos vestidos brancos. A vestimenta branca, a cor que representa a pureza, e a iluminação, aplicadas às “almas” das mulheres mortas na imagem, permitem essa interpretação.

As fotografias que fazem citação à Pietá de Michelangelo, tanto a realizada com um sócio do cantor Michael Jackson (Fig. 50) quanto a que coloca a cantora Courtney Love no lugar de Maria, *Pietá with Courtney Love*, 2006 da série Heaven to Hell, também são imagens que transmitem uma valorização da força vital, ao confrontá-la com a morte. Outra interpretação possível a estas releituras da Pietá seriam profanações, uma ideia relacionada ao carnaval, pois coloca cantores, com vidas polêmicas, para representar os papéis de Jesus Cristo e de Maria.

A série de 2003 *Jesus is my Homeboy* (*Jesus é meu camarada*, tradução nossa) (Fig. 47), inspirada nas camisetas que traziam essa frase e foram moda entre celebridades de Hollywood, no início dos anos 2000. Também pode ser considerada uma profanação carnavalesca ao colocar Jesus Cristo, caracterizado tal como nas pinturas clássicas, em um ambiente marginalizado. A imagem (Fig. 46), do DJ David Guetta, pode também ser assim vista, pois as mãos do DJ na foto trazem ataduras que podem estar escondendo chagas, como as de Cristo, já que as mãos possuem ferimentos, igualando, assim, celebridades a figuras sagradas.

Outros elementos esquemáticos do carnaval, a bissexualidade e o travestimento, são comuns na carreira do fotógrafo estudado. Uma folga na rígida separação dos gêneros pode ser observada no travestimento de vários dos fotografados por LaChapelle. Como exemplos podem ser citadas as fotografias do estilista britânico Alexander McQueen (Fig. 84) e do ator mexicano Gael Garcia Bernal (Fig. 85). Ambos foram caracterizados como mulher e, de forma irônica, o ator latino tem uma flor na cabeça, como o estereótipo das mulheres latinas, e o estilista que tem o nome Queen (rainha) no sobrenome usa traje de rainha medieval.



Figura 84. David LaChapelle. *Alexandre McQueen*.  
Figura 85. David LaChapelle. *Gael Garcia Bernal*.

A bissexualidade é outro elemento presente no trabalho de LaChapelle. A transexual Amanda Lepore, uma de suas musas, tendo participado de inúmeros ensaios, neste texto, aparece atuando como Marilyn Monroe (Fig. 49) e também posou para a fotografia *Deluge* (Fig. 81).



Figura 86. David LaChapelle. *Once in the Garden I*, 2014.  
Figura 87. David LaChapelle. *Once in the Garden II*, 2014.

Ao criar os cartazes de promoção do *Life Ball* de Viena, do ano de 2014, que é o maior evento de caridade da Europa para vítimas do HIV, o artista escolheu como modelo a também transexual Carmen Carrera, que foi fotografada nua. As duas imagens para o cartaz intitulado *Once in the Garden I e II* (*Uma vez no Jardim I e II*, tradução nossa) (Fig. 86 e 87) tinham como cenário um jardim do Éden, com elementos claramente inspirados nas pinturas de Jeronimus Bosch (1450-1516). O elemento rosa à direita do cenário e a bolha translúcida que substitui a cabeça do

homem estirado na grama são símbolos de indicação sexual e remetem a Bosch em suas obras de crítica à igreja. LaChapelle nessas fotos parece ironizar fatos religiosos ao incluir na composição da imagem um fruto mordido na grama e uma árvore frutífera que sugerem a passagem bíblica da expulsão do Paraíso. O que diferenciava as duas é que, em uma, Carmen possuía genitália masculina e, na outra, feminina. A respeito dos transexuais, o artista declara:

Pessoas como Carmen têm sido marginalizadas pela sociedade. Agora, há uma nova geração de pessoas transexuais que estão corajosamente afirmando seu lugar na sociedade. [...] Para mim eles são os precursores de um futuro sem quaisquer restrições específicas de gênero<sup>26</sup> (LACHAPELLE In STRAUCH, 2014, p. 40).

As discussões sobre gênero são comuns à cultura contemporânea. A respeito do ensaio *Imagem Alterada* (Fig. 79), de Makos e Andy Warhol, Fabris afirma que: “[...] é resultado de um momento particular da cultura contemporânea, em que caem por terra dogmas cristalizados, dando lugar à expressão de uma sexualidade ambígua e à confusão deliberada dos gêneros” (2013, p. 176).



Figura 88. David LaChapelle. *Heather Graham*, 2000.

O baixo corporal recebe uma atenção especial nas imagens do artista. Pessoas nuas, seminuas, seios, nádegas, posições que insinuam o momento do coito, assim como inúmeros objetos fálicos, mangueiras, cassetetes, dinamites ou garrafas, são constantes nas fotografias. Essa atenção é correspondente à reviravolta própria do carnaval. As imagens que LaChapelle dirige são, muitas vezes, classificadas como

<sup>26</sup> No idioma original: “People like Carmen have long been marginalised in society. Now there is a new generation of transgender people who are bravely claiming their place in society. [...]. For me they are the forerunners of a future without any gender-specific constraints” (LACHAPELLE In STRAUCH, 2014, p.40).

pornô ou pornô chique, entretanto, a grande carga erótica destas imagens é uma estratégia que equivale aos ritos sazonais de fecundidade e a toda a segunda vida do carnaval. “Enquanto o pornô nivela os personagens ao seu denominador comum sexual, esse nivelamento é de modo nenhum equivalente a uma reviravolta carnavalesca” (STAM, 2000, p. 80).

A colocação de corpos grotescos junto às celebridades que fotografa é uma forma de contraste nas fotografias do artista. É comum a presença de anões, halterofilistas e pessoas acima do peso nas composições que cria. Observa-se nas figuras 19 e 20, ao lado da cantora Rihanna, uma anã e uma modelo obesa, felizes e enfeitadas com plumas e brilhos. Outra imagem em que a estética clássica e apolínea é deixada de lado em favor do corpo considerado grotesco, pela sociedade atual, é a fotografia que traz a atriz Heather Graham para a revista *Esquire* em abril de 2000, (Fig. 88). Nela, a atriz é rodeada por esse tipo de personagens.

A inversão de papéis é corriqueira nas imagens ao longo da carreira do fotógrafo, e própria da estética carnavalesca. Ora coloca celebridades desempenhando papéis de pessoas comuns, como garçonetes, operários, atendentes de restaurantes, donas de casa ou indo à praia. Ora podem ser vistos modelos, atores e famosos desempenhando coisas fora do comum, como lutando *seminus* em um ringue, sendo bombeiros, fugindo de um urso panda gigante que caiu sobre um carro na rua, cavalgando um enorme caracol em uma floresta ou dentro de um *shopping center* pegando fogo após o apocalipse.

