



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

GERARDO ALFONSO TORRES ALDRETE

DEFRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO
ATRAVÉS DO DESIGN FOTOGRÁFICO

FORTALEZA

2020

GERARDO ALFONSO TORRES ALDRETE

DESFRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO
ATRAVÉS DO DESIGN FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Pensamento - das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Szafir

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A338d Aldrete, Gerardo Alfonso Torres.
Desfragmentação do discurso amoroso através do design fotográfico / Gerardo Alfonso Torres Aldrete.
– 2020.
208 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.
Orientação: Profa. Dra. Milena Szafir.
1. Database aesthetics. 2. Design gráfico. 3. Fotografia. 4. Imagem digital. 5. Imago-performance. I.
Título.

CDD 700

GERARDO ALFONSO TORRES ALDRETE

DESFRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO AMOROSO
ATRAVÉS DO DESIGN FOTOGRÁFICO

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Arte e Pensamento - das obras e suas interlocuções.

Orientadora: Profa. Dra. Milena Szafir

Aprovada em ___ / ___ / ___

BANCA EXAMINADORA

Prfa. Dra. Milena Szafir (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prfa. Dra. Claudia Marinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Wellington de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prfa. Dra. Sonia Torres Ornelas
Universidad La Salle, Cidade do México, México

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), à OEA, e ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, pela oportunidade da mobilidade acadêmica;

A minha orientadora, a profa. Dra. Milena Szafir, e aos professores do Mestrado em Artes, a profa. Dra. Claudia Marinho, ao prof. Dr. Wellington Júnior, e ao Prof. Dr. Héctor Briones Vásquez;

À profa. Dra. Sonia Torres, por aceitar o convite para participar nas bancas de qualificação e defesa do projeto desde México;

Ao prof. MDP. Marco Antonio Robles Herrera, e ao prof. Dr. Orlando Isaac Ipiña García, pela sua ajuda no México para eu participar no edital da bolsa OEA;

A meus paes, Lety e Pompilio; pelo amor familiar, apoio e ajuda sempre;

Ao meu amorchito, Pedro Savir ♡; e a meus amigos, Toño (quem me falou de Fortaleza), Jorge, Diego, Ivonne, Andrea, Aketzali, Eduardo, Lupita, Génesis, Raúl, Lizette, Claudio, Omar, Bel, Chuck, Ceci, e Germán;

A meus colegas de casa e amigos, Caro e Luis;

A meus colegas do mestrado, George, Makerson, Monique, Allyson, Ícaro e Thiago; e outros colegas como Felipe, Octavio, Fermin e Eduardo;

Muito obrigado! *Gracias!*

RESUMO

Nosso principal mote revela-se como uma tradução intersemiótica desde o livro “Fragmentos de un discurso amoroso” (1977) de Roland Barthes (1915-1980), ou seja, processos de criação na pesquisa em Artes através do conceito de estéticas do banco-de-dados entre um ensaio verbal e experimentações visuais oriundas deste. Assim, com o objetivo de criamos um portfólio de fotografias inspiradas no livro – proposta inicial do projeto de ingresso –, o trabalho se desenvolveu entre gestos de amar, fotografar e compor desde pesquisa teórica em diálogo com Manovich, Flusser, Fontcuberta, Tucherman, Han, Deleuze, Lupton, Benjamin, Auslander, Barthes, entre outros. Partimos, para tanto, de uma escrita criativa desenvolvida por citações em montagem diretamente via remix e práticas fotográficas destinadas aos atuais formatos tipicamente digitais atreladas aos princípios do design gráfico na plataforma Instagram. Dessa maneira, buscamos mutuamente responder à questão: como performamos um discurso amoroso através da câmera lúcida por meio do estado da arte da imagem em nossa era de controle e consumo nas redes sociais?

Palavras-chave: Database aesthetics. Design gráfico. Fotografia. Imagem digital. Imago-performance.

RESUMEN

Partiendo como una traducción intersemiótica del libro ‘Fragmentos de un discurso amoroso’ (1977) de Roland Barthes (1915-1980), revelamos el proceso de creación en la investigación en Artes, a través del concepto de estéticas de banco-de-datos — entre un ensayo verbal y experimentaciones visuales que parten de esta. De esta forma, y con el objetivo de crear un portafolio de fotografías inspiradas en el libro —propuesta inicial del proyecto desde su fundación—, el trabajo es desarrollado entre los gestos de amar, fotografiar y componer por medio de la investigación teórica en diálogo con autores como Manovich, Flusser, Fontcuberta, Tucherman, Han, Deleuze, Lupton, Benjamin, Auslander, Barthes, entre otros. Por medio de una escritura creativa compuesta por citas montadas directamente vía remix y las prácticas fotográficas vinculadas a los principios del diseño gráfico, destinadas a los formatos típicamente digitales de la actualidad como la plataforma de Instagram, buscamos responder a la pregunta: ¿Cómo actuar un discurso amoroso a través de la cámara lúcida, por medio del estado del arte de la imagen en la era del control y consumo en las redes sociales?

Palabras clave: Database aesthetics. Diseño gráfico. Fotografía. Imagen digital. Imago-performance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Página do livro ‘Fragmentos de um discurso amoroso’ (1977)	15
Figura 2 -	A câmara escura tornou-se portátil (s. XVII)	20
Figura 3 -	A primeira fotografia, ‘View from the Window at Le Gras’, tirada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832) em 1827	21
Figura 4 -	‘L’Atelier de l’artiste’ (1837), daguerrotipo de Louis Daguerre (1787-1851)	22
Figura 5 -	‘Nelson’s Column under construction, Trafalgar Square, London, April 1844’ (1844). Calótipo de William Fox Talbot (1800-1877)	22
Figura 6 -	‘Study for A Holiday in the Wood’ (1860). Fotografia de Henry Peach Robinson (1830-1901)	23
Figura 7 -	Seleção de ‘Untitled film stills’ (1977-80), da fotógrafa americana Cindy Sherman (1954-)	33
Figura 8 -	‘The play of selves’ (1976) projeto da fotógrafa Cindy Sherman	34
Figura 9 -	A fotógrafa Cindy Sherman no estúdio de fotografia criado pela artista (1983)	35
Figura 10 -	‘Blinks’ (1969) - ação registrada em fotografia por Vito Acconci (1940-2017)	37
Figura 11 -	‘S/T’ (2018)	41
Figura 12 -	Portfólios fotográficos criados para ‘UTOPIA’ (2018)	42
Figura 13 -	Mostra das páginas do fotolivro digital ‘UTOPIA’ (2018.1)	43
Figura 14 -	Registro visual da performance fotográfica ‘A espera’	44
Figura 15 -	‘Pearblossom Hwy. 11 - 18th April 1986, #2’, collage de Hockney (1937-) ...	44
Figura 16 -	‘De peão a rainha’ (2018.2)	45

Figura 17 - Still interpretando a figura ‘A espera’ (2018.2)	46
Figura 18 - Testes em papel transparente com imagens de ‘UTOPIA’ (2018.1)	46
Figura 19 - Fanzine físico ‘TIME’ (2018.1)	47
Figura 20 - ‘Utopia - Fanzine/paper doll house’ (2018.2)	48
Figura 21 - Dispositivo projetado para tirar auto retratos. (2018.2)	49
Figura 22 - Mostras de designed photography tomadas de Manovich (2016)	57
Figura 23 - ‘Dystopia’ (2019.1)	62
Figura 24 - Referências visuais de ‘Dystopia’ (2019.1) - Pt. I	63
Figura 25 - Capa do fanzine digital de designed photography ‘Dystopia’ (2019.1)	64
Figura 26 - Referências visuais de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. II	65
Figura 27 - Referências visuais de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. III	66
Figura 28 - Peças de colagem e recorte na arte moderna: Rodchenko (1924) & Müller -Brockmann (1953)	67
Figura 29 - Visualização em Adobe Photoshop 2019 no Mac-OS do layout da capa de ‘Dystopia’ (2019.1)	68
Figura 30 - Capa alternativa de ‘Dystopia’ (2019.1) e Capa de Harper’s Bazaar OCT ‘56	69
Figura 31 - Colagem composto para o fanzine digital ‘Dystopia’ (2019.1) e inspirações	70
Figura 32 - Capa de ‘O Rapto’ (2020.1)	74
Figura 33 - Desenho do sujeito amoroso e foto dos bastidores da preparação do artista ...	75
Figura 34 - Algumas das referências de ‘O Rapto’ (2020.1) em ‘Um discurso amoroso através da câmera lúcida’	76
Figura 35 - Ilustração técnica do dispositivo auxiliar para desenho ‘câmera lúcida’	78

Figura 36 - Nossa ‘câmera lúcida’ (2020.1)	78
Figura 37 - Antes/depois do processamento da imagem visualizado na interface do software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC	79
Figura 38 - Visualização em grade das imagens escolhidas na sessão de auto retratos de ‘Um discurso amoroso através da câmera lúcida’ (2020.1) na interface do software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC	80
Figura 39 - Esquema desenhado que serviu de guia para a composição feita no computador antes de começar a montar ‘O Rapto’ (2020.1)	81
Figura 40 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) I	82
Figura 41 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) II	83
Figura 42 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) III	84
Figura 43 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) IV	85
Figura 44 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) V	86
Figura 45 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) VI	87
Figura 46 - Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) VII	88
Figura 47 - Composição do objeto digital ‘O Rapto’ (2020.1)	88
Figura 48 - Folheto apresentado para a banca no dia da sessão de defesa de dissertação de mestrado (28 de Fevereiro de 2020)	89
Figura 49 - Folheto projetado aberto apresentado para a banca no dia da sessão de defesa de dissertação de mestrado (28 de Fevereiro de 2020)	90

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O GESTO DE AMAR	14
3	O GESTO DE FOTOGRAFAR	20
4	A ESSÊNCIA PERFORMÁTICA DA IMAGEM	32
5	O GESTO DE COMPOR	39
6	CONCLUSÃO: O GESTO DE AUTO-FOTOGRAFAR-SE (O RAPTO)	71
	REFERÊNCIAS	91
	GLOSSÁRIO	94
	ANEXO A – BASE DE DATOS TEÓRICA	96
	ANEXO B – DISSERTAÇÃO EM ESPANHOL	120

INTRODUÇÃO

Não se deve ser influenciado pelo desprezo pelo sentimento de amor. Deve-se afirmar. Deve-se ousar. Atreva-se a amar... (BARTHES apud ROGER, 1985; p. 305, tradução nossa).

Esta dissertação compila tanto a pesquisa bibliográfica quanto a produção fotográfica realizada durante os dois anos do Mestrado em Artes na Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, CE, Brasil, 2018-2020).

O projecto foi originalmente baseado na proposta de criar um portfólio de fotografias inspirado no livro ‘Fragmentos de um Discurso Amoroso’ (1974), do semiótico francês Roland Barthes (1915-1980). Nesta obra, o autor expõe as situações que o sujeito amoroso vive, classificando-as em figuras compostas por textos de diversas fontes para desenvolver as cenas da atuação do amante como tal.

Entendendo o caminho de uma investigação dos processos de produção da subjetividade como algo processual, o cartógrafo-pesquisador-artista está sempre na situação paradoxal de começar no meio (PASSOS et al., 2010). Fragmentos teóricos de várias fontes são as pistas coletadas e o guia ao longo do projeto, intercalando a produção fotográfica com a compilação teórica e a escrita acadêmica, de modo que se baseiam entre si com o fim de estruturar a presente dissertação de mestrado.

Durante o processo da pesquisa artística, pensamos em duas formas de produção que seriam uma maneira de entender primeiro, o ato a partir do qual as imagens emergiriam. Em primeiro lugar, temos a transdução, um conceito-chave na obra de Gilbert Simondon (1924-1989):

[A transdução é] um procedimento mental, e mais ainda que um procedimento é uma marcha do espírito que descobre. Essa marcha consiste em seguir o ser em sua gênese, em consumir a gênese do pensamento enquanto cumpre a gênese do objeto. (...) Também é intuição, pois é o que uma estrutura aparece em um domínio do problema como o que fornece a solução dos problemas levantados. (SIMONDON, 2009; pp. 40-41, tradução nossa).

Durante o ato de ‘transduzir’, é criada uma “estrutura resolutória das tensões a partir do próprio domínio” (GALLI et al., 2012; pp. 234). O processo refere-se à individuação como uma operação estruturante de fases ou modos de existência do ser - o conhecimento é assimilado por camadas até chegar num ponto de tensão no qual algo novo se materializa. Na natureza, esse processo é exemplificado pelo fenômeno de cristalização de materialidades.

Uma outra via pela qual explicamos a produção fotográfica é através do conceito de tradução intersemiótica (vide Julio Plaza, 1985)¹ de um sistema de signos para outro, como a transmutação ou interpretação de sinais não verbais através de sistemas de sinais não verbais. A operação de tradução (concebida por Plaza [1985]) como uma forma de arte e prática artística central nos tempos contemporâneos) precisa do apoio teórico pertinente para conectar as operações de recodificação.

Para compilar todas essas camadas de informações coletadas, Inclino-nos na lógica da database, que é considerada uma nova forma simbólica da era do computador, pois permite “estruturar nossa experiência de nós mesmos e do mundo” (MANOVICH, 2001, p. 284, tradução nossa).

Somente é capaz de uma montagem textual via remix aquele que compreende sua investigação teórica e que é capaz de uma interpretação profunda ao reverenciar seus pares referências no caminhar às originalidade artística do refletir e do pensar (SZAFIR, 2010) - gestos de pesquisa, entre a busca e as leituras.

Dessa maneira, é a partir de diferentes gestos originários do corpo teórico com o qual dialogamos que nos propomos a distinguir quatro dos seis capítulos desta dissertação. No primeiro capítulo, incluímos o gesto de amar, apresentando o livro do qual o presente projeto se baseia, e a explicação e a genealogia do ato mencionado. O gesto de fotografar, como segundo capítulo, aborda o debate histórico sobre a fotografia e de sua artcidade e evolução, incluindo as reflexões encontradas em ‘A Câmara Clara’ (1990), também de Roland Barthes. Posteriormente, desfragmentamos o gesto de fotografar, tomando as idéias do filósofo Vilém Flusser (1920-1991), seguindo depois com a descrição de Barthes da mensagem fotográfica.

Na terceira seção da dissertação, discutiremos a essência performática do mesmo ato. Desenvolvemos o comentário que Barthes faz sobre a pose como fundamento da fotografia e a técnica de implantar um sentido, que serviu para analisar as fronteiras entre o meio que discutimos e a arte de ação. Mesmo dentro dos gestos performáticos da imagem, apresentaremos alguns projetos artísticos que exemplificam essas relações entre fotografia e performance, como a peça ‘Blinks’ (1969), ação fotográfica do artista americano Vito Acconci (1940-2017) e ‘Untitled film stills’ (1977-80), portfólio de autorretratos encenados da artista Cindy Sherman (1954-), encontrando referências cruciais para o desenvolvimento deste projeto, sendo um guia para a própria produção fotográfica.

¹ <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/traducao_intersemiotica.pdf> acesso em 07/07/2019.

No Gesto de compor, chegamos ao quadro contemporâneo da imagem, entrando no jogo fotográfico (Flusser) traduzido para o mundo das novas mídias digitais, continuando a pesquisa de Lev Manovich (2001) pioneiro na conceituação da estética de banco de dados como chave para cultura contemporânea (SZAFIR, 2011). Também neste capítulo analisamos os experimentos práticos que surgiram da pesquisa teórica ao longo desses dois anos: ‘UTOPIA’ (2018) e ‘Dystopia’ (2019). Essas propostas artísticas são os dois volumes de trabalho em que dividimos os testes que nos permitiriam desenvolver o dispositivo para representar ‘Um discurso amoroso’.

Esta dissertação emerge como uma composição digital, pensando na lógica das novas mídias digitais, pois a discussão teórica é o resultado da montagem de elementos teóricos de várias fontes que foram coletadas em um banco de dados durante a investigação no curso do mestrado.

Tanto o banco de fotografias produzido ao longo desses dois anos quanto o banco de citações bibliográficas compiladas seriam o guia para compor a dissertação e as imagens que apresentamos como conclusão do projeto, representando a figura ‘O Rapto’ de ‘Um discurso amoroso’.

O objeto típico da nova mídia é montado a partir de elementos provenientes de diferentes fontes, é necessário coordenar e ajustar esses elementos para que sejam integrados. [...] na prática, seu relacionamento é mais interativo. Quando o objeto já está montado em parte, pode ser necessário adicionar novos elementos ou remodelar alguns que não existem mais. (MANOVICH, 2001, p. 195, tradução nossa).

2 O GESTO DE AMAR

O gesto de amar é o gesto graças ao qual flutuamos no outro, superando dessa maneira a alienação. Sem o gesto de amar, qualquer gesto de natureza comunicacional é um erro. (FLUSSER, 1994, p. 76, tradução nossa).

2.1 Sobre os discursos amorosos

Mais freqüentemente, estou na obscuridade total do meu desejo; não sei o que ele quer, o próprio bem é um mal, tudo repercuto, vivo golpe atrás de golpe: estoy en tinieblas. Mas também, às vezes, a Noite é outra: sozinho, em postura de meditação (será talvez um papel que me atribuo?), penso calmamente no outro, como ele é: suspendo toda interpretação; entro na noite do sem sentido; o desejo continua a vibrar (a obscuridade é transluminosa), mas nada quero possuir; é a noite do sem-proveito, do gasto sutil, invisível: estoy a oscuras: eu estou lá, sentado simples e calmamente no negro interior do amor. (DE LA CRUZ; RUSBROCK apud BARTHES, 1981, p. 152).

A obra que serve de base para esta dissertação foi escrito pelo semiólogo francês Roland Barthes (1915-1980) e lançado originalmente em 1977. ‘Fragmentos de um discurso amoroso’ é “o retrato estrutural do lugar de quem fala para si mesmo, com amor, diante de outro (objeto amado), que não fala” (BARTHES, 1993, p.13). O livro é um tipo de enciclopédia em que cada capítulo em que está dividido apresenta uma ‘figura’. Cada figura é um modelo que simula o local a partir do qual um amante fala, afirmando o gesto do corpo desse “sujeito amoroso” surpreendido em ação, realizando seu trabalho como tal, sem receber resposta. Assim, Barthes estrutura os cenários em que, por exemplo, o amante “Espera” por seu “objeto amado” ou quando é “Raptado” por sua imagem:

ESPERA. Tumulto de angústia suscitado pela espen do ser amado, no decorrer de mínimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, voltas).

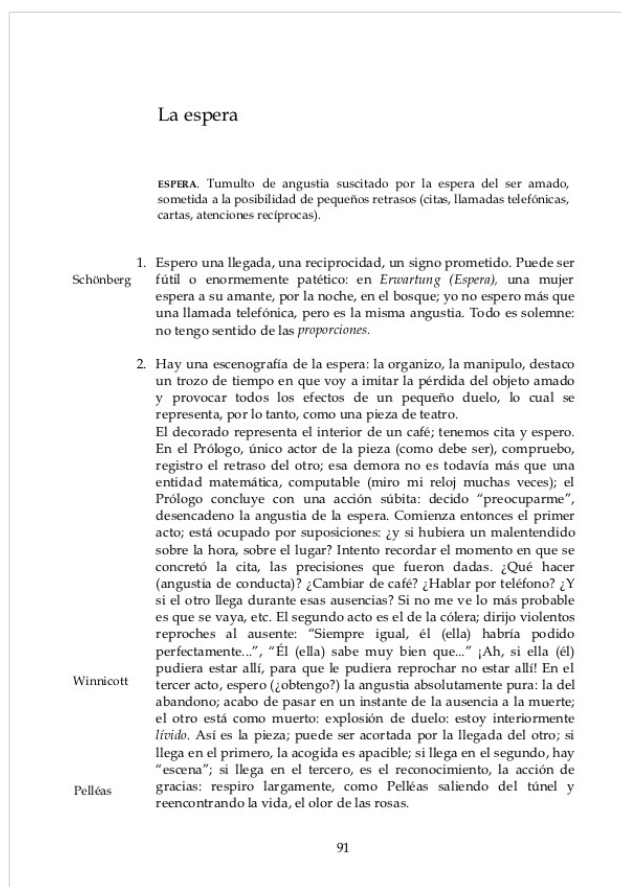
[...]

RAPTO. Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) o qual o sujeito apaixonado é “raptado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: gamação; nome científico: enamoramento). (BARTHES, 1981, pp. 94 e 165).

‘Fragmentos de um discurso amoroso’ é, desse modo, um exemplo do gênero híbrido de crítica literária na escrita pós-moderna chamada ‘fictocrítica’, que é uma crítica que serve como ficção. O uso de fragmentos é comum neste gênero - assim como nas vanguardas européias do século XX - permitindo que comentários sejam criados a partir da justaposição, formando relações entre coisas que antes não tinham (FARRAR, 2008).

O texto é um discurso horizontal no qual todas as figuras estão sob a mesma hierarquia. As figuras ocorrem na mente do sujeito amoroso sem ordem e, para desencorajar a tentação de lhe dar um sentido ou sucessão semelhante ao de uma história de amor ou sobre ele, Barthes propõe sua classificação alfabética, reforçando a ideia de uma publicação enciclopédica sobre o discurso amoroso.

Figura 1 - Página do livro 'Fragmentos de um discurso amoroso' (1977).



FONTE: BARTHES, 1993, p. 91. Cada capítulo inclui o título da figura e o seu argumento feito com a montagem das peças de referências do autor.

O semiólogo expõe as figuras escrevendo “peças” de diversas origens, próprias ou de sua leitura regular, usando principalmente fragmentos do livro “Os sofrimentos do jovem Werther” (1774) do poeta e romancista alemão Goethe (1749-1832), atravessando séculos da história ocidental através de sua mistura com outros autores e teóricos como Platão, Balzac, Baudelaire, Foucault, Freud, Lacan, Nietzsche, Sartre, Spinoza, e mais. Outras fontes de inspiração que Barthes também menciona são as obras musicais de Debussy e Mozart, a peça de Wagner, uma peça de Luis Buñuel e até conversas que ele teve com os amigos. No início

de cada capítulo, o nome da figura é enunciado e acompanhado por um “argumento” que contextualiza o que o sujeito amoroso diz.

O título é explícito e foi articulado com a intenção de sugerir que o assunto do livro não é o discurso amoroso, mas o discurso de um sujeito amoroso, que não é necessariamente o autor. “O ponto de vista do livro é o de um amante que não é amado, mas que pensa constantemente em ser um, [...] eu diria que ele não quer mais nada” (BARTHES, 1985, p. 300, tradução nossa). O sujeito amoroso e seu discurso podem tornar-se “monstruosos” e sufocantes para o objeto amado, exatamente como Platão havia registrado:

Segue-se a lista dos traços importunos: o amante não pode suportar que alguém lhe seja superior ou igual aos olhos de seu amado, e trabalha para rebaixar todo rival; conserva o amado afastado de uma multidão de relações; ele se emprega, por mil astúcias indelicadas, em mantê-lo na ignorância, de modo que o amado só saiba o que lhe chega através do seu apaixonado; [...] sua assiduidade diária é cansativa; ele não aceita ser abandonado nem de dia nem de noite; apesar de velho (o que em si já é inoportuno), ele age como tirano policial e submete o amado o tempo todo a espionagens maldosamente desconfiadas, enquanto que ele mesmo não se impede absolutamente de ser mais tarde infiel e ingrato. O coração do enamorada fica, pois, cheio de maus sentimentos, o que quer que seja que ele pense: seu amor não é generoso. (PLATÃO apud BARTHES, 1981, p. 148).

Focalizando na marginalidade do discurso amoroso, o livro é lançado em um contexto (década de 1980) em que a sexualidade e a pornografia foram os assuntos que atraíram dinheiro. Na época, Barthes (1985) foi questionado sobre se o amor era um tópico ultrapassado, ao qual ele deu uma resposta afirmativa, no entanto, o autor enfatiza que devemos “ousar amar”. Ao atualizarmos o debate entre amor e pornografia, encontramos o filósofo coreano, radicado na Alemanha, Byung-Chul Han:

[Se] a pornografia fortalece o processo de narcisização do si-mesmo. O amor, enquanto evento, enquanto ‘palco de dois’, é ao contrário des-habitualizante e des-narcisizante. Provoca uma ‘ruptura’, um ‘buraco’ na abertura do habitual e do igual. (HAN, 2019, pp.80).

O conceito de ‘Amor’ foi transformado à medida que o homem seguiu o curso de sua história. No trabalho da pesquisadora brasileira e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Ieda Tucherman, encontramos na primeira parte de seu ‘Arqueologia do discurso amoroso’ (2019) uma proposta de síntese dos eventos históricos que forjaram a concepção do amor. A pesquisadora cita duas fontes fundamentais: a visão grega, que aproxima seu valor da virtude do conhecimento, e o judeu-cristão, que tem a ver com a fé

(TUCHERMAN, 2019). Dessa maneira, Tucherman divide a evolução histórica do conceito de amor centrado no Ocidente em quatro estágios:

Na primeira etapa, o que fica explícito é a relação da fé em Deus e no amor a ele como tendo a qualidade do amor incondicional. Já na segunda, vemos a manutenção da transcendência, contudo propondo uma mediação: o amor aparece como sendo previsto é ofertado por Deus, que nos teria reservado a outra metade da laranja do nosso ser, única e definitiva. Em ambas, o amor é um valor: torna mais límpida a relação entre o criador e a criatura e estabelece uma cena sagrada para os encontros. Dizendo de outra maneira, o amor é a condição da revelação divina e de sua iluminação. A terceira e a quarta etapas estão mais próximas de nós e celebram uma subjetividade nascente, capaz de escolha e de promessa, falando do amor como centrado no objeto (terceira etapa) ou como uma forma de relação do sujeito, centrada neste como experiência amorosa (quarta etapa). Serei intenso? Estou sendo autêntico? São perguntas que se colocam na quarta etapa e não abandonam mais a cena.” (TUCHERMAN, 2019, p. 14). (Fragmento 200).

Aproximando-nos ao final do século XX, o filósofo Vilém Flusser (1920-1991) afirmou que a pressão social havia deslocado o gesto de amar no privado e que, portanto, era invisível, aparecendo no mundo público em contrapressão como gesto protestante. No entanto, o gesto do amor é aludido o tempo todo em diferentes produtos culturais (pôsteres, revistas, programas de televisão), deixando a tarefa pendente de desmascarar a verdadeira fenomenologia de sua referência (e.g. a exposição ou a ostentação). (Fragmentos 1,2).

A característica do gesto de amar é precisamente que você não pode querê-lo, pois resulta em um abandono da vontade. [...] O gesto de amor não é inserido no programa, mas deixa o programa, e por isso não pode ser programado falando adequadamente. (FLUSSER, 1994, p. 75, tradução nossa).

Flusser contrapõe ao jogo do mundo técnico simbólico - entre dados, dispositivos, programas e funcionários - o gesto de amar. Seria, então, tal gesto uma forma de resistência política ao programável? Questão essa que visa um debate que não é de meu interesse primordial na presente pesquisa de mestrado.

Sexualidade e amor costumam ser questões relacionadas, mas a confusão dificulta discernir sua verdadeira conexão e diferenciá-la de outros gestos que poderiam ser programados. De fato, a “inflação sexual” também desvalorizaria o gesto de amor como resultado de sua relação com o sexo (FLUSSER, 1990). (Fragmento 7).

A dificuldade de separar o gesto do amar de outros gestos ué ele se serve, como o gesto sexual ou de procriação, também se deve a uma base lingüística (Fragmentos 3,4):

A palavra ‘amor’ costuma ser usada de maneira imprecisa para esses três gestos diferentes, porque com a faculdade do amor também perdemos a capacidade de pensar sobre o amor de maneira exata. Os gregos distinguiam entre eros, philia,

charisma, empathia e toda uma série de conceitos relacionados ao amor, enquanto nós agora mal definimos entre o amor sexual e o não sexual. (FLUSSER, 1994, p. 71, tradução nossa).

Passando do século XX para o século XXI, Zygmunt Bauman (1925-2017) levanta uma situação crítica na cultura do consumo como a nossa:

[...] em uma cultura de consumo [...] que favorece o produto pronto para uso imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, resultados que não exijam esforços prolongados, receitas testadas, garantias de seguro total e devolução do dinheiro, a promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço. (BAUMAN, 2003, pp. 15).

Enquanto Han ([2012]2019), dez anos depois, traduz o amor como um gesto político e existencial quando trabalhado pelo gesto artístico do movimento Surrealista, quando André Breton aufere valor ao erotismo como única arte digna de transcendência:

[Meio a] uma revolução poética da linguagem e da existência (...) elevado ao patamar de uma fonte energética de renovação, donde devem se nutrir inclusive as ações políticas. Por meio de sua força universal (...) O eros se manifesta como cupidez revolucionária por uma forma de vida e de sociedade totalmente distinta. Sim, ele mantém de pé a fidelidade do porvir. (HAN, 2019; pp. 81).

Tucherman (2019) elabora um panorama atual - o estado da arte do discurso amoroso desde uma perspectiva foucaultiana - em que, dentro de uma “cultura do narcisismo”, onde devemos agir como empreendedores de nós mesmos, o amor é de fato tratado como um elemento do mercado, avaliável e mensurável.

O amor é um sentimento confuso, nós o incluímos junto com vários conceitos do páthos (SZAFIR, 2019) em torno da sexualidade. Tucherman (2019) conclui (e referindo-se ao poeta Arthur Rimbaud [1854-1891]) que precisamos reinventar o conceito de amor, para que ele reflita as novas realidades do contexto contemporâneo, como a revolução sexual do s. XX, o casamento gay ou mesmo práticas como sexo virtual - realidades que o ideal do mercado teria assimilado, levando a novos desconfortos para o sujeito amoroso em nossa cultura de consumo midiáticos, calcada na atual estética do banco-de-dados (database aesthetics) em diálogo, conforme apontado por Szafir ([2004]2017), aos paradigmas da biopolítica:

São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. “Controle” é o nome que Burroughs propõe para designar o novo monstro, e que

Foucault reconhece como nosso futuro próximo. [...] o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista de integração quanto de resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou à rejeição. [...] Os indivíduos tornaram-se “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”. [...] É fácil fazer corresponder a cada sociedade certos tipos de máquina, não porque as máquinas sejam determinantes, mas porque elas exprimem as formas sociais capazes de lhes darem nascimento e utilizá-las. (DELEUZE apud SZAFIR, [2004] 2017, p. 225).

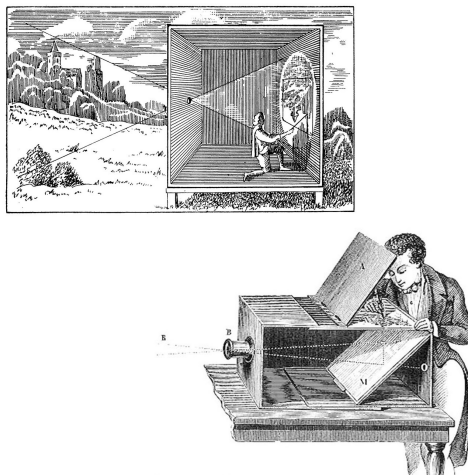
3 O GESTO DE FOTOGRAFAR

3.1 A origem da fotografia e a discussão histórica de sua artcidade

Podemos traçar a origem da fotografia aos primeiros estudos sobre o fenômeno óptico conhecido como câmara escura, descrito em Newhall (2006), como o efeito causado quando a luz que penetra através de um pequeno orifício da parede de um quarto escuro, forma na parede oposta uma imagem invertida do que está do lado de fora. A primeira descrição do instrumento como elemento auxiliar do desenhista, foi feita por Giovanni Battista Della Porta em seu livro *Magiae Naturalis* (1553), promovendo seu uso no campo da arte (NEWHALL, 2006).

A partir da expansão de seu uso na pintura e no desenho, o instrumento foi modificado e aperfeiçoado por diversos artistas e cientistas da época do Renascimento. Adaptada a novos tamanhos e formas, a câmara escura tornou-se portátil (Figura 2) (até meados do século XVII foi descrita como uma sala), e avançou a qualidade e nitidez da projeção obtida (NEWHALL, 2006). As descobertas e experimentos relacionados à luz e os elementos que são sensíveis a ela, fizeram a invenção dos meios para capturar a imagem projetada da câmara escura iminente.

Figura 2 - A câmara escura tornou-se portátil



FONTE: NEWHALL, 2006. Até meados do século XVII, a câmara escura tinha sido descrita como uma sala.

A primeira fotografia parece datar de 1827, capturada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832), em Saint-Loup-de-Varennes (França), em uma exposição aproximada de oito horas (NEWHALL, 2006) (Figura 3)

Figura 3 - A primeira fotografia: ‘View from the Window at Le Gras’, tirada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832) em 1827.



FONTE: NEWHALL, 2006.

O trabalho de Niépce (1827) foi retomado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), um artista que também estava interessado em capturar as imagens projetadas pela câmera escura. Em 1837, ele capturou uma natureza morta em fotografia, sendo o exemplo mais antigo do meio gráfico que ele chamaria de daguerreótipo, um procedimento de captura direta de imagens, usando placas de cobre cobertas de prata expostas a outros produtos químicos. Entre 1839 e 1850, o daguerreótipo recebeu uma recepção entusiástica. Os primeiros estudos fotográficos surgiram e os primeiros manuais sobre como tirar fotos foram publicados, no entanto, dificuldades técnicas encorajaram outros artistas/cientistas da época a continuar melhorando o processo fotográfico e a imagem resultante (LEMAGNY; ROUILLE, 1988).

Com o daguerreótipo, a fotografia aparece apenas como a invenção de uma técnica de registro da realidade, enquanto o calótipo de Talbot (1841) sugere a possibilidade de lançar as bases para uma estética original. Niépce e Talbot são considerados os fundadores da fotografia (LEMAGNY; ROUILLE, 1988).

Figura 4 - 'L'Atelier de l'artiste' (1837), daguerrotipo de Louis Daguerre (1787-1851).



FONTE: LEMAGNY; ROUILLE, 1988.

Figura 5 - 'Nelson's Column under construction, Trafalgar Square, London, April 1844' (1844). Calotipo de William Fox Talbot (1800-1877).



FONTE: NEWHALL, 2006.

Entre 1850 e 1870, a discussão sobre a fotografia e sua relação com a arte começou. Questionou-se se essa representação quase fiel à realidade poderia ser legitimamente considerada como um trabalho artístico (LEMAGNY; ROUILLE, 1988). No final do século XIX, fotógrafos como P. H. Emerson (1856-1936), reconhecendo as

possibilidades estéticas e expressivas da fotografia como arte, continuaram buscando reconhecimento como tal, argumentando que o trabalho produzido na última década do século oferecia “imagens cujo interesse não está nos objetos representados, mas em sua interpretação e operação” (NEWHALL, 2006, p. 145, tradução nossa).

Até o início do século XX, fotógrafos como O. G. Rejlander (1813-1875), “o pai da fotografia artística” (TAUSK, 1978, p. 14), ou seu contemporâneo Henry Peach Robinson (1830-1901), guiados pelos ideais estéticos e temáticos da arte pictórica impressionista, manipularam as fotografias deles para que perdessem nitidez e riqueza em detalhes, querendo parecer pinceladas. Esses complicados processos de reprodução eram conhecidos como impressões nobres.

Figura 6 - 'Study for A Holiday in the Wood' (1860).
Fotografia de Henry Peach Robinson (1830-1901).



FONTE: TAUSK, 1978.

Após o lançamento da câmera Kodak em 1888, os fotógrafos artísticos se apegaram mais aos métodos nobres de impressão, destacando as características de uma fotografia artística para diferenciá-la de uma simples foto instantânea (TAUSK, 1978). Embora as influências do impressionismo sejam visíveis até 1930, os fotógrafos foram inspirados pelas correntes artísticas de vanguarda do início do século passado - como modernismo, simbolismo, construtivismo - e também, ao identificar que o espectador gostava muito mais das cenas habituais não editadas em excesso (e embora que ainda fosse procurado um aspecto pictórico), o aspecto realista do mundo começou a ser respeitado como uma característica fotográfica típica (TAUSK, 1978). Dessa forma, os movimentos artísticos do

século XX ajudaram a mudar a abordagem pictórica dos primeiros anos da fotografia e na primeira metade do século XX, a fotografia “direta” seria aceita como um meio artístico legítimo (NEWHALL, 2006).

Introduzindo outro comentário sobre a disputa histórica sobre o valor artístico da fotografia, Walter Benjamin (1892-1940), no livro ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade’ ensaio publicado originalmente em 1936), afirma que foi um debate confuso, causado pela inconsciência das transformações que esse meio técnico causaria e pela ruptura dos fundamentos da arte com a tecnologia de massas desde a sua reprodutibilidade no século XIX, onde seria liberado do ritual. (Fragmentos 34, 35).

A técnica de reprodução, que pode ser formulada em geral, separa o que é reproduzido do escopo da tradição. Ao multiplicar suas tradições, coloca, em vez de sua aparência única, sua aparência maciça. E ao permitir que a reprodução se aproxime do receptor em sua situação única, ele atualiza o reproduzido. (BENJAMIN, 2003, p. 44, tradução nossa).

A partir da libertação do ritual, o critério da autenticidade artística global da arte dependeria de outra práxis: sua fundação na política. Especificamente, o autor ressalta que o valor político oculto na fotografia é que ela incorpora uma prova do processo histórico (BENJAMIN, 2003). (Fragmentos 30, 32).

Além disso, Benjamin (2003) menciona que as diferenças intrínsecas entre a imagem pictórica e a fotográfica são enormes; se a primeira é uma imagem total resultante de uma observação a uma certa distância do sujeito, a fotografia provém de uma invasão num fato, é uma imagem que foi fragmentada e recomposta de acordo com um novo procedimento, chamado montagem.

Aproximando-nos na segunda metade do século XX, Vilém Flusser (1920-1991) concorda que tomou-se a consciência das possibilidades teóricas relacionadas à fotografia aproximadamente 100 anos após sua invenção. Em contraste com a pintura, o revolucionário sobre a invenção da fotografia é que é um método que permite que um sujeito que existe em um espaço de tempo quadridimensional seja fixado em uma superfície bidimensional (FLUSSER, 1994). (Fragmento 62).

A fotografia também seria a solução técnica tardia para o debate teórico entre empiristas e racionalistas do s. XIX, comprovando que as idéias funcionam no sentido proposto pelas duas correntes:

A revolução fotográfica inverte a relação tradicional entre o fenômeno concreto e nossa idéia do fenômeno. Segundo essa tradição, nós mesmos formamos uma 'idéia' de proibir o fenômeno a uma superfície. Na fotografia, pelo contrário, o fenômeno produz sua própria idéia para nós em uma superfície. (FLUSSER, 1994, p. 99, tradução nossa).

Desde o século XX (e até hoje), a fotografia e seus aspectos técnicos, artísticos, filosóficos e metafísicos têm sido objeto de discussão por vários teóricos clássicos da imagem e da arte, como Roland Barthes, Vilém Flusser, Walter Benjamin e outros. Os fragmentos das reflexões feitas pelos autores citados servem de base para este projeto e serão desenvolvidos nos próximos capítulos desta dissertação.

3.2 Barthes e a fotografia

O semiólogo Roland Barthes, em seu livro ‘A câmara clara’ (originalmente publicado em 1980), também cita a complicada relação dessa arte com a pintura e aloca sua invenção a químicos e não a pintores, pois, apesar do fato de que os pintores transmitiram alguns dos princípios de enquadramento, perspectiva e óptica, a fotografia não foi fundada até que o progresso científico permitiu fixar em uma superfície os raios de luz que emanavam de um objeto diferentemente iluminado (Fragmento 157) - algo que se encaixaria na lógica do determinismo tecnológico.

“Parece que em latim ‘fotografia’ seria dito: ‘imago lucis opera expressa’; ou seja: imagem revelada, ‘saída’, ‘elevada’, ‘espremida’ pela ação da luz.” (BARTHES, 1990, p. 143, tradução nossa). (Fragmento 159). A fotografia é uma emanção de um referente, estabelece “o que foi”: uma exposição da realidade e do passado, e é isso que seria sua essência. Uma foto analógica, ao longo de seus quase duzentos anos, não existe sem um sujeito que seria necessariamente algo real que foi colocado na frente da lente da câmera (nenhuma pintura é prova de que seu referente realmente existiu). (Fragmentos 145, 146, 148, 159).

Assumindo que o homem tenha inventado a história e a fotografia no mesmo século, se a primeira é uma memória fabricada, a segunda oferece, pela primeira vez, um certificado tangível do “isso foi”. É por isso que Barthes (1990) diz que é realmente o advento da fotografia o que divide a história do mundo. (Fragmentos 163, 174).

Em ‘A câmara clara’, o semiólogo afirma que a fotografia, além de estabelecer uma presença política (participando da imagem em eventos contemporâneos), também se refere a uma ordem metafísica. (Fragmentos 160, 161).

Para Barthes, o que está escondido atrás da fotografia (que transforma o sujeito em um objeto todo-imagem) é a expressão da morte futura. “Vida/Morte: o paradigma é reduzido a um simples clique no gatilho, que separa a pose inicial da função final.” (BARTHES, 1990, p. 143, tradução nossa). Na sociedade moderna, a fotografia é o modo de intrusão de uma versão assimétrica da morte (independente de religião e ritual) que habita na imagem produzida pelo desejo de capturar a vida (BARTHES, 1990). (Fragmentos 123, 125, 169, 170, 179).

A fotografia confunde realidade com verdade, ou “isso tem sido” com “é isso”, até o ponto de loucura (“verdade louca”) em que o afeto é a garantia de ser. A imagem, envernizada da realidade, estabelece não apenas a ausência do objeto, mas também que ele existiu e esteve lá onde o vemos (BARTHES, 1990). (Fragmentos 188, 190, 191).

O afeto atado à loucura fotográfica é descrito por Barthes em sua análise como um amplo sentimento de amor (piedade) desencadeado por certas fotos (lembrando-nos das reflexões de Susan Sontag [1933-2004]): “Foi além da irrealidade da coisa representada, entrei insanamente no show, na imagem, cercando com os braços o que está morto, o que vai morrer.” (BARTHES, 1990, p. 174, tradução nossa). (Fragmentos 192, 193).

Nessa mesma obra, o autor explica sua atração por determinadas fotografias, introduzindo dois conceitos: o *Studium* e o *Punctum*. O *Studium* seria o interesse médio ou o gosto geral de uma fotografia [“*to like*”], como um treinamento cultural antes da imagem; por outro lado, o *Punctum* é um forte fascínio [“*to love*”], causado por algum ponto ou detalhe que sai da imagem. Há também um outro ponto tipo de *Punctum* induzido pela condição causada pela intensidade do tempo: o sujeito vai morrer (BARTHES, 1990). (Fragmentos 126, 127, 128, 129, 143, 177, 179).

Barthes (1990) identifica três papéis de atuação na fotografia: o *Spectator*: quem consome as imagens; o *Operator*: o fotógrafo como “agente da morte” que vai capturar o *Spectrum*, como ele chamaria ao referente fotográfico. O autor, desde o ponto de vista do *Spectator*, assume que o gesto do operador do aparato é capturar algo ou alguém com sua câmera, seria ainda melhor se o referente não soubesse. O fotógrafo procurará surpreender ou chocar o *Spectator* com suas imagens, recorrendo a diferentes estratégias, e.g. a captura de um referente ‘raro’, de cenas imperceptíveis para o olho humano, de uma descoberta ou proeza, ou do uso de várias contorções técnicas fotográficas (sobreimpressões, desenquadramentos, desfocamento, etc.) O autor conclui que a foto é perigosa quando o fotógrafo atribui a ela funções como informar, representar, surpreender, desejar, etc. (Fragmentos 119, 130, 137, 138)

Para entender o diálogo sobre o gesto do fotógrafo, também nos aproximamos às idéias introduzidas pelo filósofo Vilém Flusser, quem propõe uma forma de pensar sobre fotografia e imagem.

3.3 Uma breve introdução à filosofia da caixa preta de Flusser

“O gesto de fotografar, que é um movimento na busca de uma postura e que revela tensões internas e externas, que empurra a busca, é o movimento da dúvida.” (FLUSSER, 1994, p. 107, tradução nossa).

Um gesto é um movimento simbólico do corpo ou de um instrumento ligado a ele, sem nenhuma explicação causal satisfatória. Para entendê-las, é preciso descobrir o significado delas (FLUSSER, 1994). (Fragmento 64) O gesto de fotografar é um gesto de ver: “[...] ou o que é o mesmo, é o gesto do que os pensadores antigos chamavam de *theoria*, enquanto chamavam a idéia de imagem deriva disso.” (FLUSSER, 1994, p. 104), expressão filosófico-reflexiva-artística que exige a busca de uma postura: “[...] não visa diretamente mudar o mundo ou se comunicar com os outros, mas tende a contemplar alguma coisa e fixar uma visão, torná-la ‘formal’” (FLUSSER, 1994, p. 104). (Fragmentos 66, 67).

Flusser (1994) propõe uma dissecação do ato do fotógrafo fazendo seu trabalho como tal, esclarecendo que é um processo tão complexo que não pode ser decomposto com exatidão, destaca três aspectos:

Um primeiro aspecto é a busca de um ponto de vista, de uma postura a partir da qual contemplar uma dada situação. O segundo aspecto é a manipulação dessa situação, a fim de acomodá-la na posição escolhida. O terceiro aspecto refere-se à distância crítica, que nos permite ver o sucesso ou o fracasso dessa acomodação. (FLUSSER, 1994, p. 105, tradução nossa). (Fragmento 68).

A busca, a manipulação e a reflexão são características do gesto intimamente relacionadas entre si: a manipulação direciona a busca da postura, depois a autocrítica julga a qualidade de seu resultado (FLUSSER, 1994). Pressionar o botão do obturador seria um aspecto mecânico após a reflexão, considerado por Flusser fora do gesto.

O movimento do fotógrafo implica uma série de quebras abruptas de decisão no espaço-tempo, é estruturado ao mesmo tempo pela situação considerada, pelo aparato que ele usa e por si próprio. O gesto implica liberdade, é um movimento não apesar de, e sim por causa das forças em jogo a serem definidas (FLUSSER, 1994). (Fragmento 69).

A busca e a manipulação são dois aspectos do mesmo movimento. O fotógrafo observa e intervém ativamente no processo óptico: ele não apenas seleciona raios de luz específicos de uma cena, mas também os manipula de acordo com suas intenções, ele pode até

adicionar novas fontes de luz. Além disso, seu dispositivo e outros acessórios também fornecerão métodos para afetar o resultado da imagem obtida em sua busca. (Fragmento 70, 71) O paradoxo mencionado por Flusser (1994) aqui é que, apesar de todas essas manipulações do fotógrafo, a imagem ainda é “objetiva” porque ainda é o efeito da luz refletida por um objeto:

A objetividade de uma imagem (de uma idéia) não pode ser outra coisa senão o resultado da manipulação (da observação) de uma situação dada. Qualquer idéia é falsa na medida em que manipula o que é capturado por ela; nesse sentido é ‘arte’, ou uma ficção. Mas, em outro sentido, existem idéias verdadeiras, a saber: quando realmente se capta o que elas consideram. (FLUSSER, 1994, p. 112, tradução nossa). (Fragmentos 72).

O terceiro aspecto do gesto, a reflexão, é um aspecto filosófico. O fotógrafo, reivindicando sua liberdade no ato, escolhe só uma entre todas as imagens possíveis, banindo as outras virtualidades. “O gesto de fotografar nos permite ver especificamente como a eleição funciona como uma projeção para o futuro” (FLUSSER, 1994, p. 113, tradução nossa). A reflexão serve como um espelho no qual o fotógrafo se vê tomando suas próprias decisões (Fragmento 74).

Para Flusser (1994), a fotografia não seria apenas parte do embaçamento da diferenciação entre arte e filosofia: o autor também considera sua invenção um marco na história da humanidade, apenas comparável à invenção da escrita linear. (Fragmentos 61, 77) Na obra ‘Filosofia da Caixa Preta - Ensaios para uma futura filosofia da fotografia’ (publicado originalmente em 1983), o filósofo discute a liberdade do ato e propõe um perfil do “fotógrafo experimental”, que estaria ciente de que não apenas a imagem, mas também o aparato, o programa e a informação (mensagem) são seus problemas básicos (fragmento 60). O “fotógrafo experimental”, para Flusser (1994), seria o “jogador politizado” (o artista-pensador).

3.4 A semiótica fotográfica

Voltando às reflexões de Roland Barthes sobre a fotografia, no livro ‘O óbvio e obtuso’ (1986), o autor afirma que a característica particular da imagem fotográfica é ser uma “mensagem sem código”. A fotografia se expressa através da representação da realidade sem a necessidade de segmentá-la em unidades ou signos, embora essa representação seja uma redução na proporção, perspectiva e cor do real (BARTHES, 1986).

O paradoxo fotográfico é que, ao lado desta mensagem sem código denotado, coexiste uma mensagem secundária codificada e conotada. A condição conotativa inclui dois planos: o da expressão e o conteúdo - significante e significado, forçando a fazer uma interpretação. Essa mensagem secundária conotada é construída pelo autor da fotografia e é constituída por uma série de estereótipos - um conjunto de signos na forma de gestos, expressões, cores e outros, compreendidos por um grupo particular de pessoas (BARTHES, 1986).

Barthes (1986) menciona seis procedimentos no nível da produção fotográfica que podem ser usados para impor esse segundo significado (conotação); nos três primeiros, a conotação é obtida através da modificação do real, ou seja, da mensagem denotada:

1. Trucagem: a manipulação da fotografia, a conotação é mascarada com a denotação;
2. Pose: uso da reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos de significância já estabelecidos;
3. Objetos: são indutores comuns de associações de idéias (biblioteca = intelectual);
4. Fotogenia: embelezamento da imagem através de procedimentos técnicos de fotografia, como iluminação, revelação e técnicas de impressão;
5. Estetismo: conceito ambíguo, quando a fotografia é tratada como uma pintura, por composição ou por tratamento; e,
6. Sintaxe: a conotação é construída com a sequência de uma série de fotografias.

A conotação é cultural, seus signos são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, carregados de significados dados por uma sociedade particular. Portanto, a leitura de

uma fotografia também é histórica. Dependerá do conhecimento do espectador, como se fosse uma linguagem real, só sendo inteligível se os signos que a compõem forem aprendidos (BARTHES, 1986).

Também é necessário ter em conta que todas as imagens são polissêmicas: elas abrigam uma corrente flutuante de significados entre seus significantes, dos quais o leitor interpretará alguns. Para evitar a interpretação de signos indesejados, a mensagem linguística é usada. No nível da mensagem literal, o texto responde de maneira mais ou menos direta à pergunta “o que isso é?” (BARTHES, 1986).

4 A ESSÊNCIA PERFORMÁTICA DA IMAGEM: ENTRE BARTHES, SHERMAN E ACCONCI

4.1 A pose

[...] A partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseo-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel-prazer. (BARTHES, 1984, p. 22). (Fragmento 120).

Em ‘A câmara clara’, Barthes afirma que “o que fundamenta a natureza da fotografia é a pose” (BARTHES, 1981). Essa afirmação abriria uma discussão teórica relacionada à fotografia e à performance. No entanto, para Barthes (1990), a fotografia se conecta à arte graças à sua proximidade com o teatro (e não com a pintura), não apenas por ser uma arte da cena, mas também pelo inevitável vínculo de ambos com a Morte:

É conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto [...] é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, p. 54). (Fragmento 135).

Não importa quanto tempo a pose durar, o aparato fixará uma imagem de uma coisa real (viva, que morrerá) para sempre e, além disso, essa posição congelada dará uma intenção de leitura. (Fragmentos 151, 179).

Como mencionamos no capítulo anterior, na análise de Barthes sobre a semiótica fotográfica, a ‘pose’ seria uma maneira de impor um segundo sentido à imagem, pois gera a leitura de significados conotados na medida em que ela concorda com a reserva de atitudes estereotipadas já estabelecidas (BARTHES, 1986). Nesse sentido, o trabalho da artista Cindy Sherman (1954-) torna-se uma das referências cruciais no desenvolvimento deste projeto. A artista aparece caracterizada nas cenas montadas por ela mesma, posando como várias personagens femininas inspiradas no cinema no portfólio de fotografias chamado ‘Untitled film stills’ (1977-80).

4.2 ‘Untitled film stills’ (Cindy Sherman, 1977-80)

Em ‘Untitled film stills’, um portfólio composto por 70 imagens em preto e branco em sua edição final, Cindy Sherman (1954-) apresenta os estereótipos de personagens femininas inspiradas nas atrizes e estética do cinema de Hollywood das décadas de 1950 e 1960, do cinema da Europa Oriental, o cinema mudo, o cinema negro, o cinema de diretores de cinema como Alfred Hitchcock (1899-1980), Roberto Rossellini (1906-1977), Michelangelo Antonioni (1912-2007) ou Jean-Luc Godard (1930-) (RAMOS, 2017). (Fragmento 78).

As fotografias da Sherman foram compostas sob o conceito do still cinematográfico. Fotos desse tipo são criadas, fora ou dentro de um set de filmagem, para promover ou despertar o interesse do público em um filme ou em um programa de televisão (RAMOS, 2013). (Fragmento 77).

Figura 7 - Seleção de ‘Untitled film stills’ (1977-80), da fotógrafa americana Cindy Sherman (1954-).

#62



#34



#32

FONTE:Untitled Film Still #32 (1979)

<https://www.moma.org/collection/works/56701?artist_id=5392&locale=en&page=1&ov_referrer=artist>, acesso em 17/02/2020; Untitled Film Still #34 (1979)

<https://www.moma.org/collection/works/56715?artist_id=5392&locale=en&page=1&ov_referrer=artist>, acesso em 17/02/2020; Untitled Film Still #62 (1977)

<https://www.moma.org/collection/works/89011?artist_id=5392&locale=en&page=1&ov_referrer=artist>, acesso em 17/02/2020.

No catálogo do portfólio “Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills”, editado em 2003 pelo Museu de Arte Moderna de Nova York, a artista conta como introdução às imagens um pouco da criação delas. Sherman (2003) começaria com as fotos como o próximo projeto depois de trabalhar com silhuetas de auto-retratos recortadas como bonecas de papel. A artista estava interessada em criar pequenas narrativas na imagem, mas não queria usar mais pessoas: ela queria uma situação controlada no estúdio, então ela montou um em seu apartamento quando chegou a Nova York em 1977.

Figura 8 ‘The play of selves’ (1976) projeto da fotógrafa Cindy Sherman (1954-).



FONTE: setantabooks.com/product/a-play-of-selves/, acesso em 17/02/2020. Projeto de recortes de silhuetas antes de ‘Untitled film stills’ (1977).

Inspirada nas imagens ambíguas dos foto-quadrinhos para adultos, ela começou a tirar as primeiras stills, que seriam chamadas com algum número arbitrariamente. Tudo começou como um jogo com seu dispositivo em busca de cenas não inscritas no aparato. Nas suas primeiras fotografias, Sherman se caracterizaria por parecer mais velha ou mais nova ou em atitudes diferentes, com a ideia de que seria uma série representando várias facetas da carreira de uma mesma atriz. Posteriormente, a fotógrafa decidiu ampliar o portfólio e representar vários personagens diferentes, inspirados em atrizes como Brigitte Bardot, Jeanne Moreau ou Simone Signoret. Sherman (2003) considerou a inexpressão dessas atrizes do cinema europeu muito misteriosa (e era esse o ar que ele procurava interpretar); ao começo, a artista não estava totalmente ciente da força política desse projeto, mas no decorrer ela

descobriu que estava construindo um catálogo de estereótipos femininos impostos pelo cinema através do olhar masculino.

A fotógrafa transformaria um quarto em seu apartamento em diferentes cenários, como um saguão ou um quarto de hotel, usando uma ou duas lâmpadas improvisadas como iluminação e a câmera acoplada a um tripé. Sherman comprou roupas e perucas em bazares, foi inspirado na moda dos anos 1940s, 1950s e 1960s. O estilo de suas fotografias, mais tarde, Sherman usaria em sua vida cotidiana; algumas encenações se tornaram mini performances de rua. À medida que a série crescia, Sherman planejava as imagens para enriquecer o portfólio em termos de quadros (corpos completos, closes, etc.) e locais. Em 1980, quando chegou ao ponto em que começou a repetir os personagens que dava vida em seus autorretratos, decidiu encerrar esse projeto, aventurando-se na exploração da cor (SHERMAN, 2003).

Figura 9 - A fotógrafa Cindy Sherman no estúdio de fotografia criado pela artista (1983).



FONTE: https://www.artspace.com/cindy_sherman/artist-in-her-studio, acesso em 17/02/2020.

4.3 A performatividade da documentação de performance

Philip Auslander (1956-), pesquisador da área de performance e de sua documentação, classifica os ‘Untitled film stills’ de Sherman como uma série de registros fotográficos de uma performance do tipo chamado ‘teatral’: a artista realizou uma performance para capturar uma cena na frente da sua câmera como a única prateada (AUSLANDER, 2013). Esse tipo de trabalho em que as ações do artista são documentadas apenas por meio da fotografia é assumido como uma performance através da apresentação das imagens resultantes, que seria a única maneira para o público acessar a ação original. (Fragmento 81).

Por outro lado, os registros fotográficos do tipo ‘documental’ representam a maneira tradicional pela qual a arte performática está relacionada e sua captura na fotografia (AUSLANDER, 2013). A documentação em imagem da ação na frente de uma audiência representa tanto a evidência de que ela foi executada quanto o registro que permite que ela seja reconstruída posteriormente. (Fragmento 81).

No entanto, o pesquisador menciona que vários parâmetros usados para classificar registros de performance, como ‘documental’ ou ‘teatral’, são um tanto ambíguos. Menciona até a existência de argumentos que eliminam totalmente a segunda categoria do campo da performance e a enquadram como outro tipo de arte. Auslander (2013) afirma que, em qualquer tipo de ambiguidade ou argumento excludente, na realidade a presença de um público inicial não é muito importante, pois a performance continua viva como uma entidade por meio de imagens. O que enquadra uma ação como um trabalho de performance é o mesmo ato performativo de documentá-la como tal, independentemente de uma audiência estar presente ou não (AUSLANDER, 2013). (Fragmento 90).

No artigo ‘A performatividade da documentação de performance’, Auslander (2013) apresenta a ação do artista Vito Acconci (1940-2017) intitulada ‘Blinks’ (1969) como um exemplo que nos faz questionar os limites entre performance e seu registro em fotografia. As instruções para a ação eram simples: o artista capturou uma imagem com sua câmera a cada piscar de olhos enquanto caminhava por uma rua da cidade. A ação resulta em 12 fotografias em preto e branco da Greenwich Street deserta (Nova York). (Fragmento 86-87).

Figura 10 'Blinks' (1969) - ação registrada em fotografia por Vito Acconci (1940-2017).



FONTE: <https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/>, acesso em 17/02/2020. “Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto.” (ACCONCI apud AUSLANDER, p. 8; tradução nossa).

As imagens apontam diretamente para as tensões da classificação da documentação da performance: o registro resultante é tradicionalmente ‘documental’, pois é uma evidência primária de que a peça foi executada e nos permite reconstruí-la; por outro lado, as imagens também seriam um registro ‘teatral’, porque a performance existe apenas através de fotos (AUSLANDER, 2013). (Fragmento 88).

Finalmente, o autor resolve assim:

Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER, 2013, p. 14). (Fragmento 92).

5 O GESTO DE COMPOR

5.1 O jogo fotográfico de Flusser

[...] Brincar com símbolos se tornou um jogo de poder e é um jogo hierárquico. O fotógrafo tem poder sobre aqueles que olham para suas fotografias: ele programa o comportamento dos observadores. O dispositivo tem poder sobre o fotógrafo: programe seus gestos. Essa mudança de poder do objeto para o símbolo é a verdadeira indicação da “sociedade da informação” e de um “imperialismo da informação”. (FLUSSER, 1990, p. 30, tradução nossa).

Vilém Flusser (1990) define o gesto do fotógrafo, não como um trabalho, mas como um jogo pós-industrial contra seu aparelho, onde ele produz, processa e abstrai símbolos, dentro de sua cultura. É uma busca no espaço-tempo, procura informações, situações nunca vistas antes ou improváveis (Fragmentos 45, 49):

Ao reduzir a intenção do fotógrafo em sua essência, descobrimos o seguinte: a intenção é codificar o conceito que o fotógrafo tem do mundo, transformando esses conceitos em imagens, usando a câmera para esse fim. Sua intenção é também mostrar aos outros as imagens produzidas, para que as imagens se tornem modelos de experiências, conhecimentos, valores e ações de outras pessoas; Além disso, sua intenção é preservar esses modelos o máximo possível. (FLUSSER, 1990, p. 42, tradução nossa).

O filósofo propõe que o “verdadeiro fotógrafo” tem a tarefa de explorar as áreas do programa do dispositivo ainda não descobertas: rompendo os limites do universo fotográfico para criar situações que não estão originalmente inscritas nas virtualidades ou possíveis combinações da câmera. São as regras, o programa que permite produzir fotografias, que tornam o ato um jogo, e é essa programação da câmera em categorias contra as quais o fotógrafo deve lutar: “A imaginação da câmera é maior que a de qualquer fotógrafo e claro, a imaginação de todos os fotógrafos do mundo. Este é o verdadeiro desafio da fotografia.” (FLUSSER, 1990, p. 36, tradução nossa) (Fragmento 48).

O dispositivo é como uma caixa preta que imita o pensamento humano e combina símbolos; este jogo seria fundamental para o desenvolvimento da “sociedade da informação” (FLUSSER, 1990). Da mesma forma, as fotografias não apenas servem como um meio de irradiar informações, elas também se tornaram modelos de comportamento em que os espectadores são programados para reagir de maneira ritualizada às mensagens inscritas nelas (Fragmento 44). A tarefa de uma filosofia da fotografia seria revelar a luta do fotógrafo contra

o dispositivo, reivindicando sua liberdade contra sua programação (FLUSSER, 1990). (Fragmento 49).

5.2 UTOPIA (e outras experimentações artísticas como produção do conhecimento acadêmico)

O fotógrafo, durante seu jogo / caça, busca informação para torná-la em imagem, as fotografias resultantes seriam programadas para serem usadas como um meio de “irradiação” de seu discurso (FLUSSER, 1990). Esta é uma aplicação da criação imagética com a qual concordamos e que assumimos como justificativa para os projetos criados durante o curso da Pós-graduação em Artes, desde o portfólio de ‘Um discurso amoroso’, partindo dos fragmentos das figuras do livro de Barthes, até as experimentações artísticas realizadas durante esse período para encontrar a maneira de traduzi-los em fotografia.

Como parte das provas, e talvez como uma maneira de incorporar um ideal flusseriano, produzindo imagens para encontrar um caminho no mundo, ‘UTOPIA’ (2018) visaria inicialmente relacionar as primeiras experiências da minha vida no Brasil. O projeto seria ampliado durante o primeiro ano do mestrado e o usaremos na dissertação para abranger as atividades fotográficas realizadas em 2018 que surgiram ao longo da primeira parte da compilação bibliográfica.

As imagens produzidas serão classificadas em dois gêneros diferentes de fotografia. Por um lado, existem os do gênero urbano, provenientes da prática contínua de ‘fotografia de rua’ (Figura 11). Esses tipos de imagens implicam o registro de uma referência encontrada em espaços públicos. O sujeito capturado está relacionado ao espaço, tempo e ação humana: podem ser as pessoas e suas atividades, ou o espaço em que habitam, público ou privado (GLEASON, 2008). As ‘fotografias de rua’ que compõem ‘UTOPIA’ (2018) foram capturadas em diferentes pontos localizados em quatro estados do nordeste brasileiro: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco.

Figura 11 - 'S/T' (2018).



FONTE: fotografia tomada pelo autor. As fotografias do gênero urbano são provenientes da prática contínua de “fotografia de rua”. Esse tipo de imagens implicam o registro de um referente encontrado em espaços públicos.

Por outro lado, o segundo tipo de fotografia produzido, e como a via que iremos desenvolver para cumprir o objetivo desta dissertação, deriva da prática de criação imagética a partir de uma encenação para a câmera: o design de autorretratos que serviriam para reconstruir e narrar eventos ou idéias específicas a partir das vivências no Brasil (como declarado em ‘UTOPIA’) como as ‘Esperas’ ou o ‘Carnaval’ e sua ‘Ressaca’ (Figura 12).

Figura 12 - Portfólios fotográficos criados para ‘UTOPIA’ (2018).

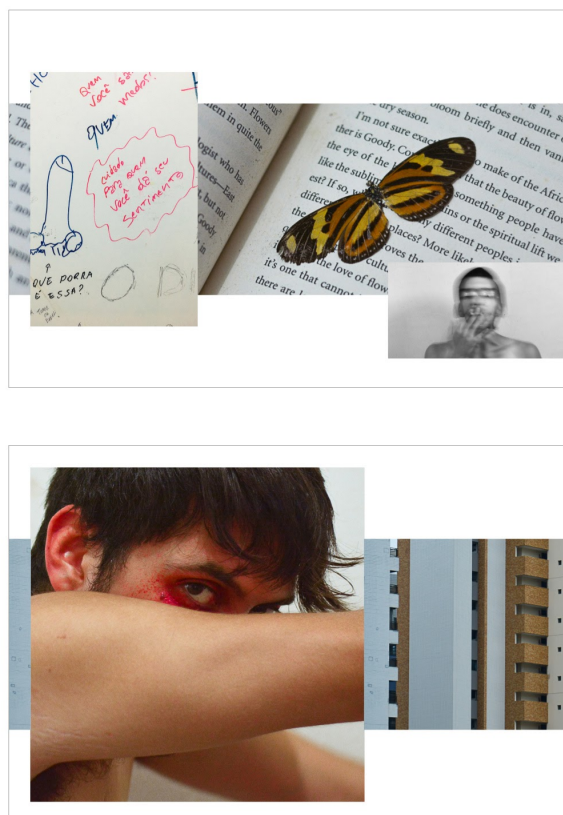


FONTE: autorretratos tomados pelo autor. Quatro portfólios fotográficos diferentes foram criados para contar a história do personagem em ‘UTOPIA’: (a) “Chegada”, (b) “Fúria de Iracema²” (c) “Espera” e (d) “Emergir”. Os portfólios “Chegada” e “Fúria de Iracema” são as primeiras imagens em que o sujeito das fotos é procurado para ser exagerado, neste caso o glitter prata no primeiro set, contrastando com o vermelho do segundo portfólio.