É possível dizer que as performances encenadas sob a direção de LaChapelle podem ser comparadas à “segunda vida” descrita por Bakhtin a respeito do carnaval na Idade Média e no Renascimento. Nessas fotografias, pode-se observar cenas em que tudo é possível: liberdade de formas, cores, atitudes, poses e a manipulação é uma ferramenta utilizada na criação.

A elaboração de paródias em fotografias não é uma particularidade das imagens de LaChapelle. O fotógrafo brasileiro Alexandre Mury (1976- ) realiza autorretratos sob uma abordagem irônica e paródica, ao citar obras de outros artistas. Na fotografia *O Poeta* de 2012 (Fig. 89), observa-se o uso de manipulação, por exemplo, ao inverter a posição da cabeça em relação ao corpo e a citação da obra de Marc Chagal (1887-1985), de mesmo nome, datada de 1911-12.



Figura 89. Alexandre Mury. *O Poeta*, 2012.

Uma exposição de Mury, realizada no Sesc Glória de Vitória, ES, com curadoria de Vanda Klabin, apresenta em seu catálogo o processo de criação do artista, com ênfase nas oposições, no deslocamento e na criação de novos significados a partir do citacionismo. Tudo isso também seria uma forma de paródia.

O seu processo permanente de se apropriar e realinhar os ícones históricos da arte e inseri-los em outra estratégia discursiva pode ser uma forma de negá-los, já que vai reinscrevê-los em ritmadas oposições. Problematiza, aciona novos significados para o trabalho de arte, deslocando o seu posicionamento histórico, quebrando as fronteiras de recepção que temos desses ícones e recolocando a emergência dessa imagem em circulação e reenergizando a superfície representacional através de diversos procedimentos, numa vitalidade insuspeita (KLABIN, 2015, p. 11).

Rosalind Krauss afirma que todo o trabalho de Cindy Sherman poderia ser classificado como paródia se ela não fotografasse a si mesma. Não seria esse o caso de obras de LaChapelle, uma paródia da cultura de massa?

Se Cindy Sherman fotografasse outro modelo que não ela mesma, seu trabalho se situaria então na linha de um conceito do artista como consciência ao mesmo tempo anterior ao mundo e distinto dele, pois é julgar que esta consciência pode conhecer o mundo. Se fosse este o caso, diríamos simplesmente que Cindy Sherman elabora uma paródia das manifestações da cultura de massa (KRAUSS, 2002, p. 224).

Destacou-se as imagens de 2010 de Sherman, expostas na 54ª Bienal de Veneza em 2011 (Fig. 90 e 91), e nota-se, nas enormes fotografias de corpo inteiro da artista, que com os recursos de maquiagem é possível uma pessoa aparentar as mais diversas idades. Assim, realiza uma paródia da busca da beleza e juventude que as mulheres da sociedade travam atualmente. Sherman carnaliza si própria, com o uso de maquiagem e próteses, e mostra como as pessoas se apresentam



mais novas, mais velhas, se passam por outras, se metamorfoseiam para ressaltar que a aparência é algo artificial. Com o uso de seu corpo em todas as imagens, a artista evidencia e resalta esse fato da cultura atual.



Figura 90 e 91. Cindy Sherman. *Sem Título*, 2010.

O autorretrato de LaChapelle (Fig. 92) possui inúmeras situações e leituras relacionadas à estética do carnaval. O protagonista da foto está em uma situação de fantasia, em um encontro simultâneo com o demônio, que segura sua perna, e com Jesus Cristo do outro lado, algo que rompe com o real, da mesma forma que as situações pela qual passam os heróis descritos do Discini, que vivem no limiar entre a razão e a loucura. Nessas narrativas, um dos ambientes comuns nas ações são covis de ladrões e o cenário da foto remete a um típico esconderijo de criminosos nos dias atuais, pelas garrafas amontoadas nos cantos, móveis destruídos e baixo preço do aluguel, por causa dos letreiros de neon atrás das janelas, que incomodam qualquer inquilino. Os dizeres do letreiro de neon, *The end coming soon*, o fim está próximo (tradução nossa), é uma clara alusão à ideia carnavalesca da ligação da vida e da morte, assim como o contraste entre o bem e o mal, representados pelo demônio e por Jesus.



Figura 92. David LaChapelle. *If no other would be aware I sit content*, 2009.

A inversão de papéis também se faz presente, pois o fotógrafo é retratado como louco ou como Cristo, dependendo da interpretação feita. O corpo todo ensanguentado, braços abertos, a iluminação vinda de trás da cabeça que cria uma aura e a veste usada são elementos que fazem alusão à figura santa do filho de Deus ao ser crucificado. Entretanto, seu olhar perdido em meio a todas essas figuras fantásticas sugere que o personagem pense: Estou delirando? Loucura seria outra característica carnavalesca.

A fotografia que LaChapelle realiza sob a encomenda de Cartão de Natal 2013, da Família Kardashian (Fig. 93), pode ser considerada uma crítica ao universo e estilo de vida desta família, que estrela um *reality show*, desde 2007, atualmente na décima temporada, o *Keeping up with the Kardashians* (Acompanhando as Kardashians, tradução nossa), que mostra seu dia a dia. Nela, pode ser feita a seguinte leitura: LaChapelle cria uma carnavalização paródica de um cartão de natal para uma família de estrelas de reality show, destacando, através de simbolismos, o papel e a posição, em relação à fama e ao dinheiro, de cada membro do clã.

O título que o fotógrafo dá ao trabalho acima é irônico, *Black Friday at mall of the apocalypse* (Grande Liquidação no shopping do apocalipse, *tradução nossa*). Para os americanos, a *Black Friday* é a maior liquidação do ano. Ocorre na sexta-feira após o feriado nacional de Ação de Graças, *Thanksgiving*, que sempre acontece em uma quinta-feira. Os lojistas promovem um enorme bota-fora, para agradecer as bênçãos recebidas durante o ano, com produtos vendidos praticamente de graça e filas quilométricas de consumidores nas portas das lojas, que começam no dia anterior à abertura das lojas. As imagens da *Black Friday* podem, por si só, ser consideradas um apocalipse. São milhares de pessoas se empurrando, corre-corre, quebra-quebra, uns levando máquinas de lavar roupas e fogões sobre a cabeça e outros com enormes sacolas de compras que quase não conseguem carregar. Pode-se dizer que LaChapelle realizou uma versão bem colorida, organizada e glamourosa deste cenário pós-apocalíptico, já que o interior do *shopping* encontra-se degradado com pichações, cartazes colados, água e fogo em decorrência do fim, mas bem iluminado, explorável e vazio.

Este cenário destruído, em oposição aos membros da família da foto anterior, altamente produzidos, arrumados e glamourosos, cria contraste e sentido de

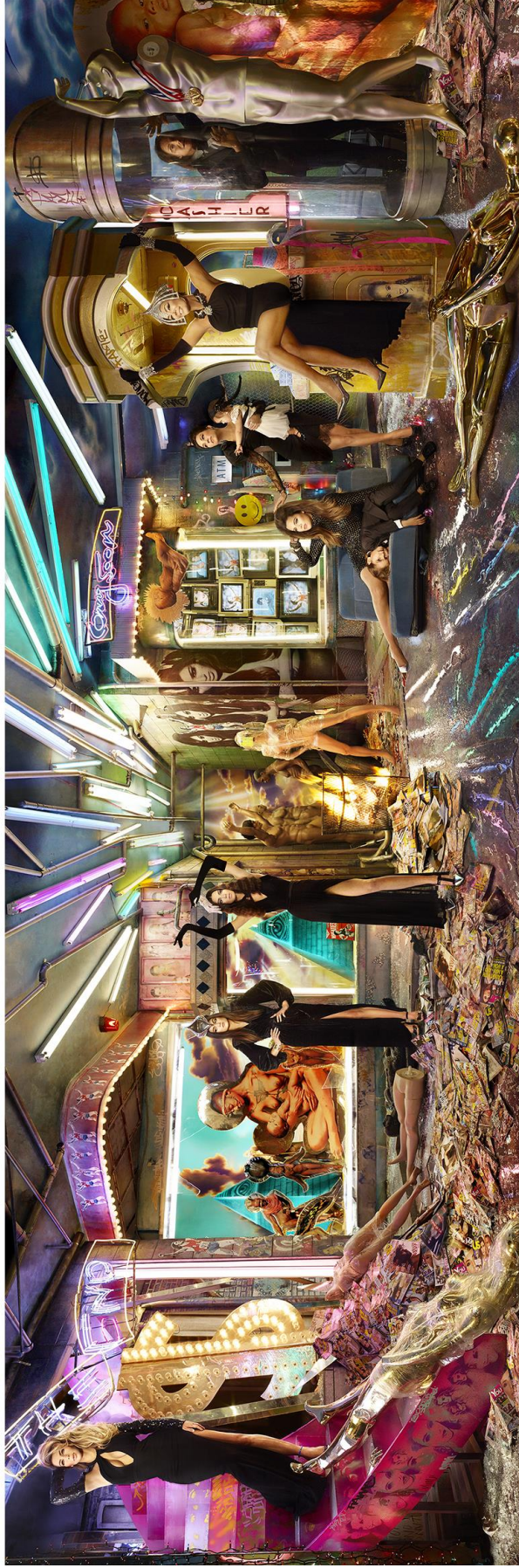


Figura 93. David LaChapelle. *Black Friday* at mall of the apocalypse, 2013

inversão, próprio da estética carnavalesca, assim como a sugestão de que, mesmo depois do fim, eles continuarão sendo o retrato do consumo nessa sociedade. As roupas usadas por Kim Kardashian na foto esgotaram nas lojas após a divulgação da imagem na mídia.

No cartão se encontram retratados Kris Jenner, matriarca da família, Kourtney, Kim e Khloé, as três filhas do seu primeiro casamento, com Robert George Kardashian, já falecido, advogado, procurador dos EUA e empresário, que ganhou fama nacional em 1995 por ser o advogado de defesa do amigo O.J. Simpson, durante o julgamento do atleta pelo assassinato de sua esposa, Nicole. O segundo marido de Kris, Bruce Jenner, também aparece na foto, assim como as duas filhas do segundo casamento, Kendall e Kylie, e os dois filhos de Kourtney, Mason e Penelope. Esta família já era bem rica antes de alcançar o estrelato, por causa das fortunas de Robert e Bruce. Hoje, ganham dinheiro com o programa de TV, licenciamento de produtos, grifes, jogos de celular, perfumes, participação em eventos, revista & tabloides e promoção de produtos no *Twitter* e em outras redes sociais.

Kim Kardashian, à esquerda nas escadas, é a segunda filha de Kris, a estrela da família, fato destacado por LaChapelle, tanto que ela não está no chão junto com ratos como outros membros da família, mas em uma posição de destaque, elevada, nas escadas em ascensão, ao lado de um letreiro de cifrão. É a pessoa da família que mais fatura. Metade do lucro líquido da família é de Kim. Atualmente, está casada com o cantor e estilista Kanye West, já fotografado por LaChapelle, em 2009, para a capa da revista *Rolling Stone*, um registro de uma série de fotos polêmicas, no qual Kanye é retratado como um Jesus Cristo negro, com coroa de espinhos. E esta famosa imagem de Kanye está entre as inúmeras revistas que estão jogadas sobre a escada e no chão e a pessoa que mais aparece nas outras capas é Kim. Kanye é quem sugere que a foto de 2013 seja diferente das anteriores e indica David LaChapelle, um de seus fotógrafos favoritos. Há uma teoria, que circula na internet, de que Kanye West é um Illuminati. Pirâmides com olhos no topo seriam o símbolo desta seita secreta. Assim, as duas pirâmides azuis, que fazem parte do cenário do cartão, estariam indicando este fato, ou seria somente o artista ironizando este boato?

O casal possuía, na época da foto, uma filha ainda bebê, North West, que não aparece diretamente no cartão. Todavia, fazendo parte do cenário, há uma foto de uma criança, muito parecida com North, que aparece três vezes: no colo da mulher nua em frente a uma pirâmide, no alto sobre a parede de televisões e na esquerda, ao lado do manequim prateado com medalhas. Ao lado de Kim, na escada, está pichado *fame*, (fama em inglês) e há vários estênceis dela por todo o cenário: na lateral da escada, no centro, atrás da manequim feminina branca e sobre a imagem da pirâmide azul. Outro fato curioso é que todas as mulheres tem o olhar voltado na direção de Kim ou apontam para ela, reafirmando sua soberania na família, assim como o manequim dourado, cor da riqueza, aos pés da socialite, que também pode indicar sua posição de destaque no clã.

A segunda figura em evidência no cartão é Kris Jenner. A matriarca está sentada, sensualmente, num caixa (cashier), onde as palavras *money* (dinheiro, em inglês) e *fame estão pichadas*. Ela é a produtora do *reality show* e empresária de todos da família, ficando com 10% de tudo que os filhos faturam. As palavras fama e dinheiro podem conter uma crítica às ambições de Kris, que expôs a família em troca do estrelato e das contas bancárias recheadas de dólares.

Em terceiro lugar temos Kendall e Kylie, as Jenner que, em decorrência da infância retratada na série de TV, atingiram fama e fortuna muito antes que as meias-irmãs Kardashians. As Jenner, por causa do tipo físico magro e alto, um pouco diferente das meias-irmãs, conseguiram seguir carreira de modelos internacionais. Fazem parte do grupo conhecido como modelos da mídia social, com milhares de seguidores nas redes sociais, assim, as marcas para as quais fazem campanhas atingem repercussão muito rapidamente. Kendall trabalhou para marcas como Calvin Klein, Balmain, Chanel, Givenchy, Marc Jacobs, Dolce & Gabbana e, para a brasileira, Le Lis Blanc. Já Kylie possui o recorde de 2,6 milhões de curtidas em uma única foto no Instagram.