As fotografias de rua justapostas com autorretratos compõem o álbum digital ‘UTOPIA’ (2018.1) (Figura 13), a primeira rota de irradiação das imagens do portfólio que foram apresentadas nas sessões de orientação do projeto e na disciplina ‘Ateliê de criação’ durante o primeiro semestre (2018.1) do mestrado. (Figura 13).

² Iracema é uma personagem no livro homônimo do principal escritor cearense, José de Alencar (1829-1877), e seus nomes podem ser encontrados em diversos locais da cidade de Fortaleza (de praia à marca de castanhas de caju, casas de espetáculos, etc.).

Figura 13 - Mostra das páginas do fotolivro digital 'UTOPIA' (2018.1).



FONTE: elaborado pelo autor.

Os autorretratos feitos nos fazem pensar na categoria de 'registro teatral' de performance discutido por Auslander (2013), pois foram encenados com o único objetivo de serem fotografados, lembrando também imediatamente o portfólio de autorretratos pela fotógrafa Cindy Sherman (1954-) intitulado 'Untitled film stills' (1977-80), que a partir deste ponto seria uma referência direta para o método de tradução dos fragmentos de 'Um discurso amoroso' em imagem.

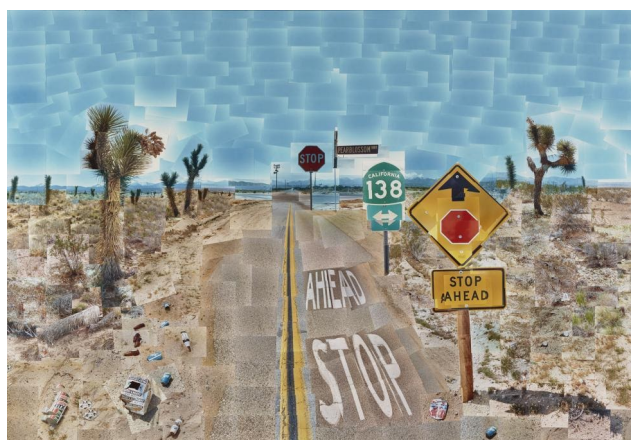
A partir das reflexões de Auslander (2013) sobre a performatividade da documentação de performance em 'Blinks' de Acconci, e usando a figura 'A espera' de Barthes (1993) como desencadeadora de inspiração criativa, foi executada a ação de captura do retrato panorâmico da Catedral de Fortaleza (2018.1) (Figura 14), no centro da capital do Ceará. Na ação, o sujeito amoroso registra os rostos do volume arquitetônico do edifício com a câmera de um telefone celular, buscando envolver-se na espera de um contato do objeto amado (Figura 14).

Figura 14 - Registro visual da performance fotográfica ‘A espera’.



FONTE: elaborado pelo autor. O sujeito amoroso captura o volume da Catedral de Fortaleza em fotografia (CE, Brasil), o dia 18/07/18, inspirado em ‘Blinks’ (1969), de Acconci. As imagens são um registro de performance teatral (AUSLANDER, 2013).

Figura 15 ‘Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2’, collage de David Hockney (1937-).



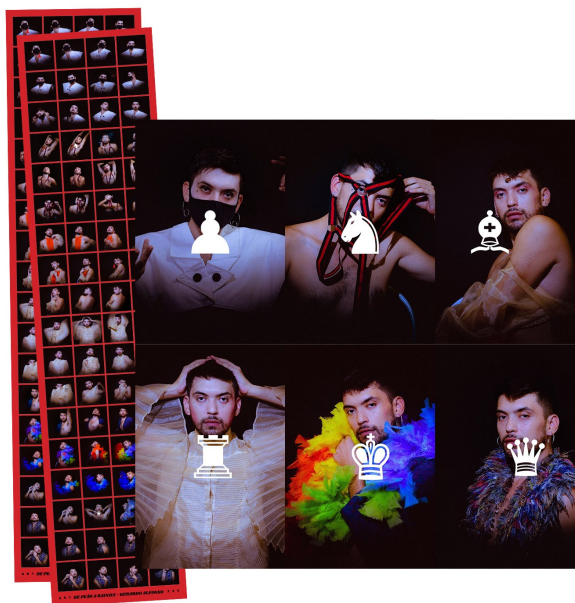
FONTE:

<<http://www.getty.edu/art/collection/objects/105374/david-hockney-pearblossom-hwy-11-18th-april-1986-2-british-april-11-18-1986/>>, acesso em 17/02/2020.

As fotografias resultantes foram montadas em uma folha de papel usando a técnica de colagem de fotos, inspirada em obras como ‘Pearblossom Hwy., 11 - 18 de abril de 1986, # 2’ do artista inglês David Hockney (1937-) (Figura 15). Essa colagem de fotos nosso seria o único acesso às ações tomadas, é a evidência de que a performance foi originalmente realizada e, idealmente, daria origem a sua reconstrução. O trabalho foi mostrado na disciplina ‘Ateliê de criação’ no mestrado.

O jogo flusseriano encontra-se em xeque-mate: ‘De peão a rainha’ (2018.2) (Figura 16), é uma obra inspirada na leitura do livro ‘Alice Através do Espelho’ (1871) de Lewis Carroll (1832-1898), onde as imagens representam a conversão para a Rainha de Alice dentro do tabuleiro de xadrez (jogo na trama do livro). Foram feitas seis sessões de auto-retratos representando uma peça do jogo. Ao contrário da encenação em ‘A espera’ (2018.2), onde havia mais elementos na imagem, em ‘De peão a rainha’ o sujeito estava totalmente isolado em um plano de fundo claro, como visto em outras fotos da época em cor de Cindy Sherman, que serviria de inspiração para esse projeto.

Figura 16 - ‘De peão a rainha’ (2018.2).



FONTE: elaborado pelo autor. Fotografias inspiradas nos personagens do livro ‘Alice Através do Espelho’ (1871) de Lewis Carroll (1832-1898). Um panfleto com as fotografias do portfólio foi entregue na apresentação do projeto (2018.2).

No semestre de 2018.2, continuando os experimentos baseados na figura de ‘A espera’ (BARTHES, 1993) (Figura 17), uma encenação inspirada no fragmento do livro para capturar em imagem foi feita, uma solução inspirada diretamente nos filmes de Sherman.

Figura 17 - Still interpretando a figura ‘A espera’ (2018.2).



FONTE: elaborado pelo autor; inspirado na figura “A espera” (BARTHES, 1993, p. 92), e nos ‘Untitled film stills’ (1977) da fotógrafa Cindy Sherman.

Outras experimentações realizadas em 2018 com as imagens de ‘UTOPIA’, nos levaram a explorar diferentes materialidades e suportes físicos para apresentar as fotografias (Figura 18), e.g. em vários tipos de papéis, abrindo novas possibilidades para montar sequências narrativas entre formas e suporte. Por exemplo, os autorretratos apresentados em ‘Esperas’ (2018.1) foram usados para criar o fanzine intitulado ‘TIME’ (2018.1) (Figura 19).

Figura 18 - Testes em papel transparente com imagens de ‘UTOPIA’ (2018.1).



FONTE: elaborado pelo autor.

Figura 19 - Fanzine físico 'TIME' (2018.1).



FONTE: composto pelo autor com o portfólio de imagens 'Esperas' dentro de 'UTOPIA' (2018.1).

As imagens da UTOPIA (2018) também foram usadas no fanzine 'UTOPIA: paper doll house' (2018.2) (Figura 20), exibido no Seminário Internacional do Programa de Pós-Graduação Graduação em Artes (novembro 2018 - Museu de Arte da Universidade do Ceará [MAUC-UFC]). O fanzine foi projetado com o conceito de uma casa de papel, onde, usando uma série de recortes de silhuetas retirados dos autorretratos do portfólio 'Esperas' (2018.1) e outras imagens do portfólio UTOPIA (2018), o leitor poderia criar suas próprias composições. A idéia era trabalhar com recortes partindo das reflexões acadêmicas, mas mais tarde descobriríamos que Sherman também trabalhou com silhuetas recortadas de suas fotografias para criar narrativas antes dos stills.

Figura 20 - 'Utopia - Fanzine/paper doll house' (2018.2)



FONTE: elaborado pelo autor com recortes de diferentes fotos de 'UTOPIA' (2018).

A partir deste ponto da investigação, ficou claro o interesse em criar imagens encenando as figuras do discurso amoroso por meio de auto-retratos. Tanto em 'A espera' (2018.2) quanto em 'De peão a rainha' (2018.2), as imagens foram planejadas anteriormente e o mesmo método foi usado para capturá-las (Figura 21): a câmera fixa no tripé, sendo operada com o controle remoto. O dispositivo seria acomodado na frente de um espelho para visualizar a cena, tanto no reflexo da tela da câmera quanto na cena ao vivo. Ousamos dizer que esse sistema seria uma maneira de jogar contra o aparato fotográfico, como diz Flusser (1990), porque é o modo que encontramos para registrar na câmera as situações que queríamos contar.

Também graças aos testes realizados e ao feedback nas orientações e nas disciplinas realizadas durante o curso de pós-graduação em 2018, percebemos que durante a atividade de produção e apresentação das imagens, os princípios do design gráfico estavam muito presentes no processo fotográfico digital. Assim, buscamos compreender o gesto de composição (de compor) como a prática da fotografia, entrando agora no contexto da era digital.

Figura 21 - Dispositivo projetado para tirar auto retratos (2018.2).



FONTE: elaborado pelo autor. A câmara colocada no tripé em frente ao espelho, sendo operada por controle remoto, seria o dispositivo que desenvolvemos para fazer os autorretratos discutidos na dissertação.

5.3 Do arsênico ao pixel

A fotografia digital é a consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadorias os capitais opacos e as transações telemáticas invisíveis. Seu material é a linguagem, códigos e algoritmos; compartilha a substância do texto ou do som e pode existir em suas mesmas redes de difusão. Responde a um mundo acelerado, à supremacia da velocidade vertiginosa e aos requisitos de imediatismo e globalidade. (FONTCUBERTA, 2010, p. 12, tradução nossa).

Aproximando-nos ao nosso tempo, um dos fatores que influenciaram qualquer reflexão sobre a fotografia é o avanço das tecnologias da informação nas últimas décadas do século XX e no início do século XXI.

Comparável ao impacto no desenvolvimento social e cultural causado pela invenção da imprensa (s. XIV) ou da fotografia (s. XIX), a tradução das mídias para a o digital implicou uma revolução na qual “gráficos, imagens em movimento, sons, formas, espaços e textos tornaram-se computáveis; isto é, que eles são compostos puramente de outro conjunto de dados informáticos.” (MANOVICH, 2001, p. 65)

Nesse sentido, Manovich (2001) adverte que enfrentamos uma nova lógica diante da cultura do computador:

É raro que os objetos da nova mídia sejam criados do zero; eles geralmente **são uma montagem baseada em fragmentos que já estão feitos**. Em outras palavras, na cultura da computação, a criação autêntica foi substituída pela seleção de um menu. (MANOVICH, 2001, p. 178; tradução e grifos nossos)

No caso da fotografia, a eletrônica e o digital aliviaram a óptica e a química, transformando-a em informação em sua forma mais pura (FONTCUBERTA, 2004). A fotografia analógica reflete a imagem de uma sociedade industrial, corresponde ao universo da química e das máquinas e, embora tendesse a significar fenômenos, a fotografia digital agora significa conceitos (FONTCUBERTA, 2010).

Para Fontcuberta (2010), duas facetas da fotografia coexistiram: imagem como informação, como dados visuais e, por outro lado, o suporte físico, sua dimensão de objeto. Segundo o autor, sua história pode ser entendida como o caminho que percorre, do objeto à informação, um processo de “desmaterialização”: “A fotografia tem sido metal, vidro, papel, filme e hoje, bits” (FONTCUBERTA, 2010, p. 64, tradução nossa).

Além disso, a fotografia digital seria desterritorializada, sua existência não é limitada pelo suporte físico; depende do processamento através de um computador e uma tela para ser exibida, relegando em importância ao uso da câmera (FONTCUBERTA, 2010) (Fragmento 12, 14).

A fotografia digital implicaria uma quebra no contrato visual analógico; o novo estatuto icônico aproxima a imagem fotográfica da pintura e da escrita:

Antigamente a inscrição ótica da imagem era realizada como uma projeção global e automática em uma superfície inteira de uma vez; agora, em vez disso, a imagem é construída linearmente a partir de unidades gráficas, os pixels, que como pinceladas ou letras, podem operar-se individualmente. (FONTCUBERTA, 2004, p. 12, tradução nossa).

Atualmente, novas realidades para a fotografia são colocadas na era pós-digital. Segundo Fontcuberta (2004), o pós-modernismo (movimento ocorrido no final do século XX

sob a abordagem “morte do autor”) abre novos cenários de reflexão para a imagem, relacionados à cultura popular, mídia, comunicação, identidade e gênero, entre outros.

Agora, todo mundo carrega uma câmera consigo (e.g. smartphones), permitindo que o operador crie quantas fotos quiser, revisar-as instantaneamente, excluir aquelas que não satisfazem ao operada, ou também compartilhar as imagens pela Internet com outras pessoas. Essas características fornecidas pela tecnologia favoreceram o surgimento de novas categorias fotográficas.

5.4 Fotografia e a estética do banco de dados

A partir da análise do historiador de arte Erwin Panofsky da perspectiva linear como uma <forma simbólica> da era moderna, podemos até chamar o banco de dados [*database*] de uma nova forma simbólica da era do computador [<sociedade computadorizada> Jean-François Lyotard], uma nova maneira de estruturar nossa experiência de nós mesmos e do mundo. (MANOVICH, 2001, p. 284, tradução nossa).

As imagens se tornaram um novo sistema de comunicação social: não servem mais para armazenar memórias, nem são feitas para serem salvas, agora agem como uma linguagem, as fotografias se tornam mensagens que enviamos uns aos outros (FONTCUBERTA, 2016). Fontcuberta dramatiza a consequência da massificação da imagem da seguinte maneira:

“Pode-se dizer que não importa quem produz ou de onde vêm as imagens, o que prevalece é a atribuição de significado à imagem que adotamos. [...] O valor mais decisivo da criação não consiste em fabricar novas imagens, mas em saber como gerenciar suas funções, novas ou antigas. [...] A autoria - a artisticidade - não está mais no ato físico de produção, mas no ato intelectual de prescrever valores que podem conter ou receber imagens: valores subjacentes ou injetados neles. [...] corroborando a formulação de um novo modelo de autoria comemorativa do espírito e da inteligência sobre o artesanato e a competência técnica.” (FONTCUBERTA, 2016, P. 56, tradução nossa).

No novo milênio, Lev Manovich (1960-), um dos principais teóricos da linguagem das novas mídias (2001) e pioneiro na conceitualização do *database aesthetics* como chave da cultura contemporânea (SZAFIR, 2011), continua com a discussão sobre a imagem digital.

Na era dos programas móveis para telefones celulares e redes sociais digitais, Manovich (2016) destaca que há um certo nível de alfabetização visual porque a criação imagética nunca atingiu esse ponto de democratização como agora, isso graças às plataformas digitais.

Um dos efeitos que as novas mídias trouxeram foi a assimilação e padronização de estratégias estéticas de vanguarda, agora programadas em um computador (ou telefone celular) (MANOVICH, 2001). Nesse sentido, muitos dos esforços árduos para obter um certo estilo na imagem, feitos pela primeira geração de criadores fotográficos, são simplificados e agora estão disponíveis para seu uso em qualquer fotografia através de aplicativos móveis. Ao contrário da estética das primeiras fotografias que remontam a certos princípios estabelecidos pela pintura clássica, os criadores da fotografia que usam plataformas móveis, como o Instagram, se referem à estética da fotografia e do design gráfico modernos do século passado, dos 1920s aos 1950s (MANOVICH, 2016).

Se para Fontcuberta (2016), a fotografia digital traria a “morte da fotografia” (pós-fotografia), Manovich propõe, mais de 10 anos antes, novas possibilidades de criação artística via computador, como a “composição digital”, que refere-se ao processo de combinar várias imagens ou elementos em uma única cena usando programas de composição especiais:

Mas mesmo que o artista moderno não se limite apenas a reproduzir ou, na melhor das hipóteses, combinar novas formas, textos, estilos e esquemas preexistentes, o próprio processo material da prática artística sustenta o ideal romântico. (MANOVICH, 2001, p. 179, tradução nossa)

5.5 Designed Photography

Introduzido em 2010, o aplicativo Instagram é um programa para dispositivos móveis que reúne vários elementos do universo da fotografia: é uma câmera, sala de revelado, um meio para publicações, exposições etc. De acordo com Manovich (2016) - e ao contrário de uma leitura warburgiana ou foucaultiana (SZAFIR, 2015b; 2017) -, o Instagram surgiu originalmente como uma plataforma para produzir fotos em tempo real, sendo usado como um meio de comunicação visual estética no qual todos os detalhes das imagens publicadas - composição, cor, data de publicação, localização (geolocalização) e tags - foram previamente projetados:

Esta plataforma é um avanço importante na história da mídia moderna. O Instagram permite que você capture, edite e publique fotografias, veras de seus “amigos”, descobrir outras por meio de buscas, interagir com outros usuários (‘curtir’, comentar, compartilhar, ou publicar em outras redes sociais), estabelecer conversas com outros autores através de comentários, criar coleções de imagens, etc., tudo desde um único dispositivo. (MANOVICH, 2016, p. 11; tradução própria).

Essa plataforma é usada como o universo de estudo de imagens onde Manovich (2016) encontraria um movimento estético que se compara às vanguardas do início do século XX. A fotografia projetada (“designed photography”) é um dos três tipos de imagens em que Manovich (2016) classifica as imagens contidas em Instagram, com base em suas diferenças visuais. Esse tipos de fotos foram organizados e editados para ter uma aparência estilizada específica, adotando uma estética que remonta à arte, design e fotografia da década dos 1920s - posteriormente desenvolvida em moda comercial, publicidade e fotografia editorial nas décadas de 1940 e 1950. Preservando as propriedades básicas da fotografia moderna (uma cena em perspectiva produzida com luz e focada por uma lente), ela também apropria características do design gráfico moderno (MANOVICH, 2016,).

A designed photography (MANOVICH, 2016) é classificada como um exemplo de “fotografia competitiva”, onde os autores competem na plataforma digital entre si por “curtidas” e seguidores, e muitas vezes as fotografias são comentadas e avaliadas em termos de técnica fotográfica, estética e criatividade (TIFENTALE & MANOVICH, 2016, p. 6-7). Tifentale e Manovich (2016) apontam que o fotógrafo competitivo usa sua galeria como um blog cuidadosamente organizado, onde, do ponto de vista de primeira pessoa, ele apresenta sua vida de uma maneira visualmente interessante, compartilhando suas idéias, experiências e sentimentos.

Assim, a designed photography exemplifica uma forma de cultura visual que funde a estética e os princípios do design gráfico moderno com a fotografia e a cinematografia modernas de uma maneira que torna impossível responder objetivamente o que é mais importante nesse estilo: o design gráfico ou trabalho de câmera? (MANOVICH, 2016, p. 71-72).

Talvez possamos dizer que as análises de Lev Manovich (2016) surgem de um ponto de partida do determinismo tecnológico, quando ele argumenta que a designed photography é uma maneira diferente porque:

Foi desenvolvida pela primeira vez na fotografia publicitária dos anos 1930s. Foi adotada por designers gráficos profissionais nos anos 90s, via Photoshop. Em seguida, foi estendida para imagens em movimento, graças ao software After Effects. E depois do ano 2000, foi adotada por milhões de adolescentes criativos e jovens profissionais da cultura, graças ao Instagram. (MANOVICH, 2016, p. 72, tradução nossa).

Manovich cria conseqüentemente o termo Instagramismo [Instagramism], referindo-se aos movimentos artísticos de vanguarda que existiam no início do século XX. Em outras palavras, contra um determinismo tecnológico, Manovich percebe uma história da cultura visual que também combina design gráfico, fotografia e cinema, tornando-se um conteúdo específico e uma sensibilidade / atitude / tom característico da arte-máquina. O instagramismo apresenta sua própria visão do mundo e linguagem visual, sendo o termo uma analogia ao futurismo, cubismo, surrealismo, etc; Mas, diferentemente dos ismos, o Instagramismo é moldado por milhões de usuários conectados e ativos 24 horas por dia, 7 dias por semana a partir de seus dispositivos móveis, através do uso de diferentes aplicativos.

Justificando por que o Instagramismo, Manovich (2016) explica que quando o Instagram foi lançado em 2010 era uma plataforma para compartilhar fotografias diferentes daquelas do gênero, incluindo ferramentas simples de edição e uma biblioteca de filtros aplicáveis com apenas um clique - participando dessa maneira na democratização das “retóricas [áudio]visuais” (SZAFIR, 2010) por meio de um aplicativo on-line, tornando-o acessível a todas as muitas ferramentas e conhecimentos que até então estavam somente nas mãos dos profissionais de fotografia e design. A capacidade de se comunicar através de fotografias nas redes sociais tornou-se uma habilidade social quase essencial (TIFENTALE, 2016), e hoje o Instagram é usado por milhões de usuários em todo o mundo para narrar suas idéias e experiências e dialogar/conectar-se com outros através das imagens que eles criam e compartilham (MANOVICH, 2016).

5.6 Estratégias visuais e origens da designed photography

Manovich (2016) ressalta que a estética da designed photography segue as normas estabelecidas pela cultura do design contemporâneo desde a primeira década deste século. Portanto, podemos entender que a fotografia projetada funciona como uma estética do século XXI:

Algumas fotos são uma versão da estética global minimalista; outros referenciam as versões locais da estética contemporânea; outros incorporam uma mistura de diferentes versões estéticas. [...] A designed photography aponta para a originalidade em termos de como os objetos são mostrados, e na vez, mediante um controle muito rigoroso da imagem - idealmente composta por um número menor de elementos claros diferenciados, organizados para obter um contraste e um ritmo visual forte. (MANOVICH, 2016, p. 99, tradução nossa).

A análise por computador e a análise visual informal de Manovich (2016) abrangeria mais de 15 milhões de imagens compartilhadas em 16 grandes cidades do mundo via Instagram entre 2012 e 2015:

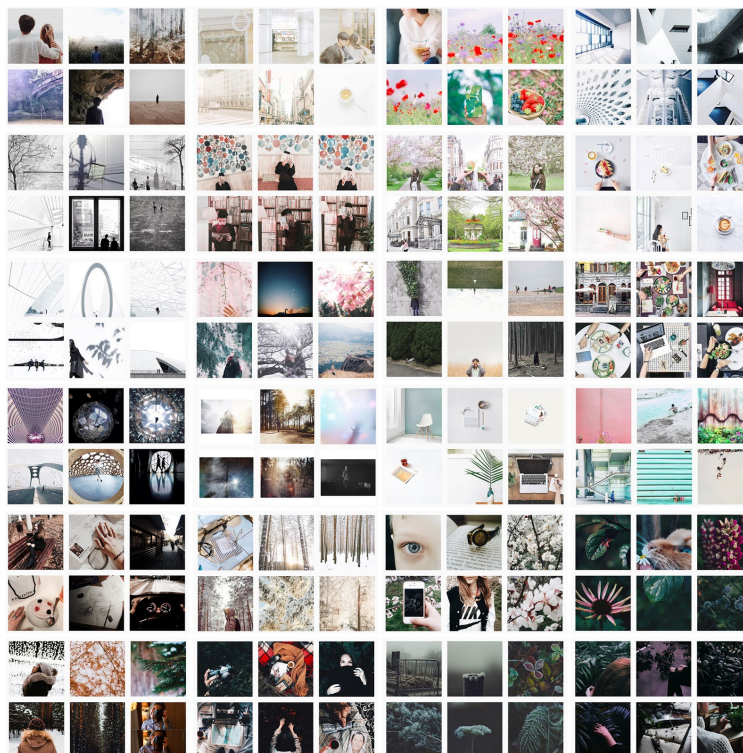
A apropriação de imagens via hashtags no Instagram. (...) O trabalho de Manovich (junto a sua equipe laboratorial), por exemplo, ainda que apareça – numa primeira impressão – como álbum fotográfico de um amador, deve ser contextualizado nas complexas práticas de visualização dos dados em fluxo como leituras via gráficos instrutivos ou ilustrações científicas. No entanto, como obra artística imprime e ultrapassa a ideia em projetos de documentação imagética que visam unicamente identificar uma ordem discursiva nas coleções fotográficas, desta maneira aqui a discursividade se dá através dos diálogos imagéticos-antropológicos sob a hashtag #selfie. (...) Os pós-remix de Manovich [“Selfiecity”, 2013] e Beigueilman rastreiam, assim, não apenas uma memória social coletiva do instantâneo na cultura digital (similar ao que fazem os proto-remix, como o trabalho de Marc Lee, ‘News-Jockey’ de 2009, por exemplo), mas estabelecem via hashtags montagem visual como atlas randômicos das inúmeras camadas de transmissão cultural que estas imagens carregam consigo sobre as subjetividades em jogo. (...) construções de significados desde as perpetuações de produções simbólicas na nuvem. Ou seja, a ideia de uma montagem dos dados em fluxo como um atlas warburgiano via remix dos algoritmos de indexação – mais do que uma fotomontagem ou colagem (como nos proto-remix) – estabelece-se como um modelo cultural de comprovação das possibilidades da memória histórica (via uma guerra por visibilidade, “companheirismos”) que é criada na Big Data como um arquivo ‘público’ de mentes (pseudo-)coletivas. (...) Se Warburg percorria o descobrimento de uma fundação da consciência simbólica como um sistema histórico na era moderna, derivado do passado greco-renascentista, as estéticas pós-remix buscam auferir um conhecimento do sistema histórico que se desenha na contemporaneidade sócio-política e ética da rede. (SZAFIR, 2015b; p. 308-310)

Nas tabelas na seguinte página, traduzimos e classificamos algumas das estratégias visuais e combinações de assuntos e estratégias características recorrentes na estética da *designed photography* mencionada em ‘Instagram and contemporary photography’ (MANOVICH, 2016).

Tabela 1. Estratégias visuais recorrentes usadas na designed photography.	Aumento ao brilho, contrastes e saturação.
	Diminuição da saturação para criar uma imagem quase monocromática.
	Maior proporção de áreas iluminadas do que áreas escuras.
	Fundo branco e espaços negativos (vazios).
	Texturas e detalhes isolados para diferenciá-los claramente, justapostos com partes vazias.
	Composições dispostas diagonalmente, em vez de vertical e horizontal.
	Uso de um ponto de vista zenital.
	Um estilo visual único em toda a galeria.
	Estilos reservados para sujeitos particulares.
	Evita rostos olhando diretamente para a câmera.
Espaços planos e grandes áreas sem nenhum detalhe.	
FONTE: elaborada pelo autor com informações de MANOVICH (2016).	

Tabela 2. Algumas combinações de sujeitos e estratégias visuais recorrentes na designed photography (MANOVICH, 2016)	Spreads de um número de objetos acomodados fotografados em um ângulo zenital.
	Fotos de objetos diferentes ou acessórios separados (uma xícara de café, uma revista de moda, um computador, bolsas, etc.) exibidos a partir de um certo ângulo.
	Partes do corpo acomodadas ao lado de objetos implantados ou objetos separados.
	Partes do corpo (como mãos segurando objetos ou apontando para alguma coisa) na frente de paisagens.
	Enquadramentos e poses opostas às tradicionais (um retrato frontal sorridente, onde o corpo ou rosto ocupa a maior parte da imagem).
	Abstenção de recorrer a combinações de temas / estilos estereotipados na fotografia comercial.
	Sujeitos frente a um fundo claro.
FONTE: elaborada pelo autor com informações de MANOVICH (2016).	

Figura 22 - Mostras de designed photography tomadas de MANOVICH (2016).



FONTE: MANOVICH (2016). Imagens carregadas na plataforma Instagram.

Muitas estratégias visuais que a *designed photography* usa estão diretamente relacionadas à estética da fotografia em preto e branco moderna, artística e comercial, desenvolvida entre as décadas de 1910 e 1920, evoluindo nas páginas coloridas das revistas da década de 1940 (MANOVICH, 2016, p. 106). Na Tabela 3, as origens estéticas da *designed photography* são ordenadas cronologicamente.

Generalizando diferentes princípios que a imagem do design moderno segue, Manovich (2016) define seu meta-princípio como a clara hierarquia de informação e atenção. O uso de poucos elementos claramente diferenciados, tamanhos de fonte significativamente deliberados e uma paleta de cores limitada com poucos tons diferentes são escolhas composicionais que seguem esse meta-princípio, também projetado na *designed photography*.

Tabela 3. Origens estéticas da designed photography		
Ano	Movimento	Notas
1910-1920	Design gráfico moderno Arte geométrica abstrata: El Lissitzky	> Metaprincípio do design moderno: Uma clara hierarquia na visualização da informação e atenção.
1950	Segunda geração de designers: Josef Müller-Brockmann	
1920-1930	Estética fotográfica moderna, desenvolvida tanto em fotografia artística como em contextos publicitários. Iwao Yamawaki e os fotógrafos Neue Optik, Alexander Rodchenko, Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Martin Munkacsi.	> Estética a preto e branco. > Operando no lugar entre o realismo e a abstração, usando dispositivos emprestados diretamente da arte geométrica abstrata dos anos 1910 e do design da década de 1920. > Close-ups de objetos, produtos e natureza, retratos ou fotografia de moda que exploram o uso de diferentes texturas entre objetos e o fundo, ou usam formas e sombras de objetos para criar estruturas geométricas. > Os fotógrafos pertencentes ao movimento artístico fotográfico Neue Optik (1920), inspirados nas abordagens da Bauhaus, desenvolveram uma linguagem visual diferente: criaram a estética visual de “tornar-se estranho” praticando estratégias visuais que se opõem ao gosto popular (composições simétricas, figuras completas e rostos olhando para a câmera).
1920-1960	As capas de Vogue y Harper’s Bazaar: Agha (1929-), Alexander Liberman (1944-1961), Alexei Brodovitch (1934-1958)	> Projetadas para ser vistas à distância em um stand de revista, usando estratégias visuais como alto contraste, uso de grandes espaços negativos (vazios), composições com poucos elementos separados, perspectiva plana ou baixa profundidade visual e um ritmo forte definir repetindo elementos com ângulo semelhante.
1930 1940-1950	Publicidade e fotografia moderna e contemporânea, editorial e fotografia de moda a cores. Irving Penn, Richard Avedon (imagens para a Vogue, Harper’s Bazaar, e outras revistas).	> Estética que medeia o realismo e a abstração.

1960's	Cinematografia de arte europeia	> Mise-en-scène / Poesia visual: Filmes onde a prosa da narrativa não interrompe a poesia do visual. Shadows of Forgotten Ancestors (Parajanov, 1965) / The Color of Pomegranates (Parajanov, 1969) / Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959) / Red Desert (Antonioni, 1964)
1990-2010's	Versão minimalista do design moderno	> Simplicidade e apresentação clara de informações. > Uso de branco, tons de cinza, transparência e translucidez
2010's-	Design contemporâneo (2010-) Instagram (2010)	> Minimalismo digital em resposta às telas pequenas de telefones, tablets e uso de aplicativos: linhas mais ousadas, maior contraste, fontes grandes e uso de fotografias consecutivas dispostas em desenhos que preenchem a tela.
FONTE: elaborada pelo autor com informações de MANOVICH (2016).		

O instagramismo precisa de tempo, habilidade e atenção aos detalhes, qualidades também necessárias para criar um bom design para a mídia física e digital. O aspecto principal da estética desse estilo é o foco no tom e na atmosfera da imagem, e não na representação ou comunicação de emoções. Seleciona e combina elementos retirados de diferentes universos, atuais ou históricos, incluindo a oferta comercial. As imagens desse movimento não se opõem dramaticamente à fotografia comercial, mas estabelecem variações sutis em termos do que é mostrado: como e com que finalidade.

As estratégias utilizadas pela *designed photography* - altos contrastes, aumento de brilho, fundos suaves sem detalhes, vista frontal ou zênite etc. - de acordo com Manovich (2016), são utilizadas para reduzir e filtrar a informação visual que captura a lente de uma câmera fotográfica ou de vídeo (incluindo telefones celulares), ajudando a destacar claramente o(s) sujeito(s) da imagem.