LaChapelle reservou uma área mais ao fundo e escura da imagem para Kourtney. Ela e Khloé, sócias de Kim na boutique Dash, vivem à sombra da fama da família, segundo a interpretação do fotógrafo. Atrás de Kourtney, que está em pé com Penelope no colo, há um *smile* e um caixa eletrônico, ironizando como se elas só tivessem que sorrir para ganhar dinheiro. Os filhos da Kardashian mais velha só

estão no cartão por insistência da mãe, já que, ao criar o cartão, LaChapelle queria somente a presença das mulheres e ainda afirmou que no cenário haveria vidros e fogo que representariam perigo para as crianças. Coube a Mason, deitado ao lado da tia Khloé, que está sentada, a tarefa de segurar uma bola de árvore de natal e, juntamente com alguns pisca-piscas, fazer referência ao tema natalino.

Bruce Jenner é o único homem adulto do clã na foto, hoje separado de Kris e recém-transformado em Caitlyn Jenner, após cirurgia de troca de sexo. A revelação pública da nova identidade sexual foi feita na capa da revista *Vanity Fair* de julho de 2015, com fotografia de Annie Leibovitz, famosa fotógrafa de celebridades e editoriais. Caitlyn foi elogiada, inclusive, pelo presidente norte-americano Barak Obama pela coragem de assumir a mudança publicamente. Bruce foi medalhista olímpico de decatlon, do time de atletismo americano, nas olimpíadas de 1976, e tem seus momentos de glória retratados por toda a fotografia em pichações, capas de revistas e nos aparelhos de TV ligados. A imagem do atleta que comemora vitória de braços erguidos é contrastada com a colocação de Bruce dentro de uma redoma de vidro, onde pode ver e ser visto, porém não pode fazer nada, e que mantém os olhos fixos em suas medalhas de ouro. A forma como o ex-atleta aparece na imagem seria uma forma de ressaltar que nessa família as mulheres possuem o poder.

Rob Kardashian, quarto filho de Kris com Robert, Lamar Odom, jogador de basquete, então esposo de Khloé, e Scott Disick, pai dos filhos de Kourtney, não foram fotografados. Nos anos anteriores, eles participaram dos cartões de Natal. Não se pode deixar de relatar que o grupo de três manequins masculinos no fundo, ao centro da imagem, atrás do cesto pegando fogo, lembra as diferentes características físicas de Lamar, Rob e Scott, e o manequim negro, caído aos pés da africana que segura uma criança no colo, se assemelha fisicamente a Kanye.

O fato de realizar ironias em retratos de famílias aproxima David LaChapelle a diversos artistas. Pode ser citado, por exemplo, o pintor brasileiro João Câmara (1944- ) que, ao realizar uma pintura para a família Garchet (Fig. 94), os retrata ressaltando algumas características que não costumam constar nesse tipo de trabalho, como o cachorro da família que é incluído na obra, a falta de proporção em relação ao tamanho, entre os membros retratados e Paulo Garchet, chefe do clã, que é pintado sem camisa exibindo uma enorme barriga.

Câmara, ao ser perguntado, em entrevista para o livro *João Câmara: O revelador de paradoxos político-sociais*, da pesquisadora Almerinda da Silva Lopes, ironiza e critica a sociedade burguesa, afirmando que:

[...] a ironia e a crítica são absolutamente aceitáveis dentro da linguagem da situação burguesa. Ninguém se iluda a imaginar que a sociedade burguesa não goste de crítica. Primeiro, a burguesia é ávida de novidade e toda crítica é uma tentativa de instalação da novidade. Também, a burguesia espera que exista uma ironia e ninguém mais auto-depreciativo do que a burguesia [...] (CÂMARA In LOPES, 1995, p. 200).

Algumas leituras realizadas do Cartão de Natal dos Kardashian somente são possíveis àquelas pessoas que conhecem a história da família ou acompanham o programa na televisão. Entretanto, a pintura da família Garchet é mais explícita, ao colocar o chefe da família usando somente shorts e a esposa em uma pose elegante, esguia mesmo com roupas fora de moda (LOPES, 1995, p. 166). Assim, pode ser ressaltado que as fotografias de LaChapelle possuem vários níveis de leitura e são os espectadores que determinam o envolvimento que estabelecem com essas imagens.



Figura 94. João Câmara. *Retratos de Família – A Família Garchet*, 1981.

Nas imagens de LaChapelle, transparece uma postura de se estar entre uma criação voltada para trabalhos comerciais para a moda, música e publicidade e uma identidade autoral que usa manipulações fotográficas como meio de expressão. A análise do simbolismo e das possíveis mensagens aplicadas em *Black Friday* permite essa leitura, pois essas fotografias criam ficções, contam histórias com seus

elementos e permitem que a linguagem da publicidade seja utilizada para atrair a atenção dos espectadores.

Ao usar famosos nas fotografias, o público é inserido nessas imagens através do reconhecimento dos atores, no contexto da ficção fantástica. Pessoas comuns desejam participar do mundo do glamour e da fama, assim, as celebridades acabam sendo uma ligação, um elemento de junção entre todo o ambiente ficcional das fotografias de LaChapelle e o dia a dia do público.

As celebridades fazem parte da vida das pessoas, entram em suas casas pela televisão, estão nas revistas que folheiam em salas de espera, são seus amigos nas redes sociais, tem suas vidas acompanhadas como se fosse um membro da família. Os famosos fazem com que o público participe das obras, mesmo elas contendo tantos recursos de manipulação, como o teatro e o carnaval, e também faz com que elas façam parte da sociedade na qual estão inseridas, incorporando suas referências culturais, mas mantendo uma condição de originalidade.

No momento em que cria um ambiente fantástico, o fotógrafo acaba por criar também um ambiente onde a ambiguidade reina e diversas interpretações para a imagem e seus elementos passam a coexistir. Assim, acaba chamando a atenção para determinadas interpretações somente aos espectadores que possuem as chaves que desvendam esses mistérios. Essa análise remete ao início do capítulo, pois LaChapelle, ao querer ser “alguém que apresenta algo sob uma nova luz” (LACHAPELLE In STRUCH, 2014, p. 40), acaba estabelecendo uma relação de cumplicidade com aqueles que observam suas fotografias e, no instante, em que o estranhamento vira reconhecimento o ciclo da imagem se completa.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa sobre a manipulação fotográfica revelou-se um território amplo e vastamente utilizado por fotógrafos e artistas. Durante o percurso deste trabalho muitos questionamentos foram levantados. Entretanto, se algumas dúvidas foram esclarecidas, outras permanecem como desafios e assunto para novas investigações, uma vez que não foi ambição deste estudo esgotar o assunto.