A presença do corpo do Instagrammer na *designed photography* é um padrão comum nos sujeitos representados. Essas representações (registros/encenações) não seguem as convenções dos retratos convencionais, mas se opõem a elas deliberadamente. Essa

oposição é construída usando outro conjunto de normas: as da cultura contemporânea do design (2010–). O autor do Instagram não é um observador modernista ou renascentista localizado fora da cena, ele faz parte dela.

As imagens criadas pelos autores do Instagram praticam algo que Manovich (2016) chama de “design poético” (referindo-se aqui ao movimento de “realismo poético” no cinema e lembrando-nos da técnica cênica ou cinematográfica de composição de ambientes denominada *mise-en-scène*), as imagens e narrativas projetadas são uma expressão artística e também seu modo de vida. Para o Instagrammer, o real é o que ele sente (emoções e preferências estéticas que geram um senso de coerência e identidade).

O autor do Instagram cria imagens levando em consideração as características específicas do meio: a tela de um telefone celular entre 4,5 a 6 polegadas, a interface do aplicativo, que reduz ainda mais o tamanho da imagem quando uma galeria é visualizada em grade, um rápido tempo de exibição e a competição com o restante das imagens contidas no feed do usuário. Todas essas características nos levam ao surgimento de uma estética particular que não imita simplesmente os princípios da arte moderna, do design e da fotografia do s. XX.

Tanto a *designed photography* para o Instagram (exibida em um telefone celular) quanto as capas de revistas de moda da primeira metade dos anos. XX (dispostos em um estande de vendas) foram criados a partir da premissa de como ficariam melhores a uma certa distância para consumo imediato; portanto, recorrem a várias estratégias visuais semelhantes, como, por exemplo, o uso de altos contrastes, de espaço negativo (*vazio*), composições com poucos elementos bem definidos, uma perspectiva plana ou rasa, e um forte ritmo visual estabelecido usando elementos semelhantes em um ângulo parecido.

A *designed photography* adapta as estratégias originalmente destinadas aos materiais impressos em resposta aos recursos do Instagram mencionados anteriormente. Segundo Manovich (2016), reduzir os efeitos de perspectiva é particularmente importante para a fotografia do Instagram ser visualmente eficaz. Os Instagramers preferem composições que organizam o conteúdo da imagem de algumas maneiras diferentes, separadas por cor, tom ou textura. Essas fotos se comunicam mesmo em um tamanho muito pequeno, como ícones de aplicativos móveis.

5.7 Projetando imagens: DYSTOPIA

“A composição digital serve como exemplo para uma operação mais geral da cultura da computação: a montagem de uma série de elementos para criar um único objeto totalmente integrado”. (MANOVICH, 2001, p. 194, tradução nossa)

Para Manovich (2001), a montagem ou edição é uma tecnologia essencial para criar falsas realidades: e o computador ofereceria uma maneira de padronizar e facilitar esse processo, dentro da lógica da nova mídia, na qual o usuário escolhe vários valores dentro de uma série de menus predefinidos (Fragmentos 249, 251, 258):

No decorrer da produção, são criados alguns elementos específicos para o projeto, enquanto outros são selecionados nos bancos de dados de material de estoque. Quando os elementos estão prontos, eles são compostos em um único objeto, ou seja, são integrados e ajustados de tal maneira que suas identidades individuais se tornam invisíveis. O fato de que eles vêm de fontes diferentes e que foram criados por pessoas diferentes em lugares diferentes está oculto. O resultado é uma única imagem, som, espaço ou sequência totalmente integrada. (MANOVICH, 2001, p. 192, tradução nossa).

Nesse sentido, e como parte dos experimentos fotográficos propostos durante as atividades realizadas no mestrado, surge ‘Dystopia’ (2019.1), uma fanzine digital de fotografia projetada composta e criada para a plataforma Instagram. As fotografias que compõem o fanzine digital são autorretratos feitos com o único objetivo de aparecer nesta publicação. A captura da imagem foi planejada com base nas diferentes referências iconográficas apontadas por Manovich em ‘Instagram and contemporary photography’ (2016) como as origens da estética do movimento de imagem digital contemporânea Instagramismo, sendo este portfólio de imagens um teste da metodologia que será aplicado no processo de tradução intersemiótica proposto, do livro ‘Fragmentos de um discurso amoroso’.

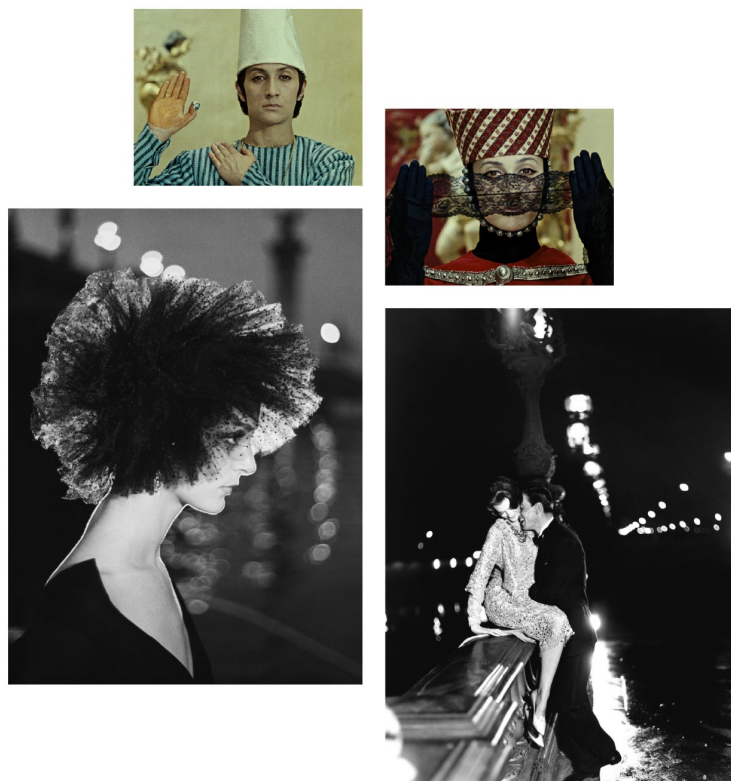
Figura 23 - Dystopia (2019.1).



FONTE: elaborado pelo autor. Autorretratos feitos com a intenção de compor um fanzine digital publicado como um álbum de imagens na plataforma Instagram.

Para mapear a origem do processo artístico transdutor, apontamos, em particular, como referências à estética fotográfica visual da ‘Dystopia’ (2019.1): fotos do filme “The Color of Pomegranates” (1969), de Sergei Parajanov (1924-1990), e o trabalho em câmara de Richard Avedon (1923-2004) para Harper’s Bazaar do outubro de 1956 (Figura 24).

Figura 24 - Referências visuais de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. I.



FONTE: Capturas de tela do filme ‘The Color of Pomegranates’ (1969) de Sergei Parajanov (1924-1990) (Fuente: Tumblr) / Fragmentos de Harper’s Bazaar OCT ’56 , direção de arte por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografia por Richard Avedon (1923-2004) (FONTE: App móvil ‘Avedon’ por The Richard Avedon Foundation), acesso em 17/02/2020.

Figura 25 - Capa do fanzine digital de designed photography 'Dystopia' (2019.1).



FONTE: elaborado pelo autor. A capa é exibida na plataforma digital para dispositivos móveis Instagram.

A composição digital utilizada como capa de 'Dystopia' (2019.1) (Figura 25) é originalmente inspirada em três capas de revistas: (i.) A capa da Vogue de abril de 1939, (ii). A arte alternativa da mesma edição - com design feito por Cipe Pineles (1908- 1991) e fotografias do fotógrafo de moda alemão Horst P. Horst (1906-1999) - e (iii) A capa do Harper's Bazaar de setembro de 1956, direção de arte de Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografia de Richard Avedon (1923-2004).

As características das revistas Vogue e Harper's Bazaar e outras estratégias adaptadas da mídia impressa do Instagram, inspiraram os elementos e sua disposição na arte do fanzine digital 'Dystopia' (2019.1). O título em branco colocado no canto superior esquerdo e diagonalmente paralelo à imagem principal da composição: uma silhueta recortada de um auto-retrato, ambos os elementos dispostos em um formato vertical semelhante às composições de Pineles, em um fundo preto. As figuras ovais desfocadas em repetição e em

ângulos similares que compõem a textura de luzes varridas e fora de foco foram montadas digitalmente para evocar algo semelhante à sensação de movimento na fotografia de Avedon no Harper's Bazaar SEPT '56.

Figura 26 - Referências visuais de 'Dystopia' (2019.1) Pt. II.



FONTE: Tumblr. (A), capa Vogue ABR '39, design gráfico por Cipe Pineles (1908-1991), fotografia de Horst P. Horst (1906-1999). Decompondo os elementos na capa original do Pineles para a Vogue ABR '39 encontramos: 1) o logotipo da Vogue, 2) uma fotografia com os rostos das figuras da década de 1930, Muriel Maxwell e Georgia Carroll, dentro de um quadro; 3) um subtítulo da publicação colocada na parte inferior; e 4) uma linha de texto informativo com menos hierarquia visual. (B), a arte alternativa da Vogue ABR '39 é uma colagem também projetada por Pineles. Note-se que anteriormente Vogue não tinha um logotipo fixo, o principal elemento da arte é o nome da publicação formando cada letra com alguma jóia. No fundo tem duas silhuetas recortadas, a de um rosto feminino e a de umas mãos com algum tipo de descoloração da pele.

Entre outros, os artistas referenciados definiram os princípios estéticos do design gráfico editorial e da fotografia de moda e estilo no século XX, que Manovich (2016) agora considera como a base do novo movimento visual contemporâneo operado no Instagram; destacamos aqui figuras como Cipe Pineles (1908-1991), a primeira mulher a ser diretora de arte em publicações como Vogue (1932-1938) e Seventeen (1947-1950); Richard Avedon (1923-2004), icônico fotógrafo americano de publicações de moda e estilo como Harper's

Bazaar, Vogue, The New Yorker, Rolling Stone, entre outros; Alexei Brodovitch (1898-1971), designer gráfico e diretor de arte da revista Harper's Bazaar (1934-1958).

Figura 27 - Referências visuais de 'Dystopia' (2019.1) Pt. III.



FONTE: App móvel 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation. Harper's Bazaar SEPT '56, direção de arte por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografia de Richard Avedon (1923-2004). O elemento central é a fotografia de Avedon, capturada em agosto de 56, onde um sapato de grife é perfeitamente focado e capturado em movimento durante um desfile de moda. O título em branco do Bazaar aparece no topo da capa, contrastando com o preto do fundo e ligeiramente sobreposto à textura da imagem - as luzes e outras formas do fundo desfocado. Outros textos informativos com pouca hierarquia dentro da composição são lidos sob o título.

Outras referências do Instagramismo, segundo Manovich (2016), são também os artistas de vanguarda do início do século XX, por exemplo, Alexander Rodchenko (1891-1956), ou do pós-modernismo, como Josef Müller-Brockmann (1914-1996), que usaram técnicas semelhantes de colagem e recorte em vários de seus trabalhos mais emblemáticos.

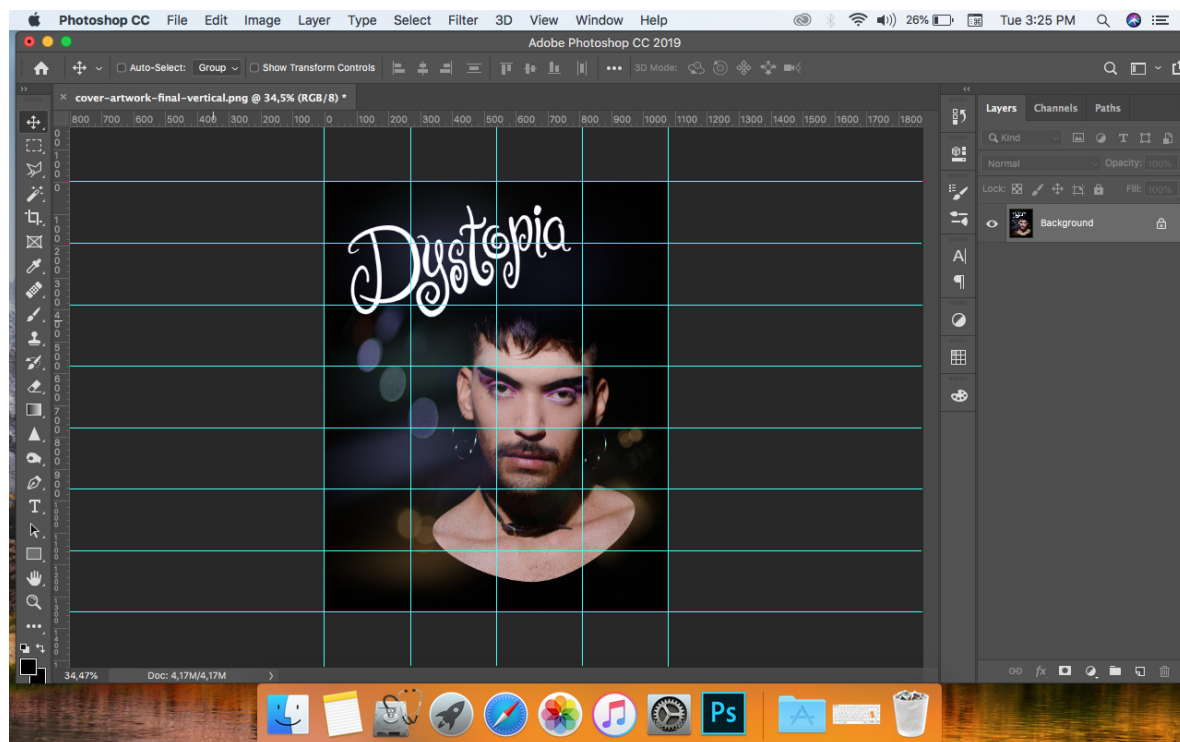
Figura 28 - Peças de colagem e recorte na arte moderna: Rodchenko (1924) & Müller-Brockmann (1953).



FONTE: Tumblr. (A) Poster de 1924 de Alexander Rodchenko (1891-1956). (B): poster “Protect the child” (1953), design de Josef Müller-Brockmann (1914-1996).

Os elementos que compõem a arte da capa de ‘Dystopia’ (2019.1) foram acomodados dentro de uma grelha que lembra o sistema proposto por Müller-Brockmann em seu livro Sistema de grelhas (1982), isso foi feito através do software de edição de imagens Adobe Photoshop versão 2018. O tamanho da imagem é de 1080 x 1350 pixels no formato vertical, com uma relação de altura e largura semelhante às capas das revistas de moda do século XX analisadas. A medida selecionada é o maior tamanho para exibir uma imagem permitida dentro da interface do Instagram em tela cheia de um celular.

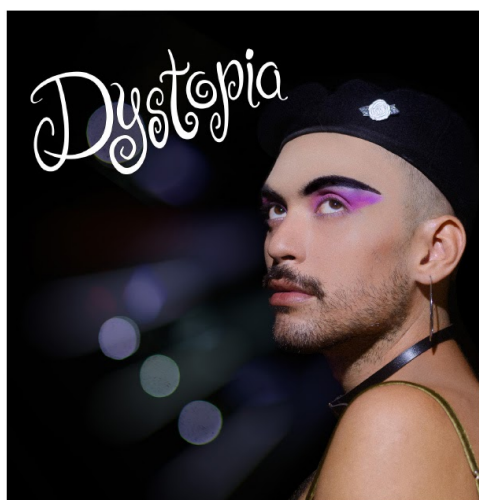
Figura 29 - Visualização em Adobe Photoshop 2019 no Mac-OS do layout da capa de 'Dystopia' (2019.1).



FONTE: elaborado pelo autor, usando uma grade do sistema proposto por Josef Müller-Brockmann (1914-1996), inspirado pelos design de Cipe Pineles (1908-1991) y Alexey Brodovitch (1898-1971).

Uma versão alternativa da capa de 'Dystopia' (2019.1) inspira-se diretamente na arte de Harper's Bazaar OCT '56, com a fotografia de Richard Avedon (1923-2004) da atriz do cinema americano da Era de Ouro (1920s-1960s) Audrey Hepburn, e com a direção de arte de Alexey Brodovitch (1898-1971). Tentando evocar um tom semelhante à arte original do Harper's Bazaar OCT '56, a arte alternativa foi projetada no Adobe Photoshop 2018 usando uma fotografia do portfólio 'Dystopia' (2019.1) semelhante à capturada por Avedon na qual uma textura de luzes fora de foco foi montada no fundo.

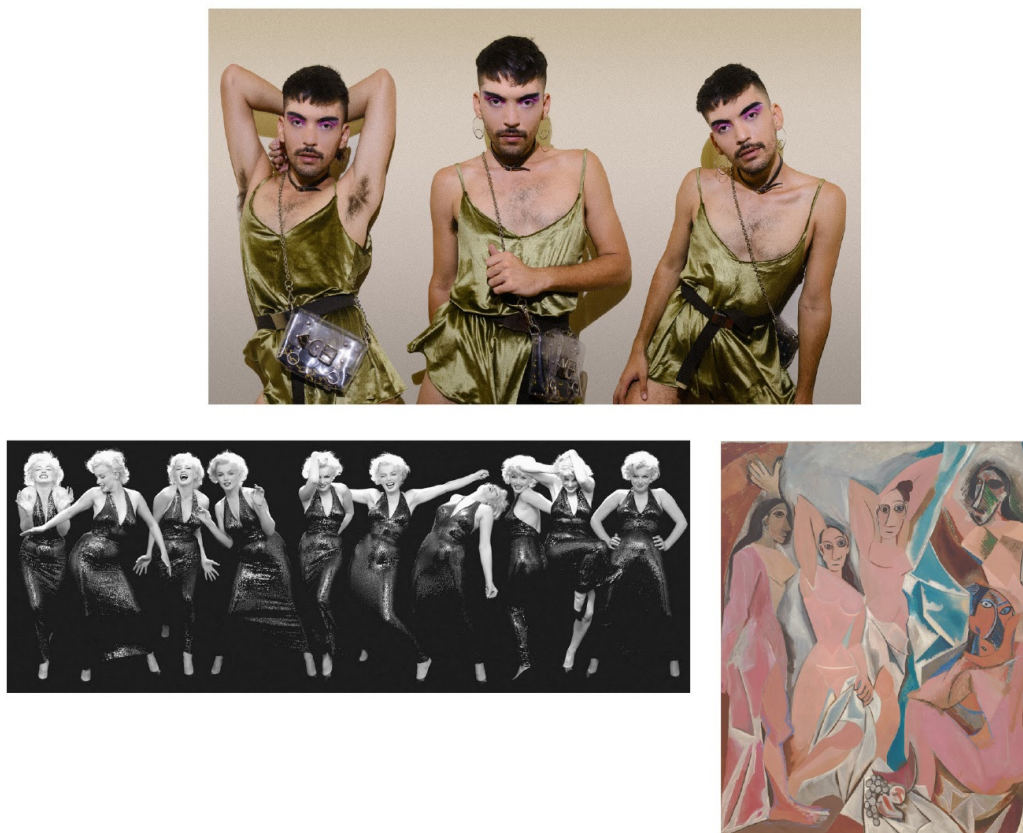
Figura 30 - Capa alternativa de 'Dystopia' (2019.1) e Capa de Harper's Bazaar OCT 1956.



FONTE: Creado pelo autor / App móvel 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation. (A) Capa alternativa de 'Dystopia' (2019.1). (B) Capa de Harper's Bazaar OCT '56, design gráfico por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografia de Richard Avedon (1923-2004).

Outra designed photography composta para o fanzine digital 'Dystopia' (2019.1) é inspirada no spread de Marilyn Monroe publicado na revista LIFE Magazine MAY'58, uma colagem feita pela montagem de vários negativos, fotografados por Richard Avedon. Este tipo de foto montagem é uma estratégia visual recorrente no trabalho de Avedon, em 'Dystopia' (2019.1) é feita digitalmente usando o Adobe Photoshop 2019. Encontramos outra referência desta composição na pintura 'Las señoritas de Avignon' (1907) do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973).

Figura 31 - Colagem composto para o fanzine digital 'Dystopia' (2019.1) e inspirações.



FONTE: ~Elaborado pelo autor; App móvel 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation;
< <https://www.moma.org/collection/works/79766>>, acesso em 17/02/2020. Esse tipo de foto montagem é uma estratégia visual recorrente no trabalho do fotógrafo Richard Avedon (1923-2004), por exemplo, no spread de Marilyn Monroe publicado em LIFE Magazine MAY'58. Outra inspiração é a pintura "Las señoritas de Avignon" (1907) do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973).

6 CONCLUSÃO: O GESTO DE AUTO-FOTOGRAFAR-SE (O RAPTO)

O rpto amoroso (puro momento hipnótico) tem lugar antes do discurso do proscênio da consciência: o “acontecimento” amoroso é de ordem hierática: é minha própria lenda local, minha historinha santa que declamo para mim mesmo, e essa declaração de um fato consumado (imóvel, embalsamado, afastado de todo prazer) é o discurso amoroso. (NIETZSCHE apud BARTHES, 1981, p. 82).

Somente após os dois anos em que este projeto foi desenvolvido, com o objetivo específico de representar através da fotografia o livro ‘Fragmentos de um discurso amoroso’ de Roland Barthes e, conseqüentemente, desvendar o meios para usá-lo como forma de cumprir a tarefa inicial, garantimos que a fotografia digital, como ‘nova mídia’, pode ir além dos limites nos que a fotografia foi pensada originalmente. E é que a realidade do primeiro estágio da fotografia foi abruptamente quebrada em sua tradução para códigos e algoritmos ao entrar na era digital atual, onde tudo é processado em um computador.

Na verdade, o projeto sempre foi projetado para ser desenvolvido através da rota digital da fotografia, porque nunca houve a intenção de retornar à mídia analógica. O material orçado para realizar a tarefa era uma câmera digital e um computador para processar (manipular) as imagens usando um software de revelado- adquirindo assim um caráter estético comprovadamente relacionado às novas mídias: ser um conjunto de dados de computador.

Diferentemente da fotografia analógica, que só podia ser retocada usando ferramentas externas à sua operação técnica, a fotografia digital pode ser operada a partir de sua unidade gráfica (o pixel) usando um software de edição por um computador ou telefone celular. Até a ‘anti-programação’ para a geração de ruídos tipicamente digitais, como os operacionalizados nas imagens Glitch Art (MORADI apud SZAFIR, 2015). É nesse ponto que percebemos que o gesto de criação original do fotógrafo é modificado (ou expandido), agora no domínio e na lógica digital.

Flusser (1994) diz que a fotografia é um gesto de ver, propondo uma divisão em três fases: a busca de uma postura, a manipulação da cena para acomodá-la correspondentemente e, finalmente, a reflexão, momento decisivo antes da captura de imagem. Um clique. A imagem é capturada. No entanto, na prática da fotografia digital, descobrimos que a imagem capturada e armazenada na memória da câmera está longe da forma final desejada desse ‘objeto’ digital, quando ainda precisamos do computador - como

parte das ferramentas do artista digital - para processá-lo e ‘revelá-lo’ usando, por exemplo, o software de processamento e pós-produção de imagem digital do Adobe Lightroom.

De nossa perspectiva, observamos que aqui vem outro gesto de golpe, que define a seguinte conclusão: o processo de criação de um jovem fotógrafo imerso na arte da montagem digital. O explicamos desta maneira: o software também nos permite brincar com a composição original da foto (imagem), permitindo modificar os valores das diferentes características editáveis (e.g., contraste, brilho, saturação, balanço de branco ou enquadramento de cena, para citar alguns), mantendo nesta quarta fase o tom reflexivo do ato. O nível de complexidade da edição pode ser variável, algumas fotografias podem ser montadas em softwares como o Adobe Photoshop para compor ‘objetos’ mais complicados com elementos de diversas origens, agora ajudados com os princípios do design gráfico.

No entanto, quando pensamos nas imagens dos portfólios ‘UTOPIA’ (2018) e ‘Dystopia’ (2019), teríamos que definir qual é o gesto de auto-fotografar-se, que consideramos, em oposição ao formato #selfie, como um gesto de compor. Por isso, propomos a seguinte estrutura da ação do fotógrafo, compondo sua imagem, dividindo-a nas seguintes fases: a escolha do tema ou mensagem, o planejamento da ação, a captura da cena [mise-en-scene / mise-en-cadre], processamento da imagem e a montagem / composição.

Na primeira fase, a busca do fotógrafo se refere à escolha de um assunto ou à informação que ele deseja codificar em sua imagem. A reflexão atuaria de maneiras diferentes dentro do mesmo gesto. Mesmo antes de chegar ao ponto de montagem diante da câmera, haveria uma fase de planejamento da ação e uma visão mental da composição da imagem desejada (pode até haver esboços desenhados), inspirada em referências consultadas anteriormente.

A manipulação no processo óptico se torna mais evidente neste caso, pois durante a captura da imagem (terceira fase), após ter escolhido as informações para codificar na imagem e ter planejado e reunido o que é necessário para traduzir sua visão, a situação é organizada (mise-en-scenè) dentro de uma sala / estúdio onde tudo é controlado: a iluminação, a posição da câmera (fixada em um tripé), os objetos que aparecem na cena em frente à lente etc., e é isso que o reitera como um gesto de composição. Nesse momento, a única pista da imagem a ser capturada quando o controle remoto do dispositivo é ativado (é impossível ficar atrás e na frente do visor da câmera ao mesmo tempo) seria o reflexo da

transmissão parcial da cena ao vivo, projetada na tela da câmera, vista em um espelho posicionado em ângulo ao tripé.

Para “terminar” a fotografia, na extensão do gesto de composição da imagem na era digital, o fotógrafo irá ao computador, em uma quarta etapa do gesto, para revelar suas imagens em um dos diferentes programas de edição. Uma quinta etapa seria na qual, para cumprir sua visão estética, o fotógrafo teria a liberdade de compor e montar novos ‘objetos digitais’ com suas fotografias através de um software de edição de imagens.

As fases que identificamos no gesto de auto-fotografar-se, um gesto de composição, tornam-se a metodologia que defendemos como forma de concluir a dissertação, a partir da experimentação ‘Um discurso amoroso através da câmara lúcida’ (2020) - proposta de tradução em imagens. Para fazer isso, desenvolvemos a primeira figura abordada do portfólio.

Um discurso amoroso através da câmara lúcida: ‘O Rapto’ (2020.1)

Figura 32 - Capa de ‘O Rapto’ (2020.1).



FONTE: elaborado pelo autor.

1) Seleção da mensagem.

A primeira figura representada é ‘Rapto’, que seria um episódio inicial e violento no ‘Drama’ ou ‘Novela’ de amor, no qual o sujeito do amor é abduzido ou cativado pela imagem do objeto amado pela primeira vez:

Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído depois) o qual o sujeito apaixonado é “raptado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: gamação; nome científico: enamoramento).

No mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é como todos sabem, sempre, passivo); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário, o raptor não quer nada, não faz nada, ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o objeto da captura se torna o sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado. (Subsiste, entretanto, um vestígio do modelo arcaico: o enamorado – aquele que foi raptado – é sempre implicitamente feminizado). (BARTHES, 1981, p. 165)

2) Planejamento da ação.

As referências revisadas nos ajudam como um guia na criação imagética. A cena é planejada e o fotógrafo se prepara para ser o referente fotográfico. É feito um esquema gráfico da idéia da imagem que está por vir.

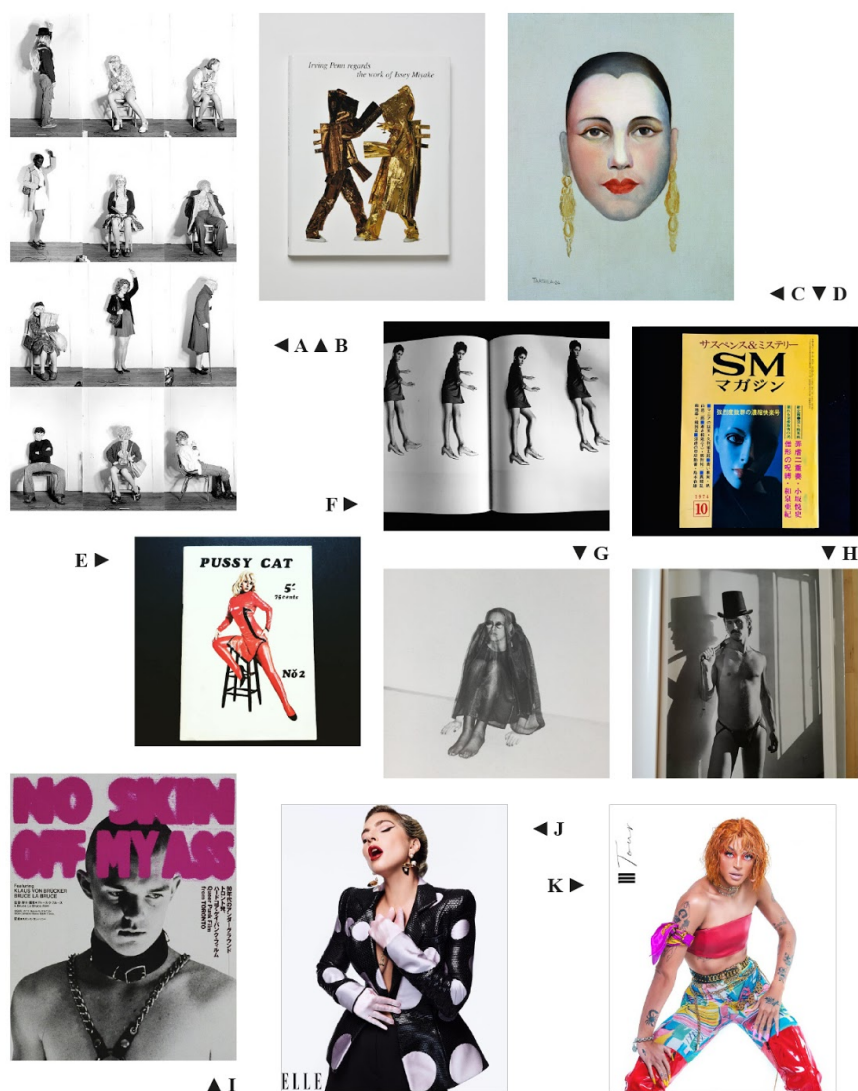
Para mencionar algumas fontes de inspiração, listamos o trabalho de auto-retratos de Cindy Sherman, intitulado 'Bus riders' (1976), encontrado na revisão do corpo de trabalho da fotógrafa; o livro fotográfico 'Irving Penn Regards Issey Miyake' (1999) consultado na 'Japan House São Paulo' em novembro de 2019; e ou o auto-retrato pintado (1924) da moderna artista brasileira Tarsila do Amaral (1886-1973). Outras referências foram encontradas no imenso banco de imagens digitais que o Instagram representa, aproveitando a existência de muitas contas nessa plataforma em que os usuários arquivam e compartilham (exibem) álbuns de fotos, livros de artistas, catálogos de moda ou revistas de fotografia de diferentes gêneros. Nesse sentido, as contas do Instagram @fetishmagsale, @moyodemonio, @rarebooksparis, @dressedforpleasure, @photobookfinder, entre outros, foram um ponto de encontro para muitas referências visuais nas quais estamos interessados. Outros exemplos que nos interessam como guia são encontrados na fotografia comercial, como em imagens compartilhadas por artistas como @ladygaga ou a drag queen brasileira @Pabllo Vittar. Na próxima página, apresentamos as imagens de referência de 'O Rapto'.

Figura 33 - Desenho do sujeito amoroso e foto dos bastidores da preparação do artista.



FONTE: elaborado pelo autor. O sujeito amoroso foi previamente desenhado e pensado com o principal acessório utilizado nas imagens: uma tela com textura de chamas.

Figura 34 - Algumas das referências de ‘O Rapto’ (2020.1) em ‘Um discurso amoroso através da câmera lúcida’.



- A. ‘Bus riders’ (1976) - Cindy Sherman [FONTE: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-bus-riders-66670>]
- B. ‘Irving Penn Regards Issey Miyake’ (1999) - fotolibro consultado em São Paulo [FONTE: PENN (1999)]
- C. ‘Autoretrato’ (1923) - Tarsila do Amaral [FONTE: <https://www.infoartsp.com.br/agenda/tarsila-popular/>]
- D. Suspens & Mistery SM (1974) - Revista para adultos [FONTE: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- E. Pussy cat no. 2 (1960s)- Revista para adultos [FONTE: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- F. Fotolibro Jeanne (1991) de Araki Nobuyoshi - [FONTE: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- G. ‘Bizantine’ - Fotolibro de moda avant-garde [FONTE: INSTAGRAM @rarebooksparis]
- H. 42nd Street Studio de Joyce Baronio (Fotolibro) [FONTE: INSTAGRAM @photobookfinder]
- I. Pôster do filme pornográfico ‘No skin off my ass’ (1991) [FONTE: INSTAGRAM @dressedforplessure]
- J. Lady Gaga para ELLE (2019) [FONTE: INSTAGRAM @hauslabs]
- K. Pôster ‘111 Tour’ (2020) de Pablo Vittar [FONTE: @pablovittar]

3) Captura da cena (mise-en-scène/mise-en-cadre).

Assim como mise-en-scène é uma inter-relação das pessoas em ação, o mise-en-cadre é a composição pictórica de quadros mutuamente dependentes (tiros) em uma sequência de montagem. (EISENSTEIN, 1999, p. 22, tradução nossa)

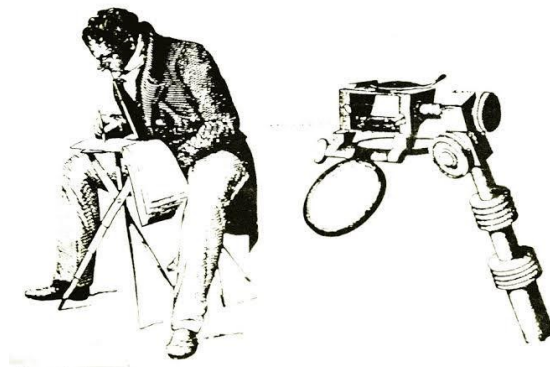
Em uma sala de estudo previamente pintada de branco, um banco é colocado em frente ao fundo claro, frente a frente com o tripé segurando a câmera, que foi configurada anteriormente para operação via controle remoto. O reflexo da cena e a tela da câmera em um espelho posicionado em ângulo ao tripé é o único guia antes de operar o controle remoto da câmera para capturar um auto-retrato.

O sistema de captura de imagem desenvolvido com a câmera fixa, o espelho e a iluminação nos faz pensar em outros instrumentos, como a câmera lúcida, um dispositivo auxiliar de desenho usado no século XIX que permite ver dentro dela uma superposição óptica de uma cena e da superfície do suporte de desenho utilizado (isso graças ao espelho semitransparente integrado em um ângulo de 45 graus). Para Barthes (1990), a imagem fotográfica, como na câmara lúcida, está lá fora:

É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associam-na à idéia de uma passagem obscura (camera obscura). O que se se deveria dizer é camera lucida (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel); pois, do ponto de vista do olhar, “a essência da imagem é estar toda fora, sem intimidade, e no entanto mais inacessível e misteriosa do que o pensamento do foro íntimo; sem significação, mas invocando a profundidade de todo sentido possível; irrelatada e todavia manifesta, tenho essa presença-ausência que faz a atração e o fascínio das Sereias.” (BLANCHOT apud BARTHES, 1984, p. 157).

Nosso dispositivo fotográfico, como uma câmera lúcida, nos ajudaria a capturar a imagem que encena as figuras do discurso amoroso e que estaria lá fora, em frente ao sistema projetado, pronta para ser inscrita na memória da câmera. A partir dessa ideia, vem o nome do titular o portfólio discurso ‘Um discurso amoroso através da câmera lúcida’.

Figura 35 - Ilustração técnica do dispositivo auxiliar para desenho chamado 'câmera lúcida'.



FONTE: NEWHALL (2006).

Figura 36 - Nossa 'câmera lúcida' (2020.1).

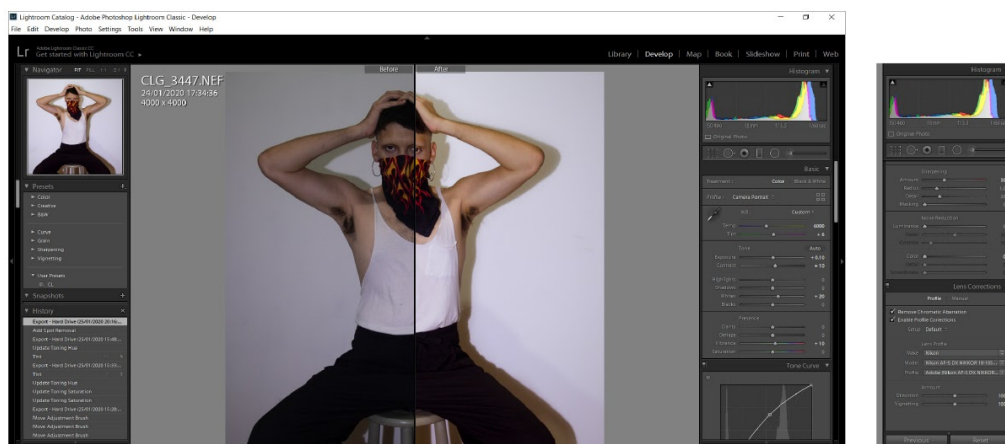


FONTE: elaborado pelo autor. A primeira imagem é um esquema do dispositivo fotográfico projetado para capturar a cena da figura 'O Rapto', que comparamos com a câmera lúcida porque a imagem está lá fora, exposta. Abaixo, fotografias dos bastidores da sessão de fotos.

4) Processamento das fotos (Importação para software de revelado digital).

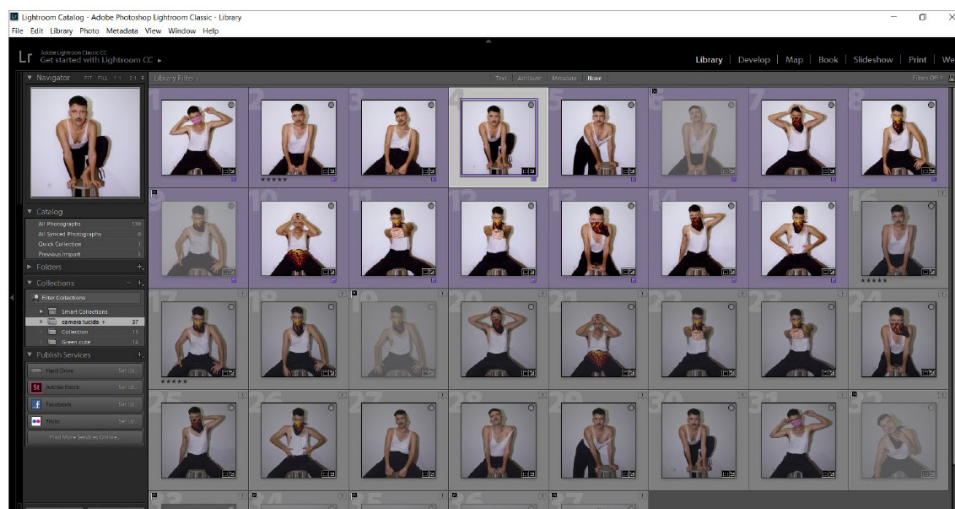
Na próxima fase do processo de criação, continuamos com o gesto de composição, agora no computador, usando o software de desenvolvimento digital Adobe Photoshop Lightroom Classic CC. Ao conectar a memória da câmera ao computador, é imediatamente possível visualizar os arquivos de imagem contidos nela, isso na interface do Lightroom, antes da importação na biblioteca de imagens do programa. A reflexão está presente tanto no ato de seleção das imagens a serem importadas quanto na escolha dos valores que a interface permite ao usuário modificar para melhorar uma imagem. Os arranjos feitos visam corrigir a iluminação da fotografia e o foco do sujeito principal.

Figura 37 - Antes/depois do processamento da imagem visualizado na interface do software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC.



FONTE: elaborado pelo autor. Antes/depois do processamento da imagem visualizado na interface do software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC. Exposição, contraste, brancos, foco e controle de distorção são alguns dos valores personalizados.

Figura 38 - Visualização em grade das imagens escolhidas na sessão de auto retratos de ‘Um discurso amoroso através da câmera lúcida’ (2020.1) na interface do software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC.



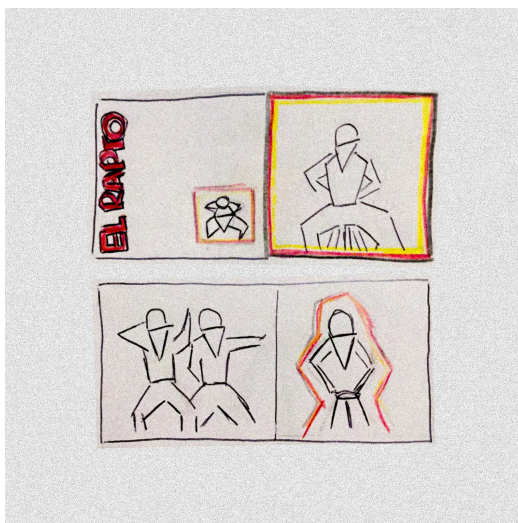
FONTE: elaborado pelo autor. Essas imagens compõem nosso primeiro banco de imagens disponível para criar composições digitais.

5) Composição digital a partir das imagens processadas.

As fotografias são combinadas no software de edição do Adobe Photoshop para criar uma composição digital projetada para a plataforma Instagram, usando um formato de 4000x2000 px com uma resolução de 72 dpis. Esse seria o meio pelo qual irradiaríamos essa primeira figura para o público e para o qual consideramos as estratégias visuais aplicadas.

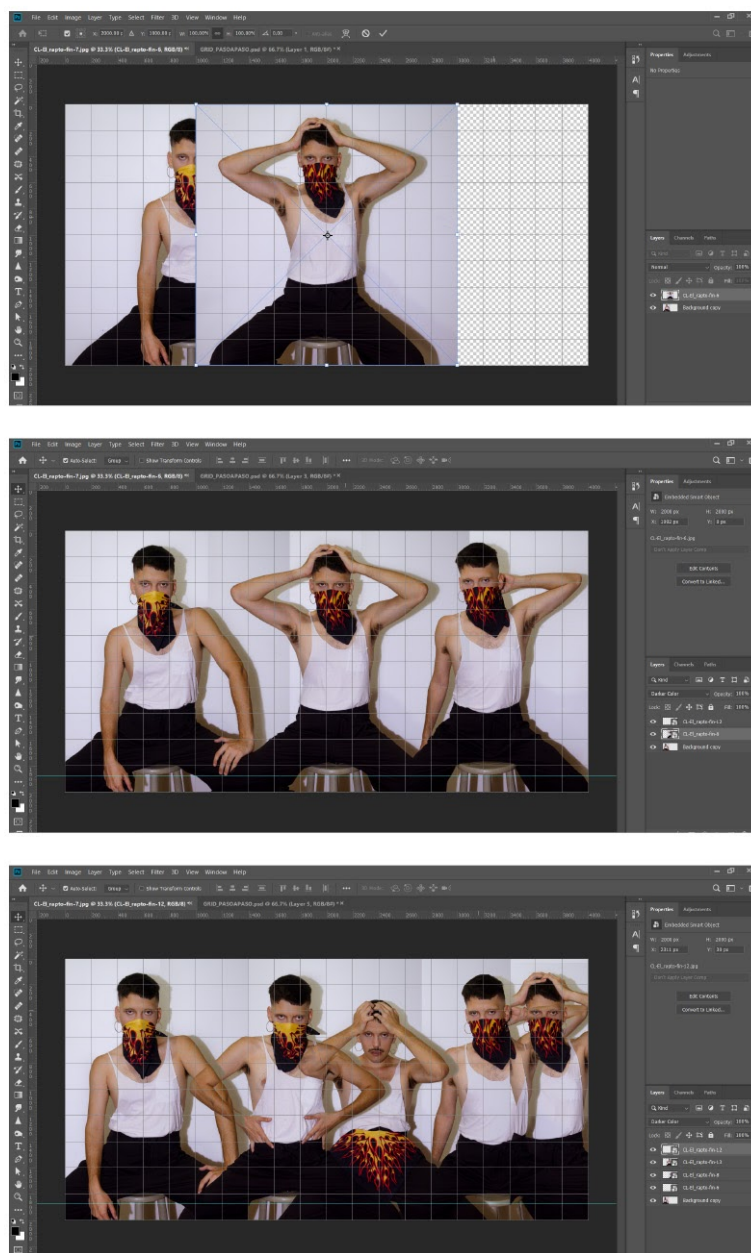
Uma das características dos objetos da nova mídia é sua variabilidade: “não é algo fixo de uma vez por todas, mas pode existir em diferentes versões, potencialmente infinitas” (MANOVICH, 2001, p. 93, tradução nossa). Nesse sentido, apresentamos um ‘passo a passo’ das ferramentas usadas na composição digital feitas no Photoshop com as imagens de ‘O Rapto’ (2020), com as quais experimentamos até atingir a variação selecionada para publicação no Instagram.

Figura 39 - Esquema desenhado que serviu de guia para a composição feita no computador antes de começar a montar 'O Rapto' (2020.1).



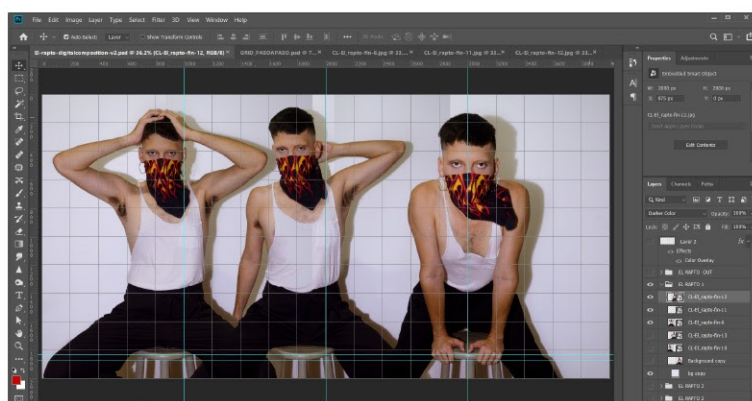
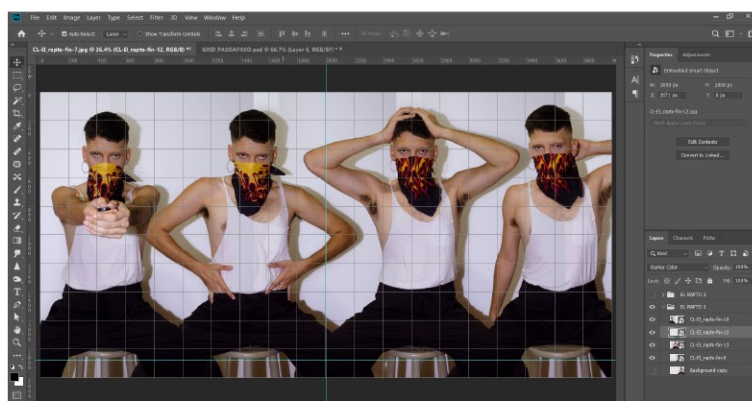
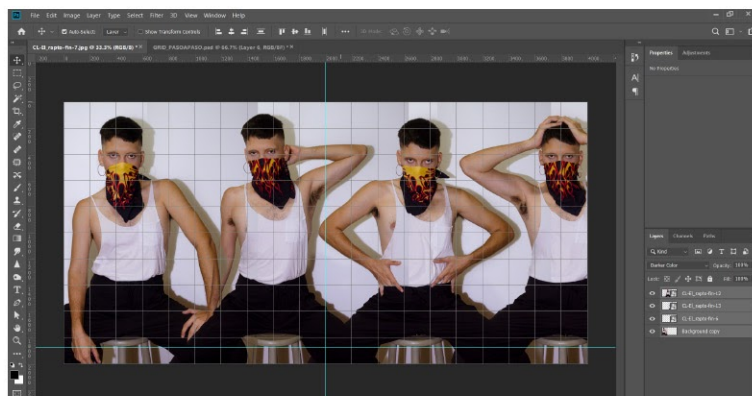
FONTE: elaborado pelo autor. Começamos com a idéia de criar uma colagem combinando algumas poses capturadas.

Figura 40 Passo a passo de ‘O Rapto’ (2020.1) I.



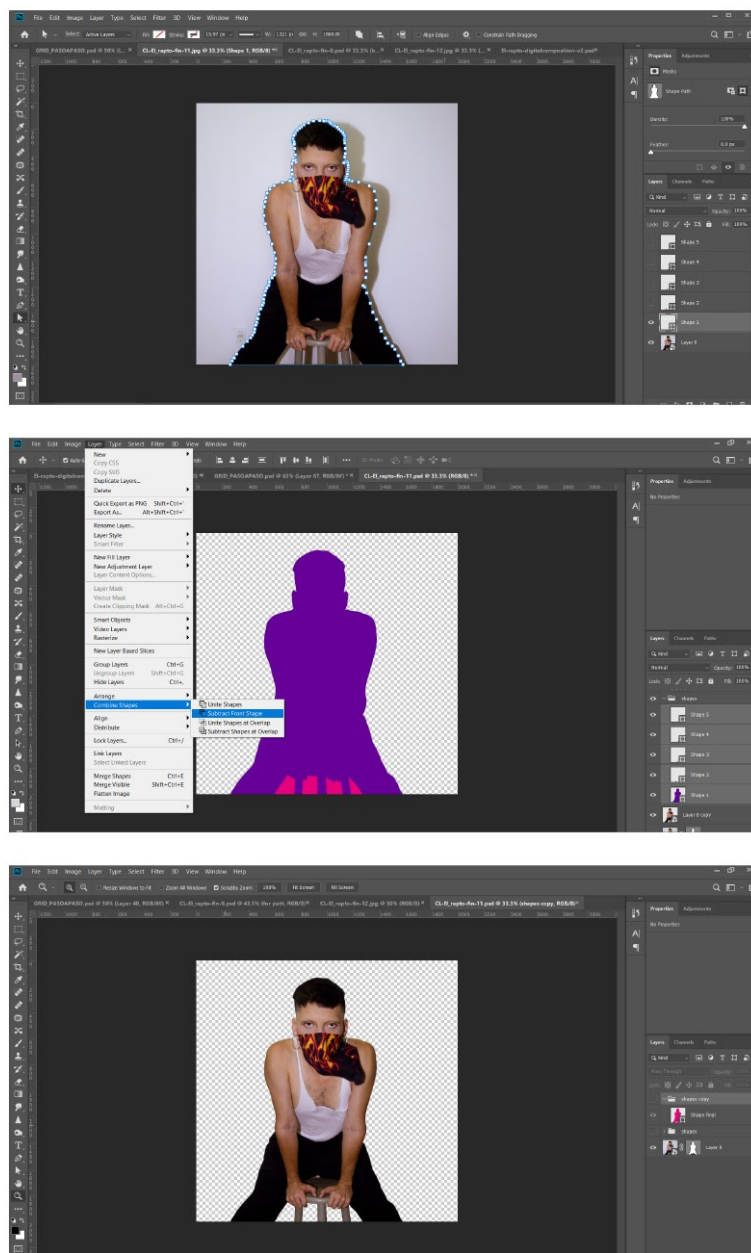
FONTE: elaborado pelo autor. Experimentação com as imagens do nosso banco de fotos para formar a composição digital ‘O Rapto’ (2020). Um arquivo de 2000px x 4000px foi criado no software Adobe Photoshop CC 2019, onde inserimos várias poses da sessão de fotos, para seleccionar as que integrariam o objeto final.

Figura 41 - Passo a passo de 'O Rapto' (2020.1) II.



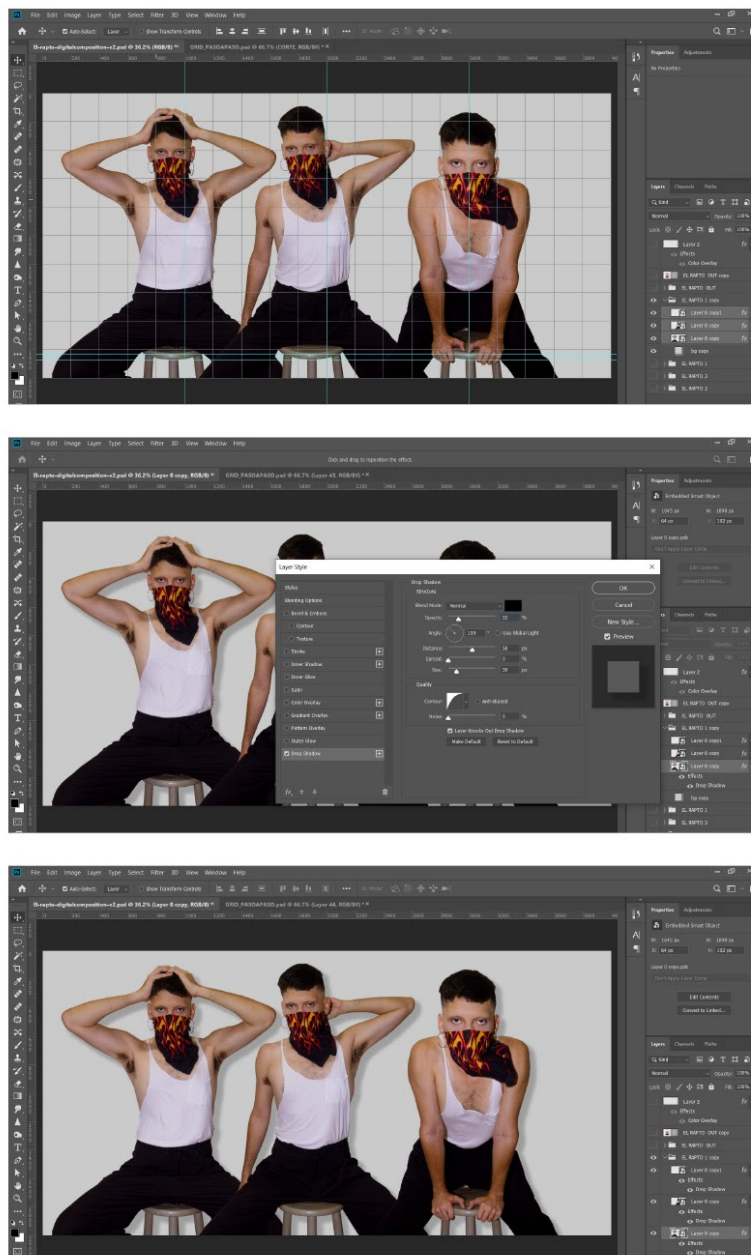
FONTE: elaborado pelo autor. Depois de analisar as variações de composição com as imagens de 'O Rapto' (2020), três foram escolhidas. Melhoramos a integração entre as camadas para formar o objeto para o Instagram imediatamente.

Figura 42 - Passo a passo de ‘O Rapto’(2020.1) III.



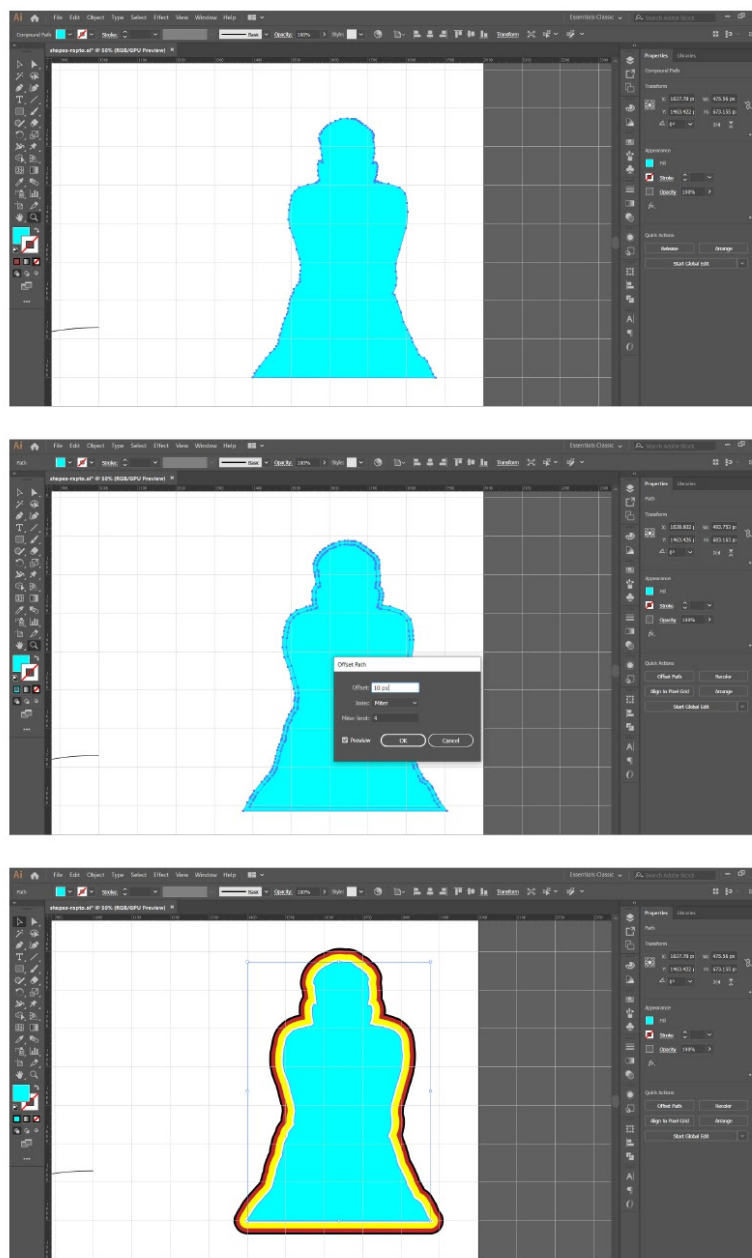
FONTE: elaborado pelo autor. Para combinar as camadas, cortamos a figura principal das fotografias. Com a ferramenta ‘caneta’, desenhamos o contorno do corpo e os espaços vazios. Em ‘combinar formas’, subtraímos o espaço vazio do contorno do corpo para criar a camada com a qual isolamos a figura inferior. Esse processo é repetido nas fotografias que compõem a arte de ‘O Rapto’ (2020).

Figura 43 - Passo a passo de 'O Rapto' (2020.1) IV.



FONTE: elaborado pelo autor. Retornamos ao nosso arquivo anterior com todas as figuras cortadas. Decidimos restaurar a sombra das fotografias originais digitalmente, mas agora teríamos controle total de recursos como dureza, ângulo, tamanho, distância e muito mais.

Figura 44 - Passo a passo de 'O Rapto' (2020.1) V.



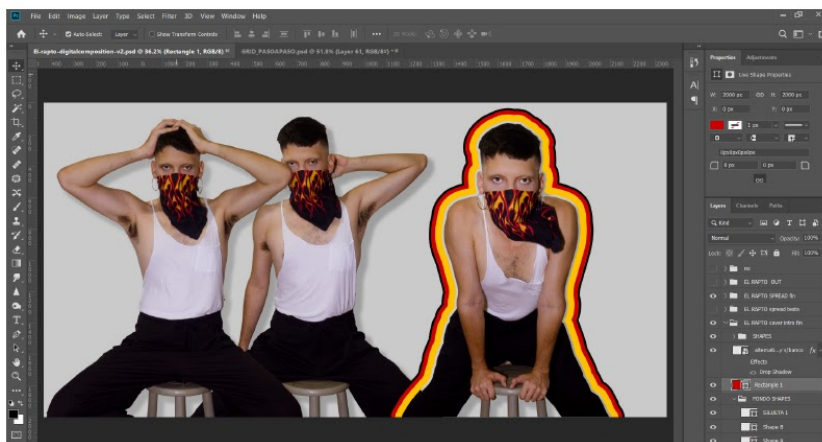
FONTE: elaborado pelo autor. Usando a forma do contorno da fotografia que cortamos anteriormente no Photoshop, projetamos um quadro no software de ilustração vetorial e design Adobe Illustrator CC 2019, que adicionaremos posteriormente na composição para acentuar o corte.

Figura 45 - Passo a passo de 'O Rapto' (2020.1) VI.



FONTE: elaborado pelo autor. O detalhe projetado para acentuar a figura principal da composição viria das variantes feitas na experimentação com outras imagens do portfólio que também foram cortadas usando o mesmo método descrito anteriormente.

Figura 46 - Passo a passo de 'O Rapto' (2020.1) VII.



FONTE: elaborado pelo autor. Voltando ao Adobe Photoshop, o detalhe colorido é montado no arquivo original.

Figura 47 - Composição do objeto digital 'O Rapto' (2020.1), exportado para compartilhar via Instagram.



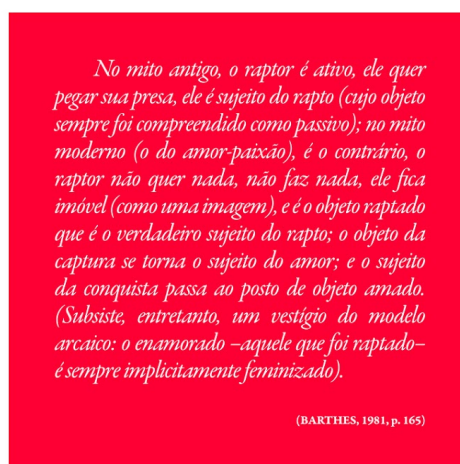
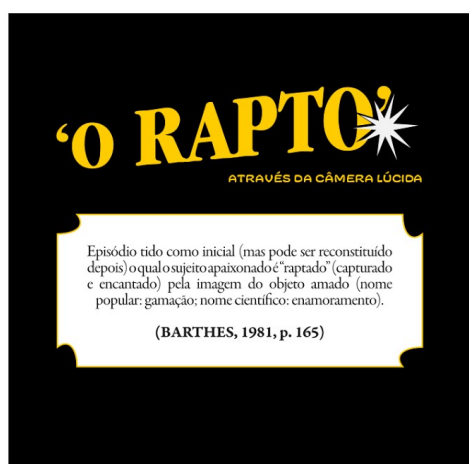
FONTE: elaborado pelo autor.

Figura 48 - Folheto apresentado para a banca no dia da sessão de defesa de dissertação de mestrado (28 de Fevereiro de 2020).



FONTE: elaborado pelo autor. As imagens projetadas para o portfólio de 'O Rapto' foram utilizadas em um folheto apresentado para a banca, incluindo o texto de Roland Barthes sobre a figura selecionada.

Figura 49 - Folheto projetado aberto apresentado para a banca no dia da sessão de defesa de dissertação de mestrado (28 de Fevereiro de 2020).



FONTE: elaborado pelo autor.

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. **A Performatividade da Documentação de Performance**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/10/A-Performatividade-Da-Documentacao-D-e-Performance_Performatus.pdf. Acesso em: 12 abr. 2018
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Notas sobre fotografía. España: Paidós Comunicación, 1990.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Londres: Fontana Press, HarperCollinsPublishers, 1987.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo veintiuno editores, 1993.
- BARTHES, Roland. **The grain of the voice: interviews 1962-1980**. New York: Hill and Wang, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México: Editorial Itaca, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. **Lógica de la sensación**. 1994
- EISENSTEIN, Sergei. **La forma del libro**. 5 Ed. México D.F.: siglo veintiuno editores; 1999; p. 22.
- FARRAR, Jill. **The Glossary as Fictocriticism and New Moon Through Glass, a Novel**. 2008 Available at: <http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/37798>., acesso em: 12 abr. 2018.
- FLUSSER, Vilém. **Hacia una filosofía de la fotografía**. México: Trillas, 1990.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos**. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan. **La Cámara de Pandora**. La fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. España: GALAXIA GUTENBERG, 2016.

GALLI, Tania; DO NASCIMENTO, Maria; MARASCHING, Cleci (Org). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GLEASON, Timothy R. **The Communicative Roles of Street and Social Landscape Photography**. Studies In Media & Information Literacy Education 8.4, nov. 2008. Disponível em: <http://www.utpress.utoronto.ca/journals/ejournals/simile>. Acesso em: 20 sept. 2017

HAN, Byung-Chul. **La agonía del Eros**. España: Herder, 2014.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Alcor, 1988.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type**. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

LUPTON, Ellen. **Graphic design: the new basics**. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

LUPTON, Ellen. **Graphic Design: The New Basics: Second Edition, Revised and Expanded**. New York: Princeton Architectural Press, 2015. Disponível em: <https://www.scribd.com/book/270342227>. Acesso em: 05 jul. 2019

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary photography**. 2016. Disponível em: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Acesso em: 10 ago. 2019

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Sistema de retículas**. Un manual para diseñadores gráficos. España, Editorial Gustavo Gili, 2002.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía** (2nd ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÒSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PENN, Irving. **Irving Penn Regards the Work of Issey Miyake: Photographs 1975-1998**. Boston: Little, Brown and Company, 1999.

RAMOS, Angélica da Costa. **O Eu Pulverizado na Arte Performática de Cindy Sherman**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017.

SIMONDON, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: La cebra/Cactus, 2009.

SHERMAN, Cindy. **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**. New York: MoMA Publications, 2003.

SZAFIR, Milena. **Da Retórica: Audiovisual e as regulações das paixões**. IN: SZAFIR et.al. *Montagem audiovisual: reflexões e experiências Livro#1*.2018. São Paulo: SOCINE; 2019; p. 108-135.

SZAFIR, Milena. **Montagens Audiovisuais extra-Apropriação [Por uma Pedagogia do Filme-Esaio na Cultura Digital]**. In: Ramayana Lira e Alessandra Brandão. (Org.). *A Sobrevivência das Imagens*. 1ed.Campinas: PAPIRUS, 2015, v. 1, p. 153-175.

SZAFIR, Milena. **Retóricas Audiovisuais: o filme Tropa de Elite na cultura em rede digital**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. 2010.