Partindo do recorte que se escolheu analisar, entende-se que as questões levantadas ao longo desta dissertação contribuíram para a compreensão da manipulação fotográfica não como um elemento isolado da criação artística de David LaChapelle, mas como um fato recorrente na fotografia contemporânea. Esta particularidade é assimilada pelos artistas como componente possível de abordagem da produção fotográfica contemporânea e desperta ambiguidade nas imagens em que é utilizada.

A francesa Catherine Grenier, em seu livro *La Manipulation des Images dans l'art Contemporain*<sup>27</sup> (2014), realiza um grande levantamento das formas de manipulação que diversos artistas utilizam nas imagens, não somente fotográficas, mas também vídeos, instalações e performances. No quarto capítulo dessa obra, chamado *Teatralização da imagem*, um fato, em especial, chamou a atenção. À medida que a leitura desse capítulo ia avançando, as temáticas que a autora abordava, contemplando artistas de diferentes correntes e nacionalidades, surpreendiam. Curiosamente, todos os temas enfocados pela autora são similares à teatralização e aos artifícios cenográficos constatados nas fotografias de David LaChapelle. Assim, talvez seja pertinente indagar: a manipulação de imagens não seria uma tendência da arte contemporânea? As fotografias de LaChapelle teriam contribuído, de alguma maneira, para essa incidência na arte contemporânea ou seriam os artistas contemporâneos que teriam influenciado David LaChapelle? Ou seja, se algum artista está manipulando uma imagem, na verdade, ele está percorrendo um caminho muito semelhante a todos os outros, já que recorrem às mesmas temáticas?

---

<sup>27</sup> (A manipulação de imagens na arte contemporânea, tradução nossa) GRENIER, Catherine. *La manipulation des images Dans l'art conteporain*. Paris: Éditions deu Regard, 2014.

Ao criar a série *Land Scape*<sup>28</sup>, LaChapelle, mesmo não tendo capturado especificamente retratos, mas apropriações de objetos triviais para criar paisagens ficcionais, provoca uma observação: nelas é possível observar-se a lógica da inversão, característica do Carnaval. Essas fotos são verdadeiros *ready-mades* de objetos industriais descartados, que são agrupados e arranjados de forma a construir uma paisagem artificial, que representa os lugares onde os objetos foram produzidos. Embora ao final do trabalho talvez não seja possível responder essas indagações com segurança, a manipulação de imagens parece ser uma tendência ou necessidade que une artistas e fotógrafos.



Figura 95. David LaChapelle, *Land Scape: Riverside*, 2013.

Usar celebridades como modelos em várias fotografias insere o público através do reconhecimento daqueles no contexto da ficção, assim o espectador é atraído pela obra e se identifica com os personagens. Outro aspecto que contribui para a identificação do público com essas imagens pode ser o reconhecimento que também acontece na artificialidade criada com o uso de elementos como fantasia, paródia, ironia, *kitsch* e cores exageradas, que conferem um aspecto popular a essas fotografias. A atuação de LaChapelle, no ramo de fotografias de moda e publicidade, pode ter contribuído para que o fotógrafo soubesse dosar precisamente estes recursos em suas criações.

---

<sup>28</sup> *Land Scape*: Há um jogo de palavras no título dessa série que, juntas, as palavras significam paisagem (*landscape*), mas separadas como foi escrito significam terra (*land*) e fuga (*space*), e podem-se dizer que foi proposital, já que *scape* está grafado em itálico ao contrário de *land*.

Portanto, sobre a manipulação, suspeita-se que as fotos manipuladas, não só pelos artistas, mas também pelos meios de comunicação, acrescentam mais uma camada de ilusão às fotografias e, por isso, para o senso comum, pouco importa o que foi feito para se chegar ao resultado final. Se, historicamente, as fotos comprovam que algo existiu no passado, mesmo modificadas, elas são o índice de algo real.

São as perguntas que instigam a produção de conhecimento e não as respostas prontas, assim, acredita-se terem sido desvendados neste trabalho aspectos e artifícios de manipulação fotográfica adotados por um artista específico, mas que podem ter desdobramentos nos trabalhos de outros nomes da arte contemporânea. Se não foi possível analisar a longa trajetória de LaChapelle, o recorte adotado permitiu penetrar na imagética fotográfica do artista, deixando em aberto questões sem resposta, ou mesmo aspectos que, no futuro, poderão ser revistos ou repensados. Como bem observa o dramaturgo alemão Bertold Brecht “Por que cometer os mesmos erros, quando há tantos novos erros a cometer”?

## REFERÊNCIAS

### Livros

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARTHES, Roland. *A câmara Clara: Nota sobre fotografia*. Tradução de Júlio Castanõn Guimarães. – 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

\_\_\_\_\_. *A retórica da imagem*. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas, v. 1) (Original 1935-1936).

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo: o novo e o outro novo. In: BRITO, Ronaldo; LIMA, Sueli de (org.). *Experiência Crítica*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COMOLLI, Jean-Louis. *Aqueles que (se) perdem*. In: *Ver e poder*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. LAWLER, Louise. *Sobre as Ruínas do Museu*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DISCINI, Norma. *Carnavalização*. In.: Bakhtin: outros conceitos-chave. Beth Brait (org.). São Paulo: Contexto, 2008, p. 53-93.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta, Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, col. Conexões, 2002.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GRENIER, Catherine. *La manipulation des images Dans l'art contemporain*. Paris: Éditions deu Regard, 2014.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ico Korytowski. Rio de Janeiro: Sextavante, 2012.

KRAUSS, Rosalind E. *O Fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, CNPQ, 1998.

LOPES, Almerinda da Silva Lopes. *João Câmara: O revelador de paradoxos políticos-sociais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A fotografia sob o impacto da eletrônica*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MARRA, Claudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

RANCIÈRE, Jaques. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RITCHIN, Fred. *Después de la fotografía*. Traducción de Luis Albores. Oaxaca de Juárez: Ediciones Ve Fundación Televisa, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SIGNORINI, Roberto. *A arte do fotográfico: os limites da fotografia e a reflexão nas décadas de 1980 e 1990*. Tradução de Carlo Alberto Dastoli. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

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

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

STAM, Robert. *Bakhtin: Da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Ática, 2000.

### Teses

EMÉRITO, Matheus Barbosa. *O fake fotográfico: simulações paródicas*. 2012. 178 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, São Paulo. 2012. Disponível em: <[http://www.sapientia.pucsp.br/tde\\_busca/arquivo.php?codArquivo=15096](http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=15096)> Acessado em: 28 abr. 2015.