SZAFIR, Milena. **RETÓRICAS AUDIOVISUAIS 2.0** [do online found footage ao filme-ensaio, a ideia do vídeo remix/ mash up como collage-essay]. In: ABCIBER, 2011, Florianópolis. V Simpósio Nacional da ABCiber, 2011.

SZAFIR, Milena. **“Sampler: Cloud & Looping Protocols”**. IN: *Retóricas Audiovisuais 2.1 – Ensino e Aprendizagem Compartilhada: Passado, Presente, Futuro ou Por uma Arqueologia-Cartografia da Montagem*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: ECA-USP, 2015b; pp. 303-346

TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

TIFENTALE, Alise. MANOVICH, Lev. **Competitive Photography and the Presentation of the Self**. 2016. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5623280de4b08ff533eaa145/t/5b0ef500aa4a99eda8cde89d/1527706882281/Competitive_Photoshop_AT_LM_2016_2018.pdf. Acesso em: 10 ago. 2019

TUCHERMAN, Ieda. **Arqueologia do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019

GLOSSÁRIO

- **Bokeh.** Textura oval nas partes desfocadas de uma imagem, produzida por uma lente. A área sem foco é chamada bokeh.
- **Colagem.** Técnica pictórica que consiste em colar outros materiais, como papel, tecido, fotografias, etc., sobre um pano, papel ou outra superfície. A função de recortar e colar é usada em quase todas as aplicações de software hoje, e ela se refere ao processo físico de colagem. Os pintores cubistas popularizaram a colagem no início do século XX.
- **Composição.** Formação de um todo ou um conjunto unificado, unindo com uma certa ordem uma série de elementos. Manovich reitera o uso do termo “composição” para taxonomias de design em diálogo com nomenclaturas de filmes, por exemplo, “montagem”.
- **Database aesthetics.** *Database Aesthetics* examina o banco de dados como uma forma cultural e estética, explicando como os artistas participaram na cultura de rede criando arte de dados.
- **Fanzine.** Publicação periódica feita com poucos meios de comunicação e circulação reduzida que lida com questões culturais (música, banda desenhada, etc.). Uma revista, geralmente produzida por amadores, para fãs de um determinado artista, grupo ou forma de entretenimento.
- **Grade.** Uma grade divide o espaço ou o tempo em unidades regulares, pode ser simples ou complexa, específica ou genérica, etc. Estabelece um sistema para organizar o conteúdo dentro do espaço de um ritmo, tela ou ambiente construído.
- **Hierarquia visual.** A hierarquia expressa a organização do conteúdo, enfatizando alguns elementos e subordinando outros. A hierarquia visual é uma das chaves do design, como organizar o conteúdo para transmitir melhor a mensagem ao público.

- **Intersemiótica (Tradução).** Interpretação de sinais verbais através de sinais de sistemas não verbais.
- **Módulo.** Um módulo é um elemento fixo usado dentro de um sistema ou estrutura maior.
- **Performatividade.** O conceito de “performatividade” refere-se à capacidade de algumas expressões se tornarem ações e transformarem a realidade ou o meio ambiente.
- **Photobook/Fotolivro.** Um photobook é um conjunto de imagens fotográficas organizadas em forma de livro. Um photobook é um livro desenhado de forma personalizada e única para cada evento. Ao contrário dos álbuns fotográficos tradicionais, onde as fotos são coladas às folhas, nos álbuns de fotos as fotos são impressas diretamente nas mesmas folhas.
- **Photo booth.** Máquina de venda automática ou um quiosque moderno que contém uma câmera automatizada e processador de filme, que geralmente funciona com moedas.
- **Revelado digital.** Processo de manipulação numérica de dados de imagens digitais usando software para otimizar, melhorar ou manipular esses dados. O conceito é uma analogia ao processo de revelação da fotografia análoga.
- **Snapshot/Street snap.** Fotografia informal, geralmente feita rapidamente, na rua, usando uma pequena câmera portátil.
- **Still.** Fotografias publicitárias cujo objetivo é criar interesse nas pessoas para que vejam os filmes, de maneira que tais fotografias têm de ser interessantes o suficiente para despertar o desejo em descobrir uma história por detrás de cada uma delas.

ANEXO A – BASE DE DATOS TEÓRICA

1. FRAGMENTOS SOBRE EL GESTO DE AMAR
2. FRAGMENTOS SOBRE LAS MATERIALIDADES DE LA FOTOGRAFÍA (DEL ARSÉNICO AL PIXEL)
3. FRAGMENTOS SOBRE LA TRANSMISIÓN (PROPAGACIÓN) DE IMÁGENES EN LA ÉPOCA DE LA SOBRE REPRODUCTIBILIDAD EN EL ARTE
4. FRAGMENTOS SOBRE LOS APARATOS Y JUEGOS FLUSSERIANOS y EL GESTO DE FOTOGRAFIAR
5. FRAGMENTOS SOBRE UNA ESENCIA PERFORMÁTICA DE LA FOTOGRAFÍA - CINDY SHERMAN Y VITO ACCONCI
6. FRAGMENTOS SOBRE LOS PRINCIPIOS DE DISEÑO GRÁFICO Y COMPOSICIÓN
7. FRAGMENTOS SOBRE LA CÁMARA LÚCIDA DE BARTHES
8. FRAGMENTOS SOBRE LA ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO AMOROSO
9. FRAGMENTOS SOBRE LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN
10. FRAGMENTOS SOBRE LOS NUEVOS MEDIOS
11. FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

01. FRAGMENTOS SOBRE EL GESTO DE AMAR

1. “El gesto de amar no lo vemos porque la presión social lo ha desplazado al mundo de lo privado, y lo privado es por definición algo invisible; y cuando, por la contrapresión se desliza hacia el mundo público, aparece precisamente como un gesto protestatario, que por descontado cambia su carácter y que ciertamente nada tiene que ver con el exhibicionismo y la ostentación” (FLUSSER, 1994, p. 69).
2. “En el gesto de amar se trata, por tanto, de uno de aquellos escasos gestos, que como un tremolar de banderas y un ruido de sables pueden verse por doquier, en forma directa o indirecta, en carteles, en revistas y en programas de televisión, y en los cuales el cometido de la fenomenología es desmontar el exhibicionismo que ocultan” (FLUSSER, 1994, p. 69).
3. “La dificultad para liberar el gesto de amar de sus ligaduras con el gesto sexual y el gesto de la procreación no sólo se debe a la complejidad del hecho concreto del gesto mismo, sino que tiene sobre todo un fundamento lingüístico.” (FLUSSER, 1994, p. 71).
4. “La palabra “amor” se emplea por lo general de una manera imprecisa para esos tres gestos diferentes, pues con la facultad de amar también hemos perdido la capacidad de pensar el amor de una manera exacta. Los griegos distinguían entre eros, philia, charisma, empathia y toda una serie de conceptos relativos al amor, mientras que nosotros apenas si hacemos una definición entre amor sexual y no sexual” (FLUSSER, 1994, p. 71).
5. “Lo característico del gesto de amar es precisamente que no se puede quererlo, ya que desemboca en un abandono de la voluntad. (...) Es necesario dejarse caer en el amor, como sugiere la expresión inglesa de tal sentimiento. El gesto de amar no está inserto en el programa, sino que se sale del mismo, y por ello no puede ser programado hablando con propiedad” (FLUSSER, 1994, p. 75).
6. “El gesto de amar está ligado a unas limitaciones, a lo que se le denomina fidelidad” (FLUSSER, 1994, p. 75).
7. “La confusión entre sexualidad y amor, que caracteriza la situación presente, dificulta que veamos la auténtica conexión estrecha que se da entre ambos contextos. Estamos programados por códigos tecno-imaginarios para unos gestos sexuales, que a menudo se confunden con los gestos de amar” (FLUSSER, 1994, p. 76).
8. “La inflación sexual que deprecia el sexo hace que, como consecuencia de esa confusión, también se devalúa el gesto de amar. Y como nosotros perdemos cada vez más la ingenuidad necesaria para una actitud tranquila, cada vez nos hacemos más técnicos, más imaginarios y más críticos, con lo cual nos encontramos con dificultades para adentrarnos en lo que es la esencia del gesto de amar” (FLUSSER, 1994, p. 76).
9. “El gesto de amar es el gesto gracias al cual nos anegamos en el otro superando por esa vía nuestra alienación. Sin el gesto de amar cualquier gesto de índole comunicacional es un error” (FLUSSER, 1994, p. 76).

02. FRAGMENTOS SOBRE LAS MATERIALIDADES DE LA FOTOGRAFÍA (DEL ARSÉNICO AL PIXEL)

10. “La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismos protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión capitalista” (FONTCUBERTA, 2010, P. 12).
11. “La fotografía digital es la consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad” (FONTCUBERTA, 2010, P. 12).
12. “Por un lado, admitimos que la fotografía digital ha asumido las antiguas aplicaciones de la fotografía tradicional, la cual ha quedado descartada hoy para resolver funciones vitales indispensables y que sólo perdurará en prácticas minoritarias y artesanales.[...] Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc. que habían apuntalado ideológicamente la fotografía en el siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en cambio a lo virtual.” (FONTCUBERTA, 2010, P. 13).
13. “Asistimos a un proceso imparable de desmaterialización. La superficie de inscripción de la fotografía argéntica era el papel o material equivalente, y por eso ocupaba un lugar: trátase de un álbum, un cajón

- o un marco. En cambio, la superficie de inscripción de la fotografía digital es la pantalla: la impresión de la imagen sobre un soporte físico ya no es imprescindible para que la imagen exista, por tanto, la foto digital es una imagen sin lugar y sin origen, desterritorializada, no tiene lugar porque está en todas partes.” (FONTCUBERTA, 2010, P. 13).
14. “Asimismo cambia el contrato visual. La fuerza de la foto argéntica radicaba en que no podíamos retocarla sin recurrir a una intervención externa, intrusa a su funcionamiento técnico (dibujante, aerógrafo, tinta, tijeras, etc., o materiales y herramientas prestadas de otro medio). En cambio, la foto digital siempre está “retocada”, o “procesada”, pues depende de un programa de tratamiento de imagen para visualizarse: el ordenador ha relegado en importancia a la cámara, la lente se vuelve un accidente en la captación de la imagen.” (FONTCUBERTA, 2010, P. 13).
 15. “La electrónica ha tomado el relevo de la óptica y a la química, otrora mediadoras técnicas entre el procedimiento y el usuario; la tecnología digital ha sustituido a la analógica” (FONTCUBERTA, 2004, P. 12).
 16. “La tecnología digital acentúa la fractura entre imagen y soporte, entre información y materia. La tecnología digital ha desmaterializado a la fotografía, que deviene hoy información en estado puro” (FONTCUBERTA, 2004, P. 12).
 17. “El estatuto icónico del registro fotográfico convencional queda suplantado por otro distinto, que se acerca, por un lado, al estatuto de la pintura, y por otro al de la escritura. En la génesis de aquel registro primigenio la inscripción óptica de la imagen se realizaba como una proyección global y automática sobre toda una superficie a la vez; ahora, en cambio, la imagen se construye linealmente a partir de unidades gráficas, los pixels, que como las pinceladas o las letras, pueden operarse individualmente. La fotografía en la era electrónica ha sufrido un proceso de desindexación, el nuevo escenario le devuelve a la imagen la linealidad de la escritura” (FONTCUBERTA, 2004, p. 12).
 18. “Dramatizando la conclusión, podría afirmarse que no importa quién hace o de dónde surgen las imágenes, lo que prevalece es la asignación de sentido en la imagen que adoptamos” (FONTCUBERTA, 2016, P. 56).
 19. “El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. (...) La autoría -la artísticidad-, ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados. (...) corroborando la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica” (FONTCUBERTA, 2016, P. 56).
 20. “[...] los simples usuarios inventan una nueva categoría: la fotografía conversacional. Las fotos pasan a actuar como mensajes que nos enviamos unos a otros. Antes la fotografía era una escritura, ahora es un lenguaje. Nos comunicamos con fotos, y además lo hacemos con total naturalidad [...] Ahora las fotografías también funcionan como palabras dichas, como palabras habladas que una vez alcanzan a su receptor ya no hay necesidad de guardar, pues ya han cumplido su misión comunicativa.” (FONTCUBERTA, 2016, P. 119).

03. FRAGMENTOS SOBRE LA TRANSMISIÓN (PROPAGACIÓN) DE IMÁGENES EN LA ÉPOCA DE LA SOBRE REPRODUCTIBILIDAD EN EL ARTE.

21. “La obra de arte ha sido siempre reproducible. (...) Hubo, en efecto, imitaciones, y las practicaron lo mismo discípulos para ejercitarse en el arte, maestros para propagar sus obras y también terceros con ambiciones de lucro” (BENJAMIN, 2003, p. 39).
22. “Puesto que el ojo capta más rápido de lo que la mano dibuja, el proceso de reproducción de imágenes se aceleró tanto, que fue capaz el mantener el paso con el habla. En la litografía se encontraba ya virtualmente la revista ilustrada” (BENJAMIN, 2003, p. 40).
23. “La reproducción técnica resulta ser más independiente del original que la reproducción manual. Ella puede, por ejemplo, resaltar en la fotografía aspectos del original que son asequibles a la lente, con su capacidad de elegir arbitrariamente un punto de vista, y que no lo son al ojo humano; puede igualmente, con la ayuda de ciertos procedimientos como la ampliación o el uso del retardador, atrapar imágenes que escapan completamente a la visión natural. Puede además poner la réplica del original en ubicaciones que son inalcanzables para el original. Hace sobre todo, que ella esté en posibilidad de acercarse al receptor sea en forma de una fotografía o de una reproducción de sonido grabada en un disco” (BENJAMIN, 2003, p. 43).

24. “La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus tradiciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (BENJAMIN, 2003, p. 44).
25. “‘Acercarse las cosas’ (espacial y humanamente - hacer que algo se acerque humanamente a las masas puede significar su expulsión fuera del campo visual de la función social que ese algo tiene) es una demanda tan apasionada de las masas contemporáneas como la que está en su tendencia a ir por encima de la unicidad de cada suceso mediante la recepción de la reproducción del mismo. (...) Día a día se hace más vigente, de manera cada vez más irresistible, la necesidad de apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción” (BENJAMIN, 2003, p. 47-48).
26. “La insistencia ‘apasionada’ de las masas de hoy en ‘acercarse’ las cosas debe ser sólo el otro lado de la sensación de enajenación que la vida actual despierta en el hombre no sólo ante sí mismo sino ante las cosas” (BENJAMIN, 2003, p. 116).
27. “El valor único e insustituible de la obra de arte ‘auténtica’ tiene siempre su fundamento en el ritual. Este puede estar todo lo mediado que se quiera pero es reconocible como un ritual secularizado incluso en las formas más profanas del servicio a la belleza” (BENJAMIN, 2003, p. 50).
28. “El servicio profano a la belleza que se generó en el renacimiento ha estado vigente tres siglos; pasado este período, la primera conmoción grave que ha llegado a afectarlo permite reconocer claramente sus fundamentos. En efecto, cuando el surgimiento de la fotografía -el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo)- mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasados otros cien años se ha vuelto imposible ignorar, este reacciona con la doctrina l’art pour l’art, que es una teología del arte. De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de arte puro, que rechaza no sólo cualquier función social del mismo, sino incluso toda determinación que provenga de un asunto objetivo” (BENJAMIN, 2003, p. 50).
29. “Por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a ésta de su existencia parasitaria dentro del ritual” (BENJAMIN, 2003, p. 51).
30. Si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política” (BENJAMIN, 2003, p. 51).
31. “No es de ninguna manera casual que el retrato sea la principal ocupación de la fotografía en sus comienzos. El valor de culto de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres amados, lejanos o fallecidos” (BENJAMIN, 2003, p. 58).
32. “Las tomas fotográficas comienzan a ser piezas probatorias en el proceso histórico. En ello consiste su oculta significación política. Exigen por primera vez que su recepción se haga con un sentido determinado. La contemplación carente de compromiso no es ya la adecuada para ellas. Inquietan al observador, que siente que debe encontrar una determinada vía de acceso a ellas” (BENJAMIN, 2003, p. 58).
33. “Nuestro lugar se encuentra en el polo opuesto al de los griegos. Nunca antes las obras de arte pudieron ser reproducidas técnicamente en una medida tan grande y con un alcance tan amplio como pueden serlo hoy. (...) Con el cine se ha vuelto decisiva una cualidad de la obra de arte que para los griegos hubiera sido la última o la menos esencial en ella: su capacidad de ser mejorada. Una película terminada es todo menos una creación lograda de un solo golpe; está montada a partir de muchas imágenes y secuencias de imágenes, entre las cuáles el editor tiene la posibilidad de elegir, imágenes que además pudieron ser corregidas a su voluntad” (BENJAMIN, 2003, p. 61).
34. “La disputa en que se empeñaron la pintura y la fotografía en el transcurso del siglo XIX acerca del valor artístico de sus respectivos productos da ahora la impresión de una disputa errada y confusa. (...) Esta disputa fue la expresión de una transformación de alcance histórico universal de la que ninguno de los contrincantes estaba consciente. La época de la reproductibilidad técnica del arte se separó a éste de su fundamento ritual. El cambio de función del arte que venía con ello estuvo fuera del campo de visión de ese siglo” (BENJAMIN, 2003, p. 63).
35. “Antes de la llegada del cine, mucha agudeza fue empleada inútilmente en decidir la cuestión de si la fotografía era un arte o no -sin haberse planteado la pregunta previa acerca de si el carácter global del arte no se había transformado a causa del descubrimiento de la fotografía” (BENJAMIN, 2003, p. 63).
36. “El arte contemporáneo puede contar con mayor efectividad mientras más encauzado esté hacia la reproductibilidad. (...) Entre todas las artes, las dramáticas son las más evidentemente afectadas por la crisis” (BENJAMIN, 2003, p. 70).

37. “Al entrar el sistema de aparatos en representación del hombre, la enajenación humana ha sido aprovechada de una manera extremadamente productiva” (BENJAMIN, 2003, p. 73).
38. “La extrañeza del actor ante el aparato descrita por Pirandello es originalmente del mismo tipo de extrañeza del hombre ante su aparición en el espejo, aquella en la que los románticos gustaban detenerse. Solo que ahora esta imagen especular se ha vuelto separable de él, transportable (...) ante la masa” (BENJAMIN, 2003, p. 73).
39. “La industria cinematográfica tiene interés en acicatear la participación de las masas mediante representaciones ilusorias y especulaciones dudosas. Para lograr este efecto ha puesto en movimiento un enorme aparato publicitario (...). Todo ello para falsificar por la vía de la corrupción, el interés originario y justificado de las masas en el cine: un interés en el autoconocimiento y así también en el conocimiento de su clase” (BENJAMIN, 2003, p. 78).
40. “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con la ayuda de este, se hace una representación del mundo circulante” (BENJAMIN, 2003, p. 84).
41. “Para las masas, la obra de arte será una ocasión de entretenimiento; para el amante del arte, ella es un objeto de su devoción” (BENJAMIN, 2003, p. 92).
42. “El público es un examinador, pero un examinador distraído. (...) La recepción en la distracción, que se hace contar con énfasis creciente en todos los ámbitos del arte y que es el síntoma de transformaciones profundas de la percepción, tiene en el cine su medio de ensayo apropiado. (...) A esta forma de recepción el cine responde con su acción de shock” (BENJAMIN, 2003, p. 94,95).

03. FRAGMENTOS SOBRE LOS APARATOS Y JUEGOS FLUSSERIANOS, Y EL GESTO DE FOTOGRAFIAR

43. “Al descifrar las imágenes se debe tomar en cuenta su carácter mágico. Es un error descifrarlas como si fueran “eventos congelados”. Por el contrario, las imágenes son traducciones de hechos a situaciones; éstas sustituyen con escenas los hechos” (FLUSSER, 1990, p. 12).
44. “El hombre se olvida de que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en estas. (...) Además, el jugar con símbolos se ha convertido en un juego de poder, y es un juego jerárquico. El fotógrafo tiene poder sobre aquellos que miran sus fotografías: él programa la conducta de los observadores. El aparato tiene poder sobre el fotógrafo: programa sus ademanes. Este cambio de poder del objeto al símbolo es el indicio verdadero de la ‘sociedad de la información’ y de un ‘imperialismo de la información’. (...) No es poderoso quien posee la fotografía, sino quien produce la información que la fotografía contiene. (...) De hecho, las fotografías se han convertido en modelos para la conducta de sus receptores, quienes ahora reaccionan de una manera ritualizada a los mensajes contenidos en ellas. (...) Las fotografías (...) nos tratan y nos programan para una conducta ritualizada que sirve de mecanismo retroalimentado para el mejoramiento de los aparatos” (FLUSSER, 1990, p. 13, 30, 47, 57, 59).
45. ““Aunque el fotógrafo no trabaja hace algo: produce, procesa y abstrae símbolos. [...] El fotógrafo no trabaja, no pretende cambiar el mundo: busca información para realizarla en una fotografía. (...) Tal actividad no es disímil a la de jugar ajedrez. El ajedrecista juega con las piezas del ajedrez; el fotógrafo, con la cámara. (...) Sólo que el fotógrafo no juega con su juguete, sino contra éste. (...) El ‘verdadero fotógrafo’ tiene interés (como el ajedrecista) en descubrir formas novedosas y, por tanto, en producir situaciones más nuevas y más informativas” (FLUSSER, 1990, p. 26, 27, 55).
46. “La capacidad del aparato (fotográfico) tiene que ser mayor que la aptitud de sus funcionarios. La cámara debe ser capaz de producir una cantidad de fotografías que ningún fotógrafo jamás espere tomar. Una cámara bien programada nunca podrá ser completamente desentrañada por ningún fotógrafo, ni por todos los fotógrafos juntos. Ella es, en el sentido más amplio, una caja negra. (...) El funcionario domina el aparato mediante el control de su exterior (“entrada” y “salida”), y es dominado a su vez por la opacidad de su interior” (FLUSSER, 1990, p. 28).
47. “Cualquier cosa que el fotógrafo capture debe traducirse en una situación. La elección de un “objeto” es libre, en tanto que el objeto esté en armonía con el programa de la cámara” (FLUSSER, 1990, p. 35).
48. “La imaginación de la cámara es mayor que la de cualquier fotógrafo y, claro está, que la imaginación de todos los fotógrafos del mundo. Este es el verdadero reto de la fotografía. (...) “Fotografiar” en el sentido propuesto por Flusser (1990), es buscar posibilidades no descubiertas dentro del programa de la

- cámara; estar en busca de imágenes aún no vistas, buscar imágenes informativas, improbables” (FLUSSER, 1990, p. 36).
49. “El acto busca situaciones nuevas, nunca antes vistas; se esfuerza por encontrar lo improbable; busca información. La estructura del acto es incierta: es la de una duda compuesta por dubitaciones y decisiones intencionadas. Es un acto típicamente posindustrial: es posideológico y programado, y considera que lo “real” es la información es sí misma, y no el significado de ésta” (FLUSSER, 1990, p. 38).
 50. “Las fotografías en blanco y negro son la magia del pensamiento teórico, y transforman la linealidad del discurso teórico en una superficie, (...) revelan mejor el verdadero significado de las fotografías: el universo de los conceptos. (...) Las fotografías en color contienen un grado más elevado de abstracción que las fotografías en blanco y negro. Entre más “verdaderos” sean los colores de una fotografía, más engañosos serán” (FLUSSER, 1990, p. 40, 41).
 51. “Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente: la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes, utilizando la cámara para este fin. Su intención también es mostrar a otros las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas; además, su intención es preservar esos modelos lo más posible” (FLUSSER, 1990, p. 42).
 52. “La intención del fotógrafo es hacerse inmortal en la memoria de otras personas, informando a esas personas mediante las fotografías. Desde el punto de vista del fotógrafo, lo importante de la fotografía son sus conceptos (y la imaginación que resulta de estos conceptos); el programa de la cámara está hecho para servir a este propósito. (...) Por otra parte, el programa de la cámara intenta realizar sus virtualidades y utilizar a la sociedad como un retroalimentador para un continuo mejoramiento de programas” (FLUSSER, 1990, p. 43).
 53. “Al comparar la intención del fotógrafo con el programa de la cámara es posible saber en qué convergen y en qué divergen. Las convergencias son los puntos comunes en que el fotógrafo y la cámara contribuyen; las divergencias son los puntos en que el fotógrafo y la cámara funcionan en sentido opuesto. Cada fotografía muestra el resultado de ambos, de las contribuciones y de las luchas. (...) Las preguntas que la crítica debe hacer de cualquier fotografía son: ¿Qué tanto ha logrado el fotógrafo someter el programa de la cámara a sus propias intenciones, y mediante qué métodos? y, ¿qué tanto ha logrado la cámara desviar las intenciones del fotógrafo, y con qué métodos?” (FLUSSER, 1990, p. 43).
 54. “El proceso de manipulación de información, denominado “comunicación”, tiene dos fases: durante la primera, se produce la información; durante la segunda, esta información se distribuye a las memorias, donde se almacena. A la primera fase se le llama “diálogo”; a la segunda, “discurso”. (...) El discurso es la fase en que se distribuye la información producida por el diálogo. (...) Las fotografías están programadas para utilizarse en la “irradiación” de información. (FLUSSER, 1990, p. 45, 46).
 55. “Imágenes como las fotografías electromagnetizadas, las películas o la televisión no demuestran esta devaluación de la cosa con tanta claridad como lo hace la fotografía arcaica impresa sobre papel. En las formas avanzadas de imagen, la base material de la información ha desaparecido; las imágenes fotográficas electromagnetizadas pueden sintetizarse a voluntad, y el receptor puede manipularlas como información pura. Esto es propiamente una “sociedad de información”.[...] Las fotografías de papel representan el primer paso hacia la devaluación del objeto y hacia la valorización de la información” (FLUSSER, 1990, p. 48).
 56. “Cuando produce sus fotografías, el fotógrafo normalmente se dirige hacia un canal en específico de distribución, y codifica sus fotografías para que funcionen en ese canal” (FLUSSER, 1990, p. 49).
 57. “El universo fotográfico es una realización casual de algunas de las virtualidades contenidas en el programa de la cámara, y constituye punto por punto una situación específica, como ocurriría durante un juego de combinaciones” (FLUSSER, 1990, p. 64).
 58. “El universo fotográfico es el producto de un juego de combinaciones; este ha sido programado y significa su programa; (...) está compuesto de fotografías claras y distintas; cada una de ella significa un punto específico del programa. (...) Cada fotografía es una superficie, una imagen, que surge de modelo para la conducta de su receptor. (...) El universo fotográfico es un medio para programar en la sociedad una conducta retroalimentadora en función de un juego de combinaciones” (FLUSSER, 1990, p. 65).
 59. “Los fotógrafos tienen interés de la información; producen objetos sin valor inherente. Y, a pesar de todo, no parecen creer que su actividad es absurda, y creen que sus acciones están informadas por la libertad. Así, la tarea de una filosofía de la fotografía consiste en cuestionar a los fotógrafos respecto de su libertad, e investigar su búsqueda de la libertad” (FLUSSER, 1990, p. 74).

60. “Los llamados “fotógrafos experimentales”, aquellos propuestos por Flusser, están conscientes de que la imagen, el aparato, el programa y la información constituyen sus problemas básicos; conscientes de que intentan atrapar esas situaciones exteriores al aparato, y que tratan de incluir en la imagen algo que no estaba inscrito en el programa del aparato; saben que están jugando contra el aparato” (FLUSSER, 1990, p. 75).
61. “[Hacia una filosofía de la fotografía] se basa en la hipótesis de que la civilización humana ha experimentado dos momentos de cambio fundamentales desde su comienzo. El primero ocurrió alrededor de la última a mitad del segundo milenio a. de C. y puede definirse como “la invención de la escritura lineal”. El segundo —del cual somos testigos— puede llamarse “la invención de las imágenes técnicas”. (FLUSSER, 1990, p. 9)
62. “El invento de la fotografía fue revolucionario, es un método que intenta fijar sobre una superficie bidimensional unos sujetos, que existen en un espacio tiempo de cuatro dimensiones. En contraste con la pintura, la fotografía es revolucionaria en el sentido de que permite a los sujetos quedar fijados ellos mismos sobre una superficie” (FLUSSER, 1994, p. 99) [Foto y arte]
63. “La revolución fotográfica invierte la relación tradicional entre el fenómeno concreto y nuestra idea del fenómeno concreto y nuestra idea del fenómeno. Según esa tradición nosotros mismos formamos una ‘idea’ para proscribir el fenómeno a una superficie. En la fotografía, por el contrario, el fenómeno produce su propia idea para nosotros en una superficie” (FLUSSER, 1994, p. 99). [Foto y arte]

04. EL GESTO DE FOTOGRAFIAR

64. “Una manera de definición del gesto consiste en entenderlo como un movimiento (simbólico) del cuerpo o de un instrumento unido al mismo, para el cual no se da ninguna explicación causal satisfactoria. A fin de poder entender los gestos, es necesario descubrir sus “significados”(FLUSSER, 1994, p. 10).
65. “Un movimiento, es un gesto. Se puede afirmar que semejante movimiento es siempre el síntoma de alguna otra cosa (por ejemplo, de la cultura en la que está codificado), pero ese no es el motivo por el que se denomina gesto. Un gesto lo es porque representa algo, porque con el mismo sólo se trata de dar un sentido a alguna cosa” (FLUSSER, 1994, p. 11).
66. “El gesto del fotógrafo traslada ciertas actitudes filosóficas a un nuevo contexto; dicho de otro modo: desde que se inventó la fotografía es posible filosofar no sólo en el medio ambiente de las palabras, sino también en el de las fotografías. Ello se debe a que el gesto de fotografiar es un gesto de ver. O, lo que es lo mismo, es el gesto de lo que los pensadores antiguos llamaron *theoria*, a la vez que denominaban idea a la imagen que se deriva del mismo. En contraste con la mayor parte de los otros gestos, el gesto de fotografiar no apunta directamente a cambiar el mundo o a comunicarse con los demás, sino que tiende a contemplar alguna cosa y a fijar la visión, a hacerla <formal>” (FLUSSER, 1994, p. 104).
67. “El fotografiar es un gesto, que traslada ciertas actitudes filosóficas a un nuevo contexto. En la filosofía como en la fotografía la búsqueda de una posición es el aspecto manifiesto” (FLUSSER, 1994, p. 106).
68. “El gesto de fotografiar es un gesto tan complejo que impide una descomposición exacta en sus diversas fases. Cabe distinguir tres aspectos (...) Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contemplar una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de esta situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. El aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación. Evidentemente existe un cuarto aspecto: el hecho de hacer actuar el disparador” (FLUSSER, 1994, p. 105).
69. “La búsqueda del fotógrafo es una serie de procesos decisivos abruptos. (...) Se trata de una serie de decisiones teóricas, tendientes al examen de la situación, que consecuentemente es el movimiento concreto de la duda metódica y que su estructura se define tanto por la situación considerada como por el aparato y por el fotógrafo, en forma tal que impide el aislamiento de cada uno de los factores mencionados (...) Se trata asimismo de un movimiento de libertad, pues es una serie de decisiones que se toman, no a pesar de, sino en razón precisamente de las fuerzas que han de definirse, y que son justo las fuerzas que están en juego” (FLUSSER, 1994, p. 108, 110).
70. “El hombre con el aparato no va a la caza de unas luces reflejadas, sino que selecciona algunos rayos de luz específicos con un parámetro que tiene a su disposición. (...) Interviene activamente en el proceso óptico. Excluye determinados haces de luces, corriendo un poco las cortinas. Gira sus objetos hacia la luz a fin de que reflejen determinados rayos. Introduce sus propias fuentes lumínicas. Inmerge la situación en los colores que él ha elegido. Manipula el aparato con filtros especiales. Selecciona un material fílmico, que es adecuado para captar determinados rayos luminosos y rechazar otros que no le

- interesan, etc. Y sin embargo, es el efecto de unos rayos de luz que han sido reflejados por los objetos, y en este sentido será una imagen objetiva” (FLUSSER, 1994, p. 110-111).
71. “El hecho de que el fotógrafo manipule la situación y haga trampa con el motivo no significa que la fotografía no proporcione una imagen objetiva. (...) Significa, que el observar una situación quiere decir manipularla. (...) El fotógrafo no puede hacer otra cosa que manipular la situación; su mera presencia es una manipulación” (FLUSSER, 1994, p. 111, 112).
 72. “La objetividad de una imagen (de una idea) no puede ser otra cosa que el resultado de la manipulación (de la observación) de una situación dada. Cualquier idea es falsa en la medida en que manipula lo captado por ella; y en tal sentido es ‘arte’, es decir, una ficción. Pero en otro sentido hay ideas verdaderas, a saber: cuando capta realmente lo considerado por ellas” (FLUSSER, 1994, p. 112).
 73. “Búsqueda y manipulación son dos aspectos de un mismo gesto. (...) El fotógrafo dirá que algunas fotografías reproducen situaciones, que ni han sido manipuladas ni pueden manipularse, como son por ejemplo, los paisajes. (...) Es un hecho que fotografías tomadas a la puesta de sol revelan unas formas, que no son perceptibles a la luz del medio día y esto no parece ser una manipulación. El mediodía y la puesta de sol parecen ser elementos de una situación dada. Pero la elección de una puesta de sol, prefiriéndola a la luz cenital de medio día, representa una manipulación del hecho del paisaje, dicha elección está al servicio de un propósito. (FLUSSER, 1994, p. 113).
 74. “[El aspecto tercero del gesto, el de la autocrítica, está en conexión con lo que se denomina “reflexión” en filosofía. Se trata evidentemente de un concepto tomado de la óptica.] [El fotógrafo] ve las imágenes posibles y con esa visión futuroológica elige entre las reproducciones posibles la suya. (...) todas esas posibles imágenes, con una única excepción, las destierra al campo de las virtualidades perdidas. De ese modo el gesto de fotografiar nos permite ver en concreto cómo funciona la elección en tanto que proyección hacia el futuro. Tal gesto es un ejemplo del dinamismo de la libertad. Pero el ser espejo de las posibilidades de futuro es solo uno de los significados del concepto de ‘reflexión’. En otro de sus significados la reflexión es un espejo para vernos a nosotros mismos cuando tomamos nuestras decisiones” (FLUSSER, 1994, p. 113).
 75. “El momento en el que el fotógrafo deja de mirar al espejo reflectante es el momento que caracterizará su imagen. Si deja de hacerlo demasiado pronto, la imagen será superficial. Si cesa demasiado tarde, será confusa y carecerá de interés. Si ha elegido un buen momento para interrumpir su reflexión sobre sí mismo, será penetrante y reveladora” (FLUSSER, 1994, p. 114).
 76. “La reflexión constituye un elemento de la búsqueda del fotógrafo y de su manipulación: es la búsqueda de él mismo y una manipulación de sí propio. De hecho, la búsqueda de una posición pertenece a la búsqueda de sí mismo, y la manipulación de la situación forma parte de la manipulación de sí mismo (y a la inversa)” (FLUSSER, 1994, p. 114).
 77. “¿No se puede decir de hecho que gracias a la fotografía (aunque no solo por ella) se ha difuminado la distinción entre arte y filosofía?” (FLUSSER, 1994, p. 115).

05. FRAGMENTOS SOBRE UNA ESENCIA PERFORMÁTICA DE LA FOTOGRAFÍA - CINDY SHERMAN Y VITO ACCONCI

78. “Na série Untitled Film Stills (1977-80), Cindy Sherman produziu 69 fotografias nas quais personifica estereótipos de mulheres advindas do imaginário cinematográfico. A artista utiliza aqui o princípio dos stills cinematográficos, ou seja, fotografias publicitárias cujo objetivo é criar interesse nas pessoas para que vejam os filmes, de maneira que tais fotografias têm de ser interessantes o suficiente para despertar o desejo em descobrir uma história por detrás de cada uma delas. Sherman apenas cria esse desejo, deixando ao espectador a função de imaginar e contextualizar a fotografia num determinado enredo. As fotografias apresentam cenas e estereótipos de mulher que são reconhecíveis e familiares ao observador, mas que, por outro lado, não reportam a nenhuma cena ou personagem em específico” (RAMOS, 2017, p. 1).
79. “A personagem que Cindy Sherman interpreta em cada uma das fotografias é construída, assim, em torno de uma figura feminina ficcionalizada e do respectivo reconhecimento da sua construção cinematográfica que, por sua vez, personifica uma mulher, partindo de um imaginário formulado por uma cinematografia de autor, com referências explícitas a Alfred Hitchcock (1899-1980), Roberto Rossellini (1906- 1977), Michelangelo Antonioni (1912-2007) ou Jean-Luc Godard (n. 1930), em paralelo com a imagem das atrizes dos seus filmes, como Anna Magnani (1908- 1973), Mónica Vitti (n. 1931), Sophia Loren (n. 1934), Brigitte Bardot (n. 1934) ou Jeanne Moreau (n. 1928)” (RAMOS, 2017, p. 2).

80. “Sherman assume este conjunto de papéis de modo a sublinhar a ligação inextricável na cultura contemporânea entre imagem e identidade. Ao inserir essa linguagem cinematográfica em museus e galerias, a artista obriga o observador a traçar um olhar diferente sobre as imagens femininas que o cinema projeta, de modo que, no seu novo contexto, os tipos de mulheres representados questionam o impacto do cinema na própria identidade feminina. Para além disso, como Barry J. Mauer observa, é de um modo muitas vezes desajeitado, incômodo e incoerente, que a artista incorpora o visual que assume, num duplo movimento de identificação e estranhamento, através de estratégias de simulação e desfamiliarização” (RAMOS, 2017, p. 3).
81. “Para Arthur Danto, o trabalho de Sherman é mais performático do que fotográfico, sendo a fotografia, nesse caso, apenas um registo que captura as encenações da artista. (...) Para Alexandre Melo, aqui a lógica é completamente diferente da do autorretrato: a autora não procura uma representação real, verdadeira, do seu próprio eu, da sua identidade, mas o que nos propõe, pelo contrário, é uma proliferação de imagens de figuras que ela representa e que não convergem em direção a qualquer unidade identitária. Esta unidade identitária, um verdadeiro eu, resultaria, por fim, na soma de todas as imagens, todavia, o trabalho de Sherman apresenta antes uma “dinâmica de divisão, de fracionamento e pulverização do eu”. (...) Como Vladimir Safatle salienta, uma leitura pós-moderna dos autorretratos de Sherman indica uma variação nas maneiras de a artista se apresentar como “a afirmação de uma subjetividade enfim libertada do Eu unificador e capaz de gozar da plasticidade de seus mascaramentos”. A identidade, na contemporaneidade, deixa de ser um lugar estável de afirmação contínua e duradoura, para passar a significar um lugar de sucessivas rupturas e reconfigurações constantes na construção performativa de identidade(s), agora pensada no plural” (RAMOS, 2017, p. 5)
82. “(...) a documentação de performance tem sido entendida compreendendo duas categorias (...): a documental; representa o modo tradicional no qual o relacionamento entre a performance art e sua documentação é concebida. Assume-se que a documentação do evento de performance produz tanto um registo através do qual ela pode ser reconstruída (ainda que, conforme salienta Kathy O’Dell, a reconstrução seja inerentemente fragmentada e incompleta), quanto a evidência de que ela realmente ocorreu. A ligação entre a performance e a documentação é ontológica, com o evento precedendo e autorizando sua documentação. (...) e a teatral. São casos em que as performances foram encenadas unicamente para serem fotografadas ou filmadas e que não tiveram existência anterior como eventos autônomos apresentados a plateias. O espaço do documento (seja visual ou audiovisual) então se torna o único espaço no qual a performance ocorre. Poderia inserir uma lista de trabalhos de arte do tipo comumente chamados “fotografia performada”, indo desde as fotos de Marcel Duchamp como Rose Sélavy até Cindy Sherman fotografando-se com vários disfarce” (AUSLANDER, 2013, pp. 3-5).017, p. 4-5).
83. “A ideia de uma fotografia documental como meio de se acessar a realidade da performance deriva da ideologia geral da fotografia, como descreveu Helen Gilbert, interpretando Roland Barthes e Don Slater: Através de seu realismo trivial, a fotografia cria a ilusão de uma correspondência tão exata entre o significante e o significado que parece ser um exemplo perfeito da “mensagem sem código” de Barthes. O “sentido da fotografia como não sendo correto apenas sob o ponto de vista de representação, mas ontologicamente ligado ao mundo real permite que seja tratada como uma peça do mundo real, como uma substituta para ele” (AUSLANDER, 2013, p. 5).
84. “Numa perspectiva tradicional, as categorias documental e teatral são mutuamente exclusivas. Se insistirmos na relação ontológica, exigindo, para qualificar como performance, que um evento tenha uma existência autônoma, anterior à sua documentação, então os eventos que permeiam o trabalho na categoria secundária não são performances e as imagens não são documentos, mas outra coisa qualquer, outro tipo de arte talvez (a frase “fotografia performada”, por exemplo, sugere que tais trabalhos devam ser compreendidos como um tipo de fotografia ao invés de performances)” (AUSLANDER, 2013, p. 6).
85. “É igualmente verdade que as imagens em as categorias documental e teatral foram encenadas para a câmera. Ainda que algumas das documentações antigas da performance e da body art não tenham sido cuidadosamente planejadas ou concebidas como tais, os artistas de performance que se interessavam em preservar seus trabalhos rapidamente tomaram consciência da necessidade de encenar para as câmeras, assim como para uma plateia imediata, se não mais” (AUSLANDER, 2013, p. 6).
86. “No final, a única diferença significativa entre os modos documental e teatral é ideológica: a presunção de que, no primeiro modo, o evento seja encenado primeiramente para uma plateia presente e que o documento seja secundário, um registo suplementar do evento, que tem sua própria integridade anterior. (...) essa crença tem pouca relação com as circunstâncias reais sob as quais as performances são feitas e documentadas” (AUSLANDER, 2013, p.7).

87. “A performance de Vito Acconci intitulada Blinks (1969) levanta algumas questões cruciais sobre o relacionamento entre a performance e sua documentação. A descrição verbal de Acconci sobre a performance é simples: “Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street. Try not to blink. Each time I blink: snap a photo.” / “Segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto” (AUSLANDER, 2013, p. 8).
88. “A documentação da obra mostra uma tira de doze fotos preto e branco de uma parte isolada ou vazia da rua Greenwich, em Nova York, acima da instrução verbal. Assim como muitas das performances de Acconci desse tempo, Blinks se baseou na impossibilidade, uma vez que obviamente era impossível Acconci percorrer uma rua toda sem piscar. Também tem a ver com conseguir atingir um alto nível de autoconsciência em circunstâncias banais ou cotidianas, uma vez que Acconci deve ter ficado superconsciente de uma função anatômica (e talvez igualmente consciente de seu entorno) à medida que caminhava. Além disso, como me sugeriu o artista Seth Price, Acconci estava fazendo arte do nada, uma arte sem conteúdo” (AUSLANDER, 2013, p. 8).
89. “As fotos que Acconci produziu servem às funções tradicionais da documentação de performance: elas são evidências de que ele na realidade performou a peça e nos permitem reconstruir sua performance. Entretanto, não fazem isso do modo tradicional, porque elas não mostram na realidade Acconci performando: elas são fotos feitas por Acconci, tiradas enquanto ele performava, não fotos de Acconci performando. Elas compartilham, entretanto, com a ontologia tradicional da documentação de performance. Uma vez que a ação da peça consistiu em tirar as fotos, a existência das fotos servem como evidência primária de que Acconci executou suas próprias instruções: porque as fotos foram produzidas como (ou talvez junto) a performance (ao invés de sobre a performance). A conexão ontológica entre a performance e o documento parece excepcionalmente estreita, nesse caso. (...) As fotos de Acconci, portanto, são mais teatrais do que documentais, uma vez que é somente através de sua documentação que sua performance existe enquanto performance. Blinks, de Acconci, aponta para um tema central: o da performatividade da documentação em si” (AUSLANDER, 2013, p. 8-9).
90. “É somente através da documentação das ações de Acconci que elas se “enquadram como obras” e são “retiradas [...] de [seus] entornos contextuais” (AUSLANDER, 2013, p. 10).
91. “Uma analogia entre as imagens que documentam performances com as frases verbais, a visão tradicional verá os documentos de performance como constatáveis, pois descrevem uma performance e mostram o que ocorreu. Os documentos de performance não são análogos aos constatáveis, mas sim aos performativos: o ato de documentar um evento como sendo performance é o que o constitui como tal” (AUSLANDER, 2013, p. 11).
92. “A presença de um público inicial não tem real importância para a performance enquanto entidade cuja vida continua através de sua documentação. (...) não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de performance art: mas sim o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal” (AUSLANDER, 2013, p. 11).
93. “Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente” (AUSLANDER, 2013, p. 14).

06. FRAGMENTOS SOBRE LOS PRINCIPIOS DE DISEÑO GRÁFICO Y COMPOSICIÓN

94. “THE BAUHAUS LEGACY In the 1920s, faculty at the Bauhaus and other schools analyzed form in terms of basic geometric elements. They believed this language would be understandable to everyone, grounded in the universal instrument of the eye. (LUPTON, 2008, p. 16) Designers at the Bauhaus believed not only in a universal way of describing visual form, but also in its universal significance. (...) Today, software designers have realized the Bauhaus goal of describing (but not interpreting) the language of vision in a universal way” (LUPTON, 2008, p. 18).
95. “POINT LINE PLANE Point, line, and plane are the building blocks of design. From these elements, designers create images, icons, textures, patterns, diagrams, animations, and typographic systems. Indeed, every complex design shown in this book results at some level from the interaction of points, lines, and planes” (LUPTON, 2008, p.12).
96. “RHYTHM AND BALANCE In design, balance acts as a catalyst for form—it anchors and activates elements in space. (...) Balance and rhythm work together to create works of design that pulse with life, achieving both stability and surprise” (LUPTON, 2008, p. 29).

97. “GESTALT PRINCIPLES: Perception is an active process. Human cognition simplifies an enormous range of stimuli into understandable units. The myriad colors, shapes, textures, sounds, and movements that confront us from moment to moment would be overwhelming and incomprehensible if the brain didn’t structure the so-called sense data into coherent objects and patterns. The brain actively breaks down and combines sensory input. It merges what we see with what we know to build a coherent understanding of the world. Building on memory and experience, the brain fills in gaps and filters out extraneous data” (LUPTON, 2015, p. 225).
98. “GROUPING In human perception, grouping serves to both combine and separate. As a process of combining, grouping transforms multiple elements into larger entities based on size, shape, color, proximity, and other factors” (LUPTON, 2015, p. 233).
99. “SIX MODES OF GROUPING Psychologists have identified various principles of grouping; six common ones are diagrammed above. Designers often manipulate one or more principles of grouping in order to create images or compositions that are clear and focused or unsettled and surprising. Interesting effects emerge when we use our powers of perception to reassemble lines, shapes, or images that have been pulled apart or interrupted. Grouping prompts the observer to build parts into wholes. (...) SIMPLICITY We see two circles rather than three odd shapes. / SIMILARITY We see two groups based on the size of the elements. / PROXIMITY We see two groups based on the closeness of the elements. / CLOSURE We close the gap in the shape. / CONTINUITY We see two long lines crossing rather than four short lines converging. / SYMMETRY We tend to close symmetrical forms to make a single object’ (LUPTON, 2015, p. 234-237).
100. “FRAMING Frames create the conditions for understanding an image or object. The philosopher Jacques Derrida defined framing as a structure that is both present and absent. The frame is subservient to the content it surrounds, disappearing as we focus on the image or object on view, and yet the frame shapes our understanding of that content. Frames are part of the fundamental architecture of graphic design. Indeed, framing is one of the most persistent, unavoidable, and infinitely variable acts performed by the graphic designer” (LUPTON, 2008, p. 101).
101. “CROPPING By cropping a photograph or illustration, the designer redraws its borders and alters its shape, changing the scale of its elements in relation to the overall picture. A vertical image can become a square, a circle, or a narrow ribbon, acquiring new proportions. By closing in on a detail, cropping can change the focus of a picture, giving it new meaning and emphasis” (LUPTON, 2008, p. 103).
102. “MARGINS AND BLEEDS Margins affect the way we perceive content by providing open spaces around texts and images. Wider margins can emphasize a picture or a field of text as an object, calling our attention to it. Narrower margins can make the content seem larger than life, bursting at its own seams. (...) Margins provide a protective frame around the contents of a publication. They also provide space for information such as page numbers and running heads. A deep margin can accommodate illustrations, captions, headings, and other information. (LUPTON, 2008, p. 104).
103. “FRAMING IMAGE AND TEXT An image seen alone, without any words, is open to interpretation. Adding text to a picture changes its meaning. Written language becomes a frame for the image, shaping the viewer’s understanding of it both through the content of the words and the style and placement of the typography. Likewise, pictures can change the meaning of a text” (LUPTON, 2008, p. 108).
104. “BORDERS A border is the frontier between inside and outside, marking the edge of a territory. A border naturally appears where an image ends and its background begins” (LUPTON, 2008, p. 110).
105. “HIERARCHY Hierarchy is the order of importance within a social group (such as the regiments of an army) or in a body of text (such as the sections and subsections of a book). (...) Hierarchy is expressed through naming systems: general, colonel, corporal, private, and so on. Hierarchy is also conveyed visually, through variations in scale, value, color, spacing, placement, and other signals. Expressing order is a central task of the graphic designer. Visual hierarchy controls the delivery and impact of a message” (LUPTON, 2008, p. 115).
106. “LAYERS Layers are simultaneous, overlapping components of an image or sequence. They are at work in countless media software programs, from Photoshop and Illustrator to audio, video, and animation tools, where multiple layers of image and sound (tracks) unfold in time. (...) Layers allow the designer to treat the image as a collection of assets, a database of possibilities” (LUPTON, 2008, p. 127).
107. “CUT AND PASTE The cubist painters popularized collage in the early twentieth century. By combining bits of printed paper with their own drawn and painted surfaces, they created an artistic technique that profoundly influenced both design and the fine arts. Like the cubists, modern graphic designers use collage to juxtapose layers of content, yielding surfaces that oscillate between flatness and depth, positive and negative. (...) The cut-and-paste function used in nearly every software application

- today refers to the physical process of collage. Each time you copy or delete a picture or phrase and insert it into a new position, you reference the material act of cutting and pasting. The collaged history of an image or a document largely disappears in the final work, and designers often strive to create seamless, invisible transitions between elements. Foregrounding the cut-and-paste process can yield powerful results that indicate the designer's role in shaping meaning" (LUPTON, 2008, p. 128).
108. "TRANSPARENCY Transparency becomes an active design element when its value is somewhere between zero and 100 percent. (...) It's a fascinating and seductive principle. (...) It can serve to emphasize values of directness and clarity through adjustments and juxtapositions that maintain the wholeness or legibility of elements. Transparency also can serve to build complexity by allowing layers to mix and merge together. It can be used thematically to combine or contrast ideas, linking levels of content. When used in a conscious and deliberate way, it contributes to the meaning and visual intrigue of a work of design" (LUPTON, 2008, p. 147).
 109. "GRAPHIC TRANSPARENCY Designers can translate the effects of physical transparency into overlapping layers of lines, shapes, textures, or letterforms. We call this phenomenon "graphic transparency." Just as in physical transparency, two or more surfaces are visible simultaneously, collapsed onto a single surface. A field of text placed over an image is transparent, revealing parts of the image through its open spaces" (LUPTON, 2008, p. 150).
 110. "DIGITAL TRANSPARENCY Imaging software allows designers to alter the opacity of nearly any graphic element, including type, photographs, and moving images. To do this, the software employs an algorithm that multiplies the tonal values of one layer against those of another, generating a mix between the two layers. To make any image transparent involves compromising its intensity, lowering its overall contrast. (...) Transparency is used not only to mix two visual elements, but also to make one image fade out against its background. In video and animation, such fades occur over time" (LUPTON, 2008, p. 154).
 111. "MODULARITY A module is a fixed element used within a larger system or structure" (LUPTON, 2008, p. 159).
 112. "GRID A grid is a network of lines. The lines in a grid typically run horizontally and vertically in evenly spaced increments, but grids can be angled, irregular, or even circular as well. (...) Many artists have embraced the grid as a rational, universal form that exists outside of the individual producer. At the same time, the grid is culturally associated with modern urbanism, architecture, and technology. (...) The grid imparts a similarly democratic character to page and screen. By marking space into numerous equal units, the grid makes the entire surface available for use; the edges become as important as the center. Grids help designers create active, asymmetrical compositions in place of static, centered ones" (LUPTON, 2008, p. 175).
 113. "AUTOMATED GRIDS Grids for digital media are often built on the fly to organize chunks of content into collections of data that users can quickly scan. (...) The web's random sense of overflow has also inspired designers to create new grids for print" (LUPTON, 2015, p. 465).
 114. "TYPE HIERARCHY A typographic hierarchy expresses the organization of content, emphasizing some elements and subordinating others. A visual hierarchy helps readers scan a text, knowing where to enter and exit and how to pick and choose among its offerings" (LUPTON, 2004, p. 132).
 115. "GRID A grid breaks space or time into regular units, it can be simple or complex, specific or generic, etc. Typographic grids are all about control. They establish a system for arranging content within the space of a page, screen, or the built environment. (...) In the nineteenth century, the multi-columned, multimedia pages of newspapers and magazines challenged the supremacy of the book and its insular edge, making way for new typologies of the grid. By questioning the protective function of the frame, modern artists and designers unleashed the grid as a flexible, critical, and systematic tool" (LUPTON, 2004, p. 151,161).
 116. "GRID AS PROGRAM During the post-World War II period, graphic designers in Switzerland honed ideas from the New Typography into a total design methodology. Max Bill, Karl Gerstner, Josef Muller Brockmann, Emil Ruder, and others were practitioners and theorists of a new rationalism that aimed to catalyze an honest and democratic society. (...) Gerstner's book *Designing Programmes* (1964) is a manifesto for systems-oriented design. Gerstner designed a design "programme" as a set of rules for constructing a range of visual solutions. (...) Its relevance has been renewed in the age of networked media" (LUPTON, 2004, pp. 165,169).
 117. "MULTICOLUMN GRID While single-column grids work well for simple documents, multicolumn grids provide flexible formats for publications that have a complex hierarchy or that integrate text and illustrations" (LUPTON, 2004, p. 180)

118. "MODULAR GRID A modular grid has consistent horizontal divisions from top to bottom in addition to vertical divisions from left to right. These modules govern the placement and cropping of pictures as well as texts. In the 1950s and 1960s, Swiss graphic designers including Gerstner, Ruder, and Muller-Brockmann devised modular grid systems" (LUPTON, 2004, p. 195).

07. FRAGMENTOS SOBRE LA CÁMARA LÚCIDA DE BARTHES

119. "Una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de 3 emociones/intenciones): hacer, experimentar, mirar. El Operator es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, referente, (...), el Spectrum de la Fotografía porque esta mantiene a través de su raíz una relación con <espectáculo> y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto. (BARTHES, 1990, p. 38-39)
120. "Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <posar>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (BARTHES, 1990, p. 41) "una imagen - mi imagen - va a nacer"
121. "Quisiera en suma que mi imagen (móvil [...]) coincidiera siempre con mi <yo>, pero es lo contrario: es <yo> lo que no coincide nunca con mi imagen; pues es la imagen la que es pesada, inmóvil, obstinada, y soy <yo> quien soy ligero, dividido, disperso (...) si por lo menos la Fotografía pudiese darme un cuerpo neutro, anatómico, un cuerpo que no significase nada! (BARTHES, 1990, p. 43)
122. "No es la indiferencia lo que quita peso a la imagen, es el amor, el amor extremo. (BARTHES, 1990, p. 43)
123. "La fotografía transformaba el sujeto en objeto e incluso, si cabe, en objeto de museo. (BARTHES, 1990, p. 45)
124. "El Foto-retrato es una empalizada de fuerzas. Cuatro imaginarios se cruzan, se afrontan, se deforman. Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte. (BARTHES, 1990, p. 45)
125. "Me he convertido en Todo-Imagen, es decir, en la Muerte en persona: los otros - el otro - me despropian de mí mismo, hacen de mí, ferozmente, un objeto (BARTHES, 1990, p. 47)
126. "Interés general, emocionado a veces, pero cuya emoción es impulsada racionalmente por una cultura y político. Lo que yo siento por esas fotos descuello de un afecto mediano, casi de un adiestramiento. (BARTHES, 1990, p. 64)
127. "Studium [latín] esta especie de interés [mediano] humano; (...) no quiere decir, o por lo menos no inmediatamente, <el estudio>, sino la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa pero sin agudeza especial. Por medio del studium me intereso por muchas fotografías (...), es culturalmente como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones. (BARTHES, 1990, p. 64)
128. "Punctum: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza). (...) Viene a dividir el studium; es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme: precisamente esas marcas, esas heridas, son puntos. (BARTHES, 1990, p. 64-65)
129. "Entre aquellas [fotos] que a mis ojos tienen alguna existencia, la mayoría no provoca en mí más que un interés general: (...) ningún punctum en ellas, me gustan o me disgustan sin punzarme: únicamente están investidas por el studium. [me gusta, no me gusta, I like/I don't] Moviliza un deseo a medias, un querer a medias. (BARTHES, 1990, p. 66)
130. "La foto es peligrosa; dotándola de funciones [informar, representar, sorprender, hacer significar, dar ganas] (BARTHES, 1990, p. 67)
131. "El primer hombre que vio la primera foto (si exceptuamos a Niepce, que la había hecho) debió creer que se trataba de una pintura: el mismo marco, la misma perspectiva. La fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura (BARTHES, 1990, p. 70)
132. "No es (me parece) a través de la Pintura como la Fotografía entronca con el arte, es a través del Teatro. (BARTHES, 1990, p. 71)
133. "En el origen de la Foto se sitúa siempre a Niepce y a Daguerre (aunque el segundo ha usurpado un poco el sitio al primero); Daguerre, cuando se apropió del invento de Niepce, explotaba en la Plaza del Châteu (Plaza de la República) un teatro de panoramas animados por movimientos y juegos de luz (BARTHES, 1990, p. 71)

134. “La camera obscura, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular: la Muerte (BARTHES, 1990, p. 72)
135. “Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de los Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo [...] Esta misma relación es la que encuentro en la foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por <sacar vivo> no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos (BARTHES, 1990, p. 72)
136. “[Barthes imagino que] el gesto esencial del Operator consiste en sorprender algo o a alguien (por el pequeño agujero de la cámara), y que tal gesto es, pues, perfecto cuando se efectúa sin que lo sepa el sujeto fotografiado. De este gesto derivan abiertamente todas las fotos cuyo principio (justificación) es el choque (distinto al punctum) no consiste tanto en traumatizar como en revelar lo que tan bien escondido estaba (BARTHES, 1990, p. 73) [una gama de <sorpresas> para el Spectator, <éxitos> para el fotógrafo]
137. “La primera sorpresa es la de lo <raro> (rareza del referente); La segunda sorpresa es, [muy conocida de la Pintura], un gesto captado en el punto de su recorrido en que el ojo normal no puede inmovilizarlo (...); la foto, aprovechando su acción instantánea, inmoviliza una escena rápida en su momento decisivo. La tercera sorpresa es la de la proeza. Una cuarta es la que el fotógrafo espera de las contorsiones de la técnica: sobreimpresiones, anamorfosis, explotación voluntaria de ciertos defectos (desencuadre, desenfoque, mezcla de perspectivas). Quinto tipo: el hallazgo (BARTHES, 1990, p. 74)
138. “El fotógrafo, como un acróbata, debe desafiar las leyes de lo probable e incluso de lo posible; en último término, debe desafiar las leyes de lo interesante: la foto se hace <sorprendente> a partir del momento en que no se sabe por qué ha sido tomada (BARTHES, 1990, p. 76).
139. “La fotografía sólo puede significar (tender a una generalidad) adoptando una <máscara> [Lo que convierte a un rostro en producto de una sociedad y de su historia - Calvino] (BARTHES, 1990, p. 76)
140. “La máscara es la región difícil de la Fotografía. La sociedad, según parece, desconfía del sentido puro: quiere sentido, pero al mismo tiempo que este sentido esté rodeado por un ruido (como se dice en cibernética) que lo haga menos agudo. (BARTHES, 1990, p. 77)
141. “En el fondo la fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es pensativa (BARTHES, 1990, p. 81)
142. “Me parecía constatar que el studium, mientras no sea atravesado, fustigado, rayado por un detalle (punctum) que me atrae o me lastima, engendraba un tipo de foto muy difundido (el más difundido del mundo) que podríamos llamar fotografía unaria. [...] [una transformación es unaria cuanto a través de ella una sola sucesión es generada por la misma base] La fotografía es unaria cuando transforma enfáticamente la <realidad> sin desdoblarse, sin hacerla vacilar. (...) tiene todo lo que se requiere para ser trivial, siendo la <unidad> de la composición la primera regla de la retórica vulgar [ej. A menudo, fotos de reportaje; nada de punctum: choque sí. La foto pornográfica: nada más homogéneo; como un escaparate que sólo mostrase, iluminado, una sola joya.] (BARTHES, 1990, p. 85)
143. “No es posible establecer una regla de enlace entre el studium y el punctum (cuando se encuentra allí). Se trata de una copresencia. [...] Para percibir el punctum ningún análisis me sería útil (aunque quizás, a veces, el recuerdo sí) (BARTHES, 1990, p. 87, 88)
144. “El punctum es un detalle, es decir, un objeto parcial. [...] El punctum no hace acepción de moral o de buen gusto; el punctum puede ser mal educado (BARTHES, 1990, p. 89-90)
145. “Llamo “referente fotográfico” no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía (BARTHES, 1990, p. 135-136) [la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto]
146. “Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. Hay una doble exposición conjunta: de realidad y de pasado (BARTHES, 1990, p. 136) [la esencia misma, el noema de la fotografía]
147. “Lo que intencionalizo en una foto no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. (BARTHES, 1990, p. 136)
148. “El nombre del noema de la Fotografía será pues: “Esto ha sido”. [lo intratable] (BARTHES, 1990, p. 136) [este noema puede ser vivido con indiferencia]
149. “[...] en ello situaba [Barthes] de ahora en adelante la naturaleza -el genio- de la fotografía [ningún retrato pintado [...] podía demostrarme que su referente había existido realmente] (BARTHES, 1990, p. 137)

150. “Lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose. (BARTHES, 1990, p. 138) [importa poco la duración física de dicha pose]
151. “(...) La pose no es, no constituye aquí una actitud del blanco, como tampoco es una técnica del Operator, sino: el término de una “intención” de lectura: al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo. Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose (BARTHES, 1990, p. 138)
152. “En la foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre. (BARTHES, 1990, p. 139) [Pero en el cine, algo ha pasado ante ese agujero: la pose es arrebatada y negada por la sucesión continua de las imágenes /una fenomenología distinta/]
153. “En la fotografía la presencia de la cosa (en cierto momento de pasado) nunca es metafórica; y por lo que respecta a los seres animados, su vida tampoco lo es. [cuando se fotografian cadáveres: es algo viviente, en tanto que cadáver: es la imagen viviente de una cosa muerta] (BARTHES, 1990, p. 139)
154. “La inmovilidad de la foto es como un resultado de una confusión perversa entre dos conceptos: lo Real y lo Viviente: atestiguando que el objeto ha sido real, la foto induce subrepticamente [“de manera oculta”] a creer que es viviente (BARTHES, 1990, p. 139)
155. “El rasgo inimitable de la Fotografía (su noema) es el hecho de que alguien haya visto el referente en carne y hueso, o incluso en persona (BARTHES, 1990, p. 140)
156. “La Fotografía, además, empezó, históricamente, como arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo (BARTHES, 1990, p. 140) [desde un punto de vista fenomenológico, el cine difiere de la foto; el cine (ficcional) mezcla dos poses: el “esto ha sido” del actor + el del papel que desempeña]
157. “Suele decirse que fueron los pintores quienes inventaron la Fotografía (transmitiéndole el encuadre, la perspectiva albertiniana y la óptica de la camera obscura). Yo afirmo: no, fueron los químicos. (...) el noema “Esto ha sido” solo fue posible el día en que una circunstancia científica permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso (BARTHES, 1990, p. 142)
158. “La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí (BARTHES, 1990, p. 142)
159. “Parece ser que en latín “fotografía” se diría: “imago lucis opera expressa”; es decir: imagen revelada, “salida”, “elevada”, “exprimida” por la acción de la luz. (BARTHES, 1990, p. 143)
160. “Más que todo otro arte, la Fotografía establece una presencia inmediata en el mundo -una copresencia-; pero tal presencia no es tan sólo de orden político (<participar a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos>, sino que es también de orden metafísico (BARTHES, 1990, p. 147)
161. “Esta clase de preguntas [interrogarse sobre el cielo, las estrellas, el tiempo, la vida, el infinito, etc.] es la que me hace la Fotografía: preguntas que proceden de una metafísica corta, o simple (las respuestas son las que son complicadas), se trata probablemente de la verdadera metafísica (BARTHES, 1990, p. 149)
- 162.99 Ante una foto, la conciencia no toma necesariamente la vía nostálgica del recuerdo, sino, para toda foto existente en el mundo, la vía de la certidumbre: la esencia de la Fotografía consiste en ratificar lo que ella misma representa (BARTHES, 1990, p. 149)
163. “Quizá tengamos una resistencia invencible a creer en el pasado, en la Historia, como no sea en forma de mito. La Fotografía, por vez primera, hace cesar tal resistencia: el pasado es desde entonces tan seguro como el presente, lo que se ve en el papel es tan seguro como lo que se toca. Es el advenimiento de la Fotografía, y no, el del cine, lo que divide a la historia del mundo (BARTHES, 1990, p. 152)
164. “Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la Fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo (BARTHES, 1990, p. 155 [en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación])
165. “La fotografía es indialéctica: la Fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede <contemplarse a sí misma>, pensarse e interiorizarse; o todavía más: el teatro muerto de la Muerte, la prescripción de lo Trágico. (BARTHES, 1990, p. 140)
166. “En la Fotografía, la inmovilización del Tiempo sólo se da de un modo excesivo, monstruoso: el Tiempo se encuentra atascado. [...] La fotografía es violenta no porque muestre violencias, sino porque cada vez llena a la fuerza la vista y porque en ella nada puede ser rechazado ni transformado (BARTHES, 1990, p. 140-141)
167. “Todos esos jóvenes fotógrafos que se agitan por el mundo consagrándose a la captura de la actualidad no saben que son agentes de la Muerte (BARTHES, 1990, p. 142)