### Textos em periódicos

ALESSANDRI, Patricia C. A. *A fotografia expandida no contexto da arte contemporânea: uma análise da obra Experiência de Cinema de Rosângela Rennó*. Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://semeiosis.com.br/u/37>>. Acesso em 03 jun. 2014.

BUCHLOH, Benjamin. *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*. Revista Arte&Ensaio, nº 7, novembro 2000.

FABRIS, Annateresa. *Discutindo a imagem fotográfica*. In: *Domínios da imagem*, Londrina, ano I, n. 1, nov. 2007, p. 31-41. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/19252>> Acessado em: 09 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. De Shirley Temple a “Imagem Alterada”: Andy Warhol e Alguns Usos da Fotografia. In: *Anais do seminário Pesquisa na ABCA: balanço e perspectivas*. 2013. p. 166-177.

FOSTER, Hal. *O retorno do real (capítulo 5)*. In: *Revista Concinnitas (UERJ)*, ano 6, vol.1, n.8, julho 2005, p. 163-186.

GARCIA JIMÉNEZ, Maria Del Mar & SPÍNOLA, Yolanda. *Fernando Bayona, La Construcción fotográfica del gusto bárbaro*. In: *Revista: Estúdio, Artistas sobre outras obras*. Vol. 6, nº 11, janeiro-junho 2015. p. 56-64.

LUNENFELD, Peter. *Fotografia Digital: a Imagem Dubitativa*. Texto originalmente publicado In: LUNENFELD, Peter. *Snap to Grid: A user's Guide to Digital Arts, Media, and Cultures*. Cambridge: MIT Press. Tradução de Silas de Paula. *Revista Passagens*. Fortaleza, v.2, n.1, 2011 (p. 01-15). Disponível em: <<http://www.revistapassagens.ufc.br/index.php/revista/article/viewFile/19/18>> Acesso em: 20 ago. 2013.

### **Textos em catálogos**

CHIODETTO, Eder; MONTEROSSO, Jean-Luc. *A invenção de um mundo*. In: *A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

KLABIN, Vanda. *Fricções históricas / Alexandre Mury*. In.: Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Sesc Glória, Vitória, ES. 2. ed. atual. e ampl. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2015.

RESENDE, Ricardo. *Foto Bienal MASP 2013*. Catálogo da exposição Foto Bienal MASP 2013.

### **Catálogos**

*A invenção de um mundo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009.

*Foto Bienal MASP 2013*. Catálogo da exposição Foto Bienal MASP 2013.

*Fricções históricas / Alexandre Mury*. Catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Sesc Glória, Vitória, ES. 2. ed. atual. e ampl. Rio de Janeiro: R&L Produtores Associados, 2015.

### **Textos Disponíveis em Sites na Internet**

CREPALDI, Iara. *O nirvana de LaChapelle*. In.: Folha de São Paulo, 06 de jun de 2010. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2010/06/745807-o-nirvana-de-lachapelle.shtml> > Acessado em: 21 jun. 2015.

GOREN, Nili. *Post on Pop*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/about/>> Acessado em: 22 fev. 2015.

MUN-DELSALLE , Y-Jean. David LaChapelle: From Fashion Photography To Fine Art. *Forbes*, Nova Iorque, 19 set. 2014. Disponível em: <<http://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2014/09/19/david-lachapelle-from-fashion-photography-to-fine-art/>> Acessado em: 22 fev. 2015.

STURGES, Fiona. Out of Africa: David LaChapelle's strange visions of a continent. *The Independent*, Londres, 23 abr. 2010. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/out-of-africa-david-lachapelles-strange-visions-of-a-continent-1951343.html>> Acessado em: 22 fev. 2015.

STRAUCH, Alfred. *Paradise in the backyard*. In.: Life Ball Magazine, v. 03. 2014. p. 36 - 42. Disponível em: < [http://www.lachapellestudio.com/news/2014-06-27\\_life-ball-magazine/](http://www.lachapellestudio.com/news/2014-06-27_life-ball-magazine/)> Acessado em : 23 jun. 2015.

### Referências de Imagens

Figura 1. RAUSCHENBERG, Robert. *Windward*, 1963. Óleo e tinta de silkscreen sobre tela, 244 x 178 cm. Disponível em: <<http://www.fondationbeyeler.ch/en/collection/robert-rauschenberg>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 2. TINOCO, Marcelo. *Shakespeare em Bento*, 2013. Metacrilato. 204 x 110 cm. Disponível em: <<http://arteseanp.blogspot.com.br/2013/12/marcelo-tinoco-e-formado-pela-faap-e.html>> Acesso em: 03 mar. 2014.

Figura 3. Montagem com imagens do *Projeto Before & After*. Disponível em: < <http://www.estherhonig.com/#!before--after-/cvkn>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 4. SHERMAN, Cindy. *Untitled Still #5*, 1977. Disponível em: <<http://www.colette.fr/content/blogs/the-wacky-adventures-of-cindy-sherman/>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 5. MANET, Édouard. *Olimpia*, 1863. Óleo sobre tela. 130 x 190 cm. Disponível em: < <http://textostraduzidos5.blogspot.com.br/2014/04/o-cientificismo-nas-artes-e-nas.html>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 6. TICIANO. *Vênus de Urbino*, 1538. Óleo sobre tela. 119 x 165 cm. Disponível em: <<http://textostraduzidos5.blogspot.com.br/2014/04/o-cientificismo-nas-artes-e-nas.html>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 7. HEARTFIELD, John. *Fairy Tale of the Cat and the Mouse*, 1938. Capa para a revista AIZ. Disponível em: <<http://www.johnheartfield.com/> John-Heartfield-



Exhibition/john-heartfield-art/political-art-posters/hear tfield-posters-aiz/grimm-cat-mouse> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 8. SCHWITTERS, Kurt. *Para Ernst*, 1947. Colagem, tela, pluma, papel rendado e papel sobre papel, 10,2 x 12 cm. Disponível em: < <http://mazarioio.blogspot.com.br/2008/11/kurt-schwitters-o-senhor-merz-das.html> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 9. DUCHAMP, Marcel. *Porta garrafas*, 1914. Ready-mady. Disponível em: < <http://www.pinterest.com/bennettandy93/duchamp/> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 10. WARHOL, Andy. *Jackie Kennedy*, 1964. *Silkscreen*. 50,8 x 40,64. Disponível em: <<http://www.designlovr.com.br/2009/07/o-principe-da-pop-art-andy-warhol-pop-art-2/> > Acesso em: 07 jan. 2014

Figura 11. JOHNS, Jasper. *Flag*, 1954-55. Eucástica, óleo e colagem sobre tela. 107,3 x 153,8 cm. Disponível em: < <http://www.jasper-johns.org/flag.jsp#prettyPhoto> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 12. GRAHAM, Dan. *Homes for America*, 1966-67. Disponível em: <[http://artesvisuaisjp.blogspot.com.br/2010/08/artistas-e-obras-citados-arte\\_7319.html](http://artesvisuaisjp.blogspot.com.br/2010/08/artistas-e-obras-citados-arte_7319.html) > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 13. DUCHAMP, Marcel. *L.H.O.O.Q.*, 1919. *Ready-made*. 19,5 x 12,3 cm. Disponível em: < <http://www.mutualart.com/Artwork/L-H-O-O-Q---see-S--369c-0ECBC9E63B26A08A> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 14. WARHOL, Andy. *Mona Lisa*, 1963. *Silkscreen*. 111,8 x 73,7 cm. Disponível em: <[http://www.shafe.co.uk/art/andy\\_warhol-\\_mona\\_lisa\\_\(1963\)-.asp](http://www.shafe.co.uk/art/andy_warhol-_mona_lisa_(1963)-.asp) > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 15. ROSLER, Martha. *Red Stripe Kitchen*, 1967-72. Fotomontagem. Da série *House Beautiful: Bringing the War Home*. 60,3 x 46 cm. Disponível em: < [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=150129](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=150129) > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 16. MAPPLETHORPE, Robert. *Torso-Charles*, 1985. *Silver Print*. 50,8 x 40,64 cm. Disponível em: <<http://www.mutualart.com/Artwork/TORSO-CHARLES--MAP----1536-/F8B4CC5831E122FF> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 17. SHERMAN, Cindy. *Sem título*. Série Retratos da História, 1989. Disponível em: < <http://search.it.online.fr/covers/?m=1758> > Acesso em: 05 abr. 2014.

Figura 18. RENNÓ, Rosângela. *Obituário Transparente*. 1991. 84 negativos 4x5, resina de poliéster e parafusos. 112 x 86 cm. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10376/rosangela-renno> > Acesso em: 22 jan. 2015.

Figuras 19 e 20. LACHAPELLE, David. *Rihanna*. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/rihanna> > Acesso em: 14 fev. 2015.

Figuras 21, 22, 23 e 24. LACHAPELLE, David. *Sylvester Stallone*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/sylvester-stallone>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 25. LACHAPELLE, David. *John Waters*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/john-waters>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 26. LACHAPELLE, David. *Daphne Guinness*, 2014. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/series/evening-in-space-flaunt-magazine>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 27. LACHAPELLE, David. *Uma Thurman*, 2011. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/uma-thurman>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 28. LACHAPELLE, David. *Liv Tyler*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/liv-tyler>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 29. LACHAPELLE, David. *Kelis & Andre 3000*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/kelis-and-andre-3000>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 30. LACHAPELLE, David. *I dreamed I was a Jewel Thief* da série: *Diary of a Horny Housewife*, 2000. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/diary-of-a-horny-housewife/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 31. LACHAPELLE, David. *Jewel Thief*, da série: *Diary of a Horny Housewife*, 2000. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/diary-of-a-horny-housewife/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 32. LACHAPELLE, David. *Sidewalk*, da série: *Diary of a Horny Housewife*, 2000. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/diary-of-a-horny-housewife/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 33. LACHAPELLE, David. *Rebirth of Venus*, 2011. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rebirth-of-venus/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 34. LACHAPELLE, David. *Spiral Jetty*, da série: *This is my house*. 1997. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/this-is-my-house/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 35. LACHAPELLE, David. *Exhibition*, da série: *This is my house*. 1997. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/this-is-my-house/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 36. LACHAPELLE, David. *Fair Likeness*, da série: *A Fair Likeness* 2001. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/a-fair-likeness/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 37. LACHAPELLE, David. *Daniel Day Lewis*. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/daniel-day-lewis>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figuras 38, 39, 40 e 41. LACHAPELLE, David. *Leonardo DiCaprio*, 1995. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/leonardo-dicaprio>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 42. LACHAPELLE, David. *Da série A Fair Likeness*, 2001. Disponível em: < <http://www.davidlachapelle.com/series/a-fair-likeness/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 43. LACHAPELLE, David. *Daniel Day Lewis*. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/daniel-day-lewis> > Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 44. LACHAPELLE, David. *Vincent Gallo*. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/vincent-gallo> > Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 45. LACHAPELLE, David. *Marquis "Retna" Lewis*. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/marquis-and34retnaand34-lewis>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 46. LACHAPELLE, David. *David Guetta*. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/series/david-guetta>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 47. LACHAPELLE, David. *Loaves & Fishes*, da série: *Jesus is my homeboy*. 2003. Disponível em: < <http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 48. LACHAPELLE, David. *Chariot of the Gods*. 2012. Disponível em: < <http://www.marcosk.com/2012/05/havaianas-by-david-lachapelle-campanha/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 49. LACHAPELLE, David. *My own Marilyn*. 2002. Disponível em: < <http://www.davidlachapelle.com/series/my-own-marilyn/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 50. David LaChapelle. *American Jesus: Hold Me, Carry me Boldly*, 2009. Disponível em: < <http://www.lachapellestudio.com/portraits/michael-jackson>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 51. LACHAPELLE, David. *From Handbags to Sangs*, 2005. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 52. LACHAPELLE, David. *Are you out there?*, 2005. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 53. LACHAPELLE, David. *The House at the End of the World*, 2005. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 54. LACHAPELLE, David. *World is Gone*, 2005. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/series/the-house-at-the-end-of-the-world>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figuras 55 e 56. LACHAPELLE, David. Da série: *All you need is love*, 2003. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/all-you-need-is-love/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 57. LACHAPELLE, David. *The Audition*, da série: *Rise and Fall of a Boy Band*. 2001. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rise-and-fall-of-a-boy-band/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 58. LACHAPELLE, David. *The Performance*, da série: *Rise and Fall of a Boy Band*. 2001. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rise-and-fall-of-a-boy-band/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 59. LACHAPELLE, David. *Merchandise*, da série: *Rise and Fall of a Boy Band*. 2001. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rise-and-fall-of-a-boy-band/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 60. LACHAPELLE, David. *Where are they now?*, da série: *Rise and Fall of a Boy Band*. 2001. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rise-and-fall-of-a-boy-band/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 61. LACHAPELLE, David. *All U Can Eat*, da série: *All U Can Eat*. 2002. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/all-u-can-eat/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 62. LACHAPELLE, David. *Pest Control*, da série: *All U Can Eat*. 2002. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/all-u-can-eat/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 63. LACHAPELLE, David. *Lady Gaga*, da série: *Plague of an ancient city*. 2009. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/lady-gaga-plague-of-an-ancient-city/>> Acesso em: 14 fev. 2015.

Figura 64. David LaChapelle. *Rape of Africa*, 2009. Disponível em: <<http://www.davidlachapelle.com/series/rape-of-africa/>> Acesso em: 11 jun. 2015.

Figura 65. David LaChapelle. *The Last Sitting*, 1987. Disponível em: <<http://www.lachapellestudio.com/portraits/andy-warhol>> Acesso em: 05 jun. 2015.