168. “Es necesario desde luego que, en una sociedad, la Muerte esté en alguna parte; si ya no está (o está menos) en lo religioso, deberá estar en otra parte: quizás en esa imagen que produce la Muerte al querer conservar la vida (BARTHES, 1990, p. 142)
169. “Contemporánea del retroceso de los ritos, la Fotografía correspondería quizás a la intrusión en nuestra sociedad moderna de una Muerte asimbólica, al margen de la religión, al margen de lo ritual, como una especie de inmersión brusca en la Muerte literal. (BARTHES, 1990, p. 143)
170. “Vida/Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final (BARTHES, 1990, p. 143)
171. “Solo puedo transformar la Foto en Desecho: o el cajón, o la papelerera (BARTHES, 1990, p. 143) [perecedero]
172. “Alcanza su pleno desarrollo durante un momento, luego envejece. Atacada por la luz, por la humedad, empalidece, se extenua, desaparece: no queda más que tirarla. (BARTHES, 1990, p. 144)
173. “La antiguas sociedades se las arreglaban para que el recuerdo, sustituto de la vida, fuese eterno y que por lo menos la cosa que decía la Muerte fuese ella misma inmortal: era el Monumento. (BARTHES, 1990, p. 144)
174. “El mismo siglo ha inventado la Historia y la Fotografía. Pero la Historia es una memoria fabricada según recetas positivas, un puro discurso intelectual que anula el Tiempo mítico; y la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz (BARTHES, 1990, p. 144)
175. “Sin duda, el asombro del “Esto ha sido” desaparecerá a su vez. (BARTHES, 1990, p. 144)
176. “¿Qué es lo que va a abolirse con esa foto que amarillea, se descolora, se borra, y que será echada un día a la basura, si no por mí mismo -soy demasiado supersticioso para ello- por lo menos a mi muerte? No tan sólo la <vida> (esto estuvo vivo, fue puesto vivo ante el objetivo), sino también, a veces, (...) el amor. (...) Es el amor como tesoro lo que va a desaparecer para siempre jamás (BARTHES, 1990, p. 145)
177. “Ahora sé que existe otro punctum (otro “estigma”) distinto del <detalle>. Este nuevo punctum, que no está ya en la forma, sino que es de intensidad, es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema “esto-ha-sido”), su representación pura. (BARTHES, 1990, p. 146) [el punctum es: se va a morir]
178. “Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo [pretérito perfecto simple]), la fotografía me expresa la muerte en futuro. (BARTHES, 1990, p. 146)
179. “Ese punctum, (...) se lee en carne viva en la fotografía histórica: en ella siempre hay un aplastamiento del Tiempo: esto ha muerto y esto va a morir. (BARTHES, 1990, p. 147)
180. “La era de la Fotografía corresponde precisamente a la irrupción de lo privado en lo público, o más bien a la creación de un nuevo valor social como es la publicidad de lo privado (BARTHES, 1990, p. 150)
181. “Pero como lo privado no es solamente un bien (estando sujeto a las leyes históricas de la propiedad), como es también y más allá el lugar absolutamente precioso, inalienable, en que mi imagen es libre (libre de abolirse), (...) con mi verdad, (...) con lo Intratable de que estoy hecho (BARTHES, 1990, p. 150-151)
182. “Nadie es jamás otra cosa que la copia de una copia, real o mental (BARTHES, 1990, p. 156)
183. “En el fondo, una foto se parece a cualquiera excepto a aquél a quien representa. Pues el parecido remite a la identidad del sujeto, (...) el parecido me lo ofrece <en tanto que es él mismo>, mientras que yo quiero un sujeto <tal como él mismo>. El parecido me deja insatisfecho y algo así como escéptico (BARTHES, 1990, p. 156)
184. “Deberé rendirme ante esta ley: no puedo profundizar, horadar la Fotografía. Solo puedo barrerla con la mirada, como una superficie quieta. La Fotografía es llana en todos los sentidos del término (BARTHES, 1990, p. 160)
185. “Es injusto que, en razón de su origen técnico, se le asocie a la idea de un pasaje oscuro (camera obscura). Debería llamarse camera lucida, pues, desde el punto de vista de la mirada, <lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y -no obstante- más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrelatada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas> (Blanchot) (BARTHES, 1990, p. 160-161)
186. “Si no se puede profundizar en la Fotografía, es a causa de su fuerza de evidencia. En la imagen, el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello (BARTHES, 1990, p. 161)
187. “Este sería el destino de la fotografía: haciéndome creer (es verdad: ¿una vez de cuántas?) que he encontrado la <verdadera fotografía total>, realiza la inaudita confusión de la realidad (“esto ha sido”) con la verdad (“¡Es esto!”); se convierte al mismo tiempo en constativa y en exclamativa; lleva la efigie [Imagen o representación de una persona] hasta ese punto de locura en que el afecto (el amor, la

- compasión, el duelo, el ímpetu, el deseo) es la garantía del ser. La fotografía, en efecto se acerca entonces a la locura, alcanza la <loca verdad> (BARTHES, 1990, p. 171)
188. “<Esto ha sido> [tal evidencia puede ser hermana de la locura] (BARTHES, 1990, p. 171)
189. “La Fotografía es una evidencia extrema, cargada, como si caricaturizase no ya la figura de lo que ella representa (es todo lo contrario), sino su propia existencia (BARTHES, 1990, p. 171)
190. “Lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto; es también (...) que este objeto ha existido y que ha estado allí donde yo lo veo. Es ahí donde reside la locura; pues hasta ese día ninguna representación podía darme como seguro el pasado de la cosa si no era por etapas (BARTHES, 1990, p. 172)
191. “La Fotografía se convierte entonces para mí en un curioso médium, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo (BARTHES, 1990, p. 172) [imagen demente, barnizada de realidad]
192. “Creí comprender que existía una especie de vínculo (de nudo) entre la Fotografía, la Locura y algo cuyo nombre yo desconocía. Empecé llamándolo sufrimiento de amor. (...) sin embargo, no se trataba exactamente de eso. Era una ola más amplia que el sentimiento amoroso. En el amor desencadenado por la Fotografía (por ciertas fotos) otra música se hacía oír, de nombre estafalariamente anticuado: Piedad (BARTHES, 1990, p. 173-174)
193. “A través de cada una de ellas (las imágenes que me habían punzado [la acción del punctum]) yo iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir (BARTHES, 1990, p. 174)
194. “La sociedad se empeña en hacer sentar cabeza a la Fotografía, en templar la demencia (...) para ello tiene a su disposición dos medios: (BARTHES, 1990, p. 175)
195. “El primero consiste en hacer de la Fotografía un arte, pues ningún arte es demente. De ahí la insistencia del fotógrafo en rivalizar con el artista, sometiéndose a la retórica del cuadro y a su modo sublimado de exposición. La Fotografía puede ser efectivamente un arte: cuando no hay en ella ya demencia alguna, cuando su noema es olvidado. [...] El otro medio para hacer sentar cabeza a la fotografía consiste en generalizarla, en gregarizarla, en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia. Es lo que ocurre en nuestra sociedad, en la cual la Fotografía aplasta con tiranía a las otras imágenes (BARTHES, 1990, p. 175, 176)
196. “Ved lo que ocurre en Estados Unidos: todo se transforma allí en imágenes: no existe, se produce y se consume más que imágenes. [...] Un ejemplo extremo: entrad en una sala porno de NY; no encontraréis el vicio, sino sólo cuadros vivientes; diríase que el individuo anónimo (y en modo alguno actor) que en ellas se hace encadenar y flagelar sólo concibe su placer cuando ese placer adopta la imagen estereotipada (gastada) del sadomasoquista: el gozar pasa por la imagen: ésta es la gran mutación .”(BARTHES, 1990, p. 176)
197. “Un cambio tal suscita forzosamente la cuestión ética (...) porque, generalizada, desrealiza completamente el mundo humano de los conflictos y los deseos con la excusa de ilustrarlo.” (BARTHES, 1990, p. 177)
198. “¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que llamaré éxtasis fotográfico.” (BARTHES, 1990, p. 178)

08. FRAGMENTOS SOBRE LA ARQUEOLOGÍA DEL DISCURSO AMOROSO

199. O amor tem muitos inimigos no decorrer da história. Entre estes, podemos citar os mais agudos: Deus e o próprio imaginário do amor. Nossa humilde e singular vidinha está sempre longe das maravilhosas experiências amorosas que nos contam nossas ficções. (TUCHERMAN, 2019, p. 14)
200. Na primeira etapa, o que fica explícito é a relação da fé em Deus e no amor a ele como tendo a qualidade do amor incondicional. Já na segunda, vemos a manutenção da transcendência, contudo propondo uma mediação: o amor aparece como sendo previsto é ofertado por Deus, que nos teria reservado a outra metade da laranja do nosso ser, única e definitiva. Em ambas, o amor é um valor: torna mais límpida a relação entre o criador e a criatura e estabelece uma cena sagrada para os encontros. Dizendo de outra maneira, o amor é a condição da revelação divina e de sua iluminação. A terceira e a quarta etapas estão mais próximas de nós e celebram uma subjetividade nascente, capaz de escolha e de promessa, falando do amor como centrado no objeto (terceira etapa) ou como uma forma

- de relação do sujeito, centrada neste como experiência amorosa (quarta etapa). Serei intenso? Estou sendo autêntico? São perguntas que se colocam na quarta etapa e não abandonam mais a cena. (TUCHERMAN, 2019, p. 14)
201. Quando falamos de Ocidente, lugar onde o sol vem morrer, convocamos pelo menos duas procedências, que, a rigor, são as que nos formataram, com poucas mudanças, e nos fazem ser quem somos. A primeira, seria a origem grega a partir da fundação da filosofia como amizade (ou amor) ao saber. A segunda, seria a judaico-cristã como contrato de fé. (TUCHERMAN, 2019, p. 14)
202. A paixão gera uma ferida no narcisismo, justamente porque rouba o controle onipotente pretendido pelo indivíduo (TUCHERMAN, 2019, p. 18)
203. Existe, suposta ou afirmada, uma relação entre paixão e sofrimento (...) Susan Sontag diz que o culto do amor no Ocidente é um aspecto do culto do sofrimento, este sendo símbolo da seriedade. Talvez não seja o amor que superestimamos, e sim o sofrimento como marca de estar no mundo junto de outros. (TUCHERMAN, 2019, p. 19)
204. O amor é condição de comunicação: afeta e é afetado pela cultura do seu tempo, exatamente a mesma que lhe atribui louvor e crítica. (TUCHERMAN, 2019, p. 21)
205. X Tanto no mundo judaico-cristão quanto na cultura grega, o que vai dominar a interpretação e o convite ao amor será o valor do amor; a diferença é que, para a cultura grega, o amor aproxima-se da virtude do saber, e para a judaico-cristã, ele tem referência a fé. (TUCHERMAN, 2019, p. 22)
206. Nesta atualidade, devemos ser empreendedores de nós mesmos, fazendo uma gestão calculada e cuidadosa da nossa vida a partir das novas descobertas da biociência e das informações que nos são divulgadas. Note-se aí, e de imediato, a viciada relação ciência e mídia, a mídia conferindo visibilidade, e a ciência conferindo prestígio, assim como aparece a descoletivização dos riscos, o que aponta na direção já nomeada como “cultura de narcisismo” (TUCHERMAN, 2019, p. 75)
207. A pergunta que a nossa atualidade propõe é o que é pensar o amor, a mais gasta das palavras, o mais forte dos vínculos e um dos nossos sentimentos mais confusos, cujo campo semântico engloba: enamoramento, paixão, altruísmo e sexualidade, realização, assim como ódio, ciúme, rejeição, frustração. (TUCHERMAN, 2019, p. 78)
208. Nós vemos ainda uma transformação concernente ao contexto deste novo homem que Foucault apresenta como o do “empreendedor de si mesmo”, aquele que deve gerenciar sua vida como se fosse uma empresa, buscando agregar valor e evitar seu desgaste. Aí o amor se transforma num elemento de mercado a ser avaliado como conveniente ou não, e em que nível de intensidade deve ser experimentado (TUCHERMAN, 2019, p. 79)
209. A palavra amor permaneceu a mesma durante todo esse percurso e nunca se afastou das tensões de conflitos e intensidades. Não sabemos exatamente definir o que é o amor, mas nenhuma dúvida se coloca quanto à sua capacidade de vender, e, junto como aquilo que não entrega, chegam as sensações de uma vida não realizada. Tudo indica que estamos num momento em que cabe como uma luva aquilo que Foucault designou como atualidade enquanto diferença com o presente: temos sintomas fortes de romantismo do Século XIX, mas também estamos nos tornando seres de outra natureza, basta pensarmos, por exemplo, no amor e no sexo virtual. (TUCHERMAN, 2019, p. 79)
210. O que parece ser, mais ou menos, um ponto de concordância é que liberdades conquistadas no século XX - a pílula anticoncepcional e a revolução sexual, o divórcio e o casamento gay - não parecem ter sido nem de perto acompanhadas por uma reinvenção do amor. Foram tão absorvidas pelo ideal do mercado, o qual incentiva o consumismo, que estamos correndo, com enorme ansiedade, atrás do amor certo e da pessoa certa, também no espaço virtual, e, nesse caso, sempre apavorados, já que podemos não ser o amor ou a pessoa certa para quem gostaríamos de sê-lo. (TUCHERMAN, 2019, p. 79)

09. FRAGMENTOS SOBRE LA LÓGICA DE LA SENSACIÓN

211. “Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que supone ilustrar; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes en un conjunto compuesto que da precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras se desliza siempre una historia, o tiende a deslizarse, para animar el conjunto ilustrado. Aislar es entonces el medio más simple, necesario pero no suficiente, para romper con la representación, quebrar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: mantenerse en el hecho (DELEUZE, 1994, p. 5)
212. “En efecto, lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro, son los grandes colores planos de color vivo, uniforme e inmóvil. Delgados y duros, tienen una función estructurante, espacializante. Pero no están bajo la Figura, detrás de ella o más allá. Están estrictamente al lado, o más bien a todo el derredor,

- y están cogidos por y en una vista próxima, táctil o “háptica”, tanto como la Figura misma (DELEUZE, 1994, p. 6)
213. “La pintura debe arrancar la Figura a lo figurativo. Pero Bacon invoca dos datos que hacen que la pintura antigua no tenga la misma relación que tiene la pintura moderna con la figuración o la ilustración. Por una parte, la foto se ha hecho cargo de la función ilustrativa y documental, lo cual hace que la pintura moderna no tenga que llenar esta función que pertenecía aún a la antigua. Por otra parte, la pintura antigua estaba aún condicionada por ciertas “posibilidades religiosas” que daban un sentido pictórico a la figuración, mientras la pintura moderna es un juego ateo (DELEUZE, 1994, p. 8)
214. “En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está por entero cubierta virtualmente por todo tipo de clichés con los que tendrá que romper. Y Bacon lo dice cuando habla de la foto: ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve. No es peligrosa simplemente por ser figurativa, sino porque pretende reinar sobre la visión, entonces sobre la pintura. Así, habiendo renunciado al sentimiento religioso, pero asediada por la foto, la pintura moderna se encuentra en una situación muy difícil, como se dice, para romper con la figuración que parecía su miserable dominio reservado. (DELEUZE, 1994, p. 9)]
215. “En efecto, el contorno como lugar es el lugar de un intercambio en los dos sentidos, entre la estructura material y la Figura, entre la Figura y el color plano. El contorno es como una membrana recorrida por un doble intercambio. Algo pasa, en un sentido y en el otro. Si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia por contar, al menos pasa algo, que define el funcionamiento de la pintura. (DELEUZE, 1994, p. 10)
216. “El cuerpo, es la Figura, o más bien el material de la Figura. No se confundirá sobretodo el material de la Figura con la estructura material espacializante, que permanece del otro lado. El cuerpo es Figura, no estructura. Inversamente la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y no tiene aún rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede reducirse a la cabeza. Retratista, Bacon es pintor de cabezas no de rostros. Hay una gran diferencia entre los dos. Pues el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras la cabeza es una dependencia del cuerpo, aun si es la punta. [...] Bacon persigue un proyecto muy especial como retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer surgir la cabeza bajo el rostro (DELEUZE, 1994, p.14)
217. “El novelista Moritz, a finales del siglo XVIII, describe un personaje con “sentimientos raros”: una extrema sensación de aislamiento, de insignificancia casi igual a la nada; el horror de un suplicio, pues asiste a la ejecución de cuatro hombres, “exterminados y despedazados”, los pedazos de esos hombres “lanzados a la vía” o sobre la balastrada; la certidumbre de que estamos singularmente concernidos, de que somos todos esa carne animal lanzada, y que el espectador está ya en el espectáculo, “masa de carne ambulante”; de ahí la idea viviente de que los animales mismos son el hombre, y que nosotros somos el criminal o el ganado [...] el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Realidad del devenir. (DELEUZE, 1994, p. 16)
218. “Hay dos maneras de ir más allá de la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura, Cézanne le da un nombre simple: la sensación. La Figura es la forma sensible tomada en la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso que es de la carne. Mientras que la forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por intermedio del cerebro, más próxima a los huesos. (DELEUZE, 1994, p. 22)
219. “La sensación es lo contrario de lo fácil y lo hecho, del “cliché”, pero también de lo “sensacional”, de lo espontáneo..., etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, “el instinto”, el “temperamento”, todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto (“el hecho”, el lugar, el acontecimiento). [...]: a la vez devengo en la sensación y algo llega por la sensación, lo uno por lo otro, el uno en el otro (DELEUZE, 1994, p. 22)
220. “El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. La sensación es lo pintado. Lo pintado en el cuadro es el cuerpo, no como objeto representado, sino como vivido experimentando tal sensación (DELEUZE, 1994, p. 22)
221. “Cuando Bacon habla de la sensación, quiere decir dos cosas muy próximas de Cézanne. Negativamente, dice que la forma trae la sensación (Figura), al contrario de la forma que trae a un objeto que se supone representa (figuración). Retomando una palabra de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o la molestia de una historia por contar. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un “orden” a otro, de un nivel a otro, de un “dominio” a otro. (DELEUZE, 1994, p. 23)
222. “Luego, aún, la acción directa de esas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un “Vigilámbulo” (DELEUZE, 1994, p. 30)

223. “Las Figuras de Bacon son una de las respuestas más maravillosas a la pregunta: ¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles? Es la función primordial de las Figuras (DELEUZE, 1994, p. 36)
224. “Es propio, entonces, de la sensación, pasar por diferentes niveles, bajo la acción de fuerzas. Pero ocurre también que dos sensaciones se confronten, teniendo cada una un nivel o una zona, y haciendo comunicar sus niveles respectivos. No estamos en el dominio de la simple vibración, sino en el de la resonancia. Entonces hay dos Figuras acopladas. O más bien, el acoplamiento de las sensaciones es determinante: se dirá que hay una sola y misma *matter of fact* para dos Figuras, o aun una sola Figura acoplada para dos cuerpos (DELEUZE, 1994, p. 40)
225. “Lo que hay que definir son todos esos “datos” que están sobre la tela antes de que el pintor comience su trabajo. Y de entre esos datos algunos son obstáculos, algunos ayuda o aún efectos de un trabajo preparatorio (DELEUZE, 1994, p. 51)
226. “En primer lugar están los datos figurativos. La figuración existe, es un hecho, es previa a la pintura. Estamos asediados de fotos que son las ilustraciones, de diarios que son las narraciones, de imágenes-cine, de imágenes-tele. Están tanto los clichés síquicos como los físicos, percepciones predefinidas, recuerdos, fantasmas. Hay ahí una experiencia muy importante para el pintor: toda una categoría de cosas que se podrían llamar “clichés” ocupan la tela antes de comenzar (DELEUZE, 1994, p. 51)
227. “(Cliché, clichés! No se puede decir que la situación sea mejor después de Cézanne. No sólo se han multiplicado las imágenes de todo tipo, alrededor nuestro y en nuestras cabezas, sino que aun las reacciones contra los clichés engendran clichés (DELEUZE, 1994, p. 53)
228. “[Bacon] piensa que la foto tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y sigue siendo impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva (DELEUZE, 1994, p. 53)
229. “En una palabra, aún cuando la foto deje de ser solamente figurativa, permanece figurativa en tanto que dato, en tanto “cosa vista” -lo contrario de la pintura (DELEUZE, 1994, p. 53)
230. “La actitud de Bacon es la de un rechazo de la foto, después del descuidado abandono. Y es que para él precisamente, la foto es tanto más fascinante por cuanto ocupa todo el cuadro, antes de que el pintor se ponga a trabajar (DELEUZE, 1994, p. 54)
231. “El pintor tiene una idea más o menos precisa de lo que quiere hacer, y esa idea prepictórica basta para hacer desiguales las probabilidades. Hay entonces sobre la tela todo un orden de probabilidades iguales y desiguales (DELEUZE, 1994, p. 54)
232. “Y, cuando la probabilidad desigual deviene casi una certeza puedo comenzar a pintar. Pero en ese momento, cuando he comenzado, ¿cómo hacer para que lo que pinto no sea un cliché? habrá que hacer rápidamente “marcas libres” en el interior de la imagen pintada, para destruir en ella la figuración naciente, y para dar una oportunidad a la Figura, que es lo improbable mismo (DELEUZE, 1994, p. 54)
233. De un extremo a otro el accidente, el azar en ese segundo sentido habrá sido acto, elección, un cierto tipo de acto o de elección. El azar, según Bacon, no es separable de una posibilidad de utilización. Este es el azar manipulado, a diferencia de las probabilidades concebidas o vistas (DELEUZE, 1994, p. 55)
234. “Se le pregunta a Bacon si no importa quién, por ejemplo la asistenta, es capaz o no de hacer marcas al azar. Y, esta vez, la respuesta compleja es que, sí, la asistenta puede hacerlo de derecho, abstractamente, justamente porque es un acto no pictórico, a-pictórico; pero que ella de hecho no puede hacerlo, puesto que no sabría utilizar ese azar, manipularlo (DELEUZE, 1994, p. 55)
235. “Los clichés y las probabilidades están sobre la tela, la llenan, deben llenarla, antes de que el trabajo del pintor comience (DELEUZE, 1994, p. 56)
236. “Pasa así en el cliché, en la probabilidad. El pasa, justamente porque él sabe lo que quiere hacer. Pero sabe que no sabe cómo conseguirlo, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer. No lo conseguirá más que saliendo de la tela. El problema del pintor no es entrar en la tela puesto que ya está ahí (tarea prepictórica), sino salir, y por ahí mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica). Las marcas manuales al azar le darán una oportunidad (DELEUZE, 1994, p. 56)
237. “Hay un primer figurativo prepictórico: está sobre el cuadro, y en la cabeza del pintor, en lo que el pintor quiere hacer, antes de que el pintor comience, clichés y probabilidades. Y no se puede eliminar completamente ese primer figurativo, siempre se conserva algo (DELEUZE, 1994, p. 56)
238. “Pero hay un segundo figurativo: aquel que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura, como efecto del acto pictórico. Pues la pura presencia de la Figura también es la restitución de una representación, la recreación de una figuración (DELEUZE, 1994, p. 56)
239. “Y esas dos figuraciones, la figuración conservada a pesar de todo y la figuración encontrada, la falsa fidelidad y la verdadera, no son de la misma naturaleza. Entre las dos, se produce un salto sobre el lugar, una deformación sobre el lugar, el surgimiento sobre el lugar de la Figura, el acto pictórico. Entre lo que el pintor quiere hacer y lo que hace hay necesariamente un cómo, “cómo hacer”. Un conjunto visual

probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado, por los trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a hacer la Figura visual improbable (segunda figuración) (DELEUZE, 1994, p. 56)

10. FRAGMENTOS SOBRE LOS NUEVOS MEDIOS

240. Un efecto general de la revolución digital es que las estrategias de la estética de vanguardia pasaron a ser incluidas en los comandos y las metáforas de interfaz de los programas de ordenador. En definitiva, la vanguardia acabó materializándose en el ordenador. [...] La estrategia vanguardista del collage surgió como el comando de <cortar y pegar>, la más básica de las operaciones que uno puede efectuar con los datos digitales. (MANOVICH, 2001, p. 34)
241. <Cultura de la información>, cabe entenderlo como un paralelismo con otro concepto, que es el de la cultura visual. Incluye las maneras en que la información se presenta en los diferentes escenarios u objetos culturales: las señales de tráfico, las pantallas de aeropuertos y estaciones de tren; [...] las interfaces de los sistemas operativos de ordenador y de las aplicaciones de software (MANOVICH, 2001, p. 57)
242. [...] igual que la imprenta en el siglo XIV y la fotografía en el XIX tuvieron un impacto revolucionario sobre el desarrollo de la sociedad y la cultura modernas, hoy nos encontramos en medio de una nueva revolución mediática que supone el desplazamiento de toda cultura hacia formas de producción, distribución y comunicación mediatizadas por el ordenador. [...] la revolución de los medios informáticos afecta a todas las fases de la comunicación, y abarca a la captación, la manipulación, el almacenamiento y la distribución; así como afecta a los medios de todo tipo, ya sean textos, imágenes fijas y en movimiento, sonido o construcciones espaciales (MANOVICH, 2001, p. 64)
243. Los nuevos medios representan la convergencia de dos recorridos históricamente separados, como son las tecnologías informática y mediática. [La síntesis de las dos historias es] la traducción de todos los medios actuales en datos numéricos a los que se accede por medio de los ordenadores. Y el resultado son los nuevos medios: gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos que se han vuelto computables; es decir, que se componen pura y llanamente de otro conjunto de datos informáticos. (MANOVICH, 2001, p. 65)
244. [El ordenador] deja de ser sólo una calculadora, un mecanismo de control o un dispositivo de comunicaciones, para convertirse en un procesador de medios. (MANOVICH, 2001, p. 71)
245. Los principios de los nuevos medios: 1. Representación numérica [se componen de código digital; un objeto de los nuevos medios está sometido a una manipulación algorítmica. Por ejemplo, si aplicamos los algoritmos adecuados, podemos quitarle automáticamente el <ruido> a una fotografía, mejorar su contraste, encontrar los bordes de las formas o cambiar sus proporciones. [...] los medios se vuelven programables]; 2. Modularidad; 3. Automatización [la codificación numérica de los medios y la estructura modular de sus objetos permiten automatizar muchas de las operaciones implicadas en su creación, manipulación y acceso]; 4. Variabilidad [un objeto de los nuevos medios no es algo fijado de una vez para siempre, sino que puede existir en distintas versiones, que potencialmente son infinitas (consecuencia del principio 1 y 2)]; 5. Transcodificación [la informatización convierte los medios en datos de ordenador que, según se mire, siguen presentando una organización estructural que tiene sentido para sus usuarios humanos: las imágenes muestran objetos reconocibles; los archivos de texto constan de frases gramaticales; los espacios virtuales quedan definidos por el familiar sistema de coordenadas cartesianas... Pero desde otro punto de vista, su estructura obedece ahora a las convenciones establecidas de la organización de los datos por un ordenador. [...] Se puede pensar en los nuevos medios en general como si constaran de dos capas diferenciadas: la <capa cultural> y la <capa informática>] (MANOVICH, 2001, p. 93)
246. En el argot de los nuevos medios, <transcodificar> algo es traducirlo a otro formato. (MANOVICH, 2001, p. 94)
247. Un artista tradicional percibe el mundo a través de los filtros de los códigos culturales, los lenguajes y los sistemas de representación que ya existen. De la misma manera, un diseñador o un usuario de los nuevos medios se acerca al ordenador a través de una serie de filtros culturales [...]. Las formas culturales actuales, como la palabra impresa o el cine, conllevan sus propias y potentes convenciones a la hora de organizar la información (MANOVICH, 2001, p. 169)
248. [Una nueva lógica de la cultura del ordenador] Es raro que los objetos de los nuevos medios se creen partiendo de cero; normalmente son un montaje a base de fragmentos que ya están hechos. Dicho en

- otras palabras, en la cultura del ordenador, la auténtica creación se ha visto sustituida por la selección a partir de un menú. (MANOVICH, 2001, p. 178)
249. Barthes ofrece, en su famoso ensayo <La muerte del autor>, una crítica aún más radical de la idea del autor como un inventor solitario que es responsable único del contenido de la obra. Como dice Barthes, <el Texto es un encadenamiento de citas extraídas de los innumerables centros de cultura>. Pero aunque el artista moderno no se limite sólo a reproducir o, en el mejor de los casos, a combinar de maneras nuevas textos, estilos y esquemas preexistentes, el proceso material en sí de la práctica del arte sustenta el ideal romántico. (MANOVICH, 2001, p. 179)
250. Sólo en los años diez, cuando algunos artistas comenzaron a ensamblar collages y montajes de <fragmentos> culturales ya existentes, hizo su entrada el método industrial de producción en el terreno del arte. El fotomontaje se convirtió en la expresión más <pura> de dicho método. (MANOVICH, 2001, p. 180)
251. Los nuevos medios son la mejor expresión que disponemos de la lógica de la identidad en estas sociedades, que consiste en elegir valores en una serie de menús predefinidos. (MANOVICH, 2001, p. 181)
252. [...] las operaciones informáticas codifican en su diseño las normas culturales vigentes (MANOVICH, 2001, p. 184)
253. La práctica de montar un objeto mediático a partir de elementos preexistentes y distribuidos comercialmente ya existía en los viejos medios, pero la tecnología de los nuevos medios la estandariza más y la vuelve mucho más fácil de efectuar. (MANOVICH, 2001, p. 185)
254. Con los nuevos medios, la maleabilidad se convierte en variabilidad: es decir: mientras que el televisor analógico permitía que se le modificara la señal sólo en unas pocas dimensiones, como el brillo o el color, las tecnologías de los nuevos medios dan a los usuarios un control mucho mayor. (MANOVICH, 2001, p. 189)
255. En el curso de la producción, se crean algunos elementos específicos para el proyecto, mientras que otros se seleccionan en bases de datos de material de stock. Cuando los elementos están ya listos, se componen en un único objeto, es decir, se les integra y ajusta de tal manera que sus identidades individuales se vuelven invisibles. Se oculta el hecho de que procedan de fuentes diversas y de que hayan sido creados por personas diferentes en sitios distintos. El resultado es una única imagen, sonido, espacio o secuencia totalmente integrados. (MANOVICH, 2001, p. 192)
256. El término <composición digital>, [...] se refiere al proceso de combinar un cierto número de secuencias de imágenes en movimiento, y tal vez de imágenes fijas, en una única escena, con la ayuda de programas especiales de composición (MANOVICH, 2001, p. 192)
257. La composición digital sirve de ejemplo para una operación más general de la cultura del ordenador: el ensamblaje de una serie de elementos para crear un único objeto totalmente integrado. (MANOVICH, 2001, p. 194)
258. En cuanto a operación general, la composición es la contrapartida de la selección. Puesto que el típico objeto de los nuevos medios se monta a partir de elementos que proceden de fuentes diferentes, hace falta coordinar y ajustar dichos elementos para que se integren. [...] en la práctica su relación es más interactiva. Cuando el objeto ya está ensamblado en parte, puede hacer falta que se añadan nuevos elementos, o que se remodelen algunos que ya no existen. (MANOVICH, 2001, p. 195)
259. La conexión que hay entre la estética de la posmodernidad y la operación de selección también resulta válida para la composición. Juntas, estas dos operaciones reflejan y al mismo tiempo permiten la práctica posmoderna del pastiche y de la cita. Trabajan en tándem: usamos una de las dos operaciones para seleccionar estilos y elementos de la <base de datos de la cultura>, y con la otra los ensamblamos en nuevos objetos. De ahí que, junto con la selección, sea la composición la operación clave de la autoría posmoderna, o basada en el ordenador. (MANOVICH, 2001, p. 197)
260. El montaje, o la edición, es la tecnología clave del siglo XX para la creación de falsas realidades (MANOVICH, 2001, p. 205)
261. Si con el interfaz gráfica de usuario, el entorno físico llegaba a la pantalla del ordenador, ahora las convenciones de la interfaz gráfica de usuario se reintegran en nuestra realidad física. La misma trayectoria se puede trazar en relación con otras convenciones, o formas, de los soportes informáticos. Una colección de documentos y un espacio por el que circular, que son en sí mismos métodos tradicionales de organizar tanto los datos como la experiencia humana del mundo, se convirtieron en dos de las formas que podemos hoy encontrar en la mayoría de ámbitos de los nuevos medios. [...] la base de datos (que se emplea para almacenar todo tipo de información); [y] el espacio 3D virtual e interactivo. (