Figura 66. Man Ray. *Rose Sélavy (Marcel Duchamp)*, 1921. Silver Print. 15 x 9,85 cm. Philadelphia Museum of Art. Disponível em: <<http://.wikimedia.org/wiki/File:RoseSelavy.jpg>> Acesso em: 03 jun. 2015.

Figura 67. Ralph Bartholomew, Jr. *Campanha para Eastman Kodak*, 1947. Silver Print. 39.2 x 49.5 cm. MoMA. Disponível em: <[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=47948](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=47948)> Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 68. Hans Namuth. *Jackson Pollock Painting*, 1950. Fotografia. Disponível em: < <http://www.teladoiofirenze.it/arte-cultura/dentro-il-dipinto-jackson-pollock/attachment/pollock/>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 69. Yves Klein. *Anthropometry of the Blue Period*. 1960. Pigmento puro e resina sintética sobre tela. 156,5 x 282,5 cm. Disponível em: <<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-anthropometry-of-the-blue-period-ant-82>> Acesso em: 22 jan. 2015.

Figura 70. *Retrato da artista com uma vela*, 2013. C-print. 160 x 160 cm. Galeria Luciana Brito. Disponível em:< [http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina\\_abramovic-artist\\_portrait\\_with\\_a\\_candle-luciana\\_brito\\_galeria-the\\_armory\\_show\\_2013-galleryintell/](http://studiorue-blog.com/marina-abramovic-manifesto/marina_abramovic-artist_portrait_with_a_candle-luciana_brito_galeria-the_armory_show_2013-galleryintell/) > Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 71. Guy Bourdin. *Campanha para Roland Pierre*, 1983. Disponível em:< <http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/august/16/fashion-photography-guy-bourdin/?idx=9> > Acesso em: 03 jun. 2015.

Figura 72. Mac Adams. *The Sofa*, 1979. Disponível em:< <http://macadamsstudio.com/#mysteries>> Acesso em: 03 jun. 2015.

Figura 73. Guy Bourdin. *Vogue Paris*, 1975. Disponível em:< <http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/august/16/fashion-photography-guy-bourdin/?idx=8> > Acesso em: 03 jun. 2015.

Figura 74. Guy Bourdin. *Campanha para Charles Jourdan*, 1979. Disponível em:< <http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/august/16/fashion-photography-guy-bourdin/?idx=12>> Acesso em: 03 jun. 2015.

Figura 75. David LaChapelle. Campanha para Dos Equis. Disponível em:< <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/1e500017-a2af-41e7-8f95-798bea68d1a4> > Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 76. David LaChapelle. *Campanha para Schwepees*. Disponível em:< <http://www.cxainc.com/artists/photography/david-lachapelle/advertising/advertising/82f80ebb-dcfc-4628-b282-b3c98b387581> > Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 77. Cindy Sherman. *Untitled #96*, 1981. Disponível em:< <http://www.resumofotografico.com/2014/08/top-5-fotografias-mais-caras-da-historia.html> > Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 78. David LaChapelle. *Caffination*, 2012. Disponível em:< <http://www.lachapellestudio.com/series/caffination>> Acesso em: 04 jun. 2015.

Figura 79. Christopher Makos, *Sem Título*, 1981. Disponível em:< <http://bloginoff.com.br/warhol-e-vallauri-no-mam> > Acesso em: 05 jun. 2015.

Figura 80. Michelangelo Buonarroti, *O Dilúvio*, 1508-09. *Afresco*. 280 x 560. Disponível em:< [https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio\\_universale\\_](https://it.wikipedia.org/wiki/Diluvio_universale_)

(Michelangelo)#/media/File:The\_Deluge\_after\_restoration.jpg > Acesso em: 07 jul. 2015.

Figura 81. David LaChapelle, *Deluge*. 2006. Disponível em:< <http://www.davidlachapelle.com/series/deluge/>> Acesso em: 08 jun. 2015.

Figuras 82 e 83. David LaChapelle. Da série: *What will you wear when you're dead*, 2002. Disponível em:< <http://www.davidlachapelle.com/series/what-will-you-wear-when-youre-dead/> > Acesso em: 24 jun. 2015.

Figura 84. David LaChapelle. *Alexander McQueen*. Disponível em:< <http://www.lachapellestudio.com/portraits/alexander-mcqueen>> Acesso em: 24 jun. 2015.

Figura 85. David LaChapelle. *Gael Garcia Bernal*. Disponível em:< <http://www.lachapellestudio.com/portraits/gael-garcia-bernal>> Acesso em: 24 jun. 2015.

Figura 86 e 87. David LaChapelle. *Once in the Garden I e II*, 2014. Disponível em:< [http://www.lachapellestudio.com/exhibitions/museum/2014-06-02\\_ostlicht-galerie-fr-fotografie/](http://www.lachapellestudio.com/exhibitions/museum/2014-06-02_ostlicht-galerie-fr-fotografie/) once in the Garden> Acesso em: 24 jun. 2015.

Figura 88. David LaChapelle. *Heather Graham*, 2000. Disponível em:< <http://www.lachapellestudio.com/portraits/heather-graham>> Acesso em: 24 jun. 2015.

Figura 89. Alexandre Mury. *O Poeta*, 2012. Disponível em:< <http://athenacontemporanea.com/wp-content/uploads/2014/11/AM-0098-Alexandre-Mury-O-poeta.jpg> > Acesso em: 01 jul. 2015.

Figura 90 e 91. Cindy Sherman. *Sem Título*, 2010. Disponível em:< <http://www.babiloniafeirahype.com.br/bloghype/bienal-de-veneza-2011-fim-dos-giardini/> > Acesso em: 01 jul. 2015.

Figura 92. David LaChapelle. *If no other would be aware I sit content*, 2009. Disponível em:< <http://www.davidlachapelle.com/series/if-no-other-would-be-aware-i-sit-content/>> Acesso em: 01 jul. 2015.

Figura 93. David LaChapelle. *Black Friday at mall of the apocalypse*, 2013. Disponível em:<<http://www.lachapellestudio.com/series/black-friday-at-mall-of-the-apocalypse> > Acesso em: 01 jul. 2015.

Figura 94. João Câmara. *Retratos de Família – A Família Garchet*, 1981. Óleo sobre madeira. 266 x 267. Disponível em:< <http://www.catalogodasartes.com.br/Avaliacoas2.asp?Pesquisar=1&cboArtista=Jo%20E3o%20C%E2mara%20Filho%20-20Joao%20Camara%20Filho%20-%20Joao%20Camara&sPasta=@Obras&idObra=60268&rdTipoObra=5&Origem=090E031C0A> > Acesso em: 01 jul. 2015.

Figura 95. David LaChapelle. *Land Scape*, 2013. Disponível em:< <http://www.davidlachapelle.com/series/land-scape/>> Acesso em: 01 jul. 2015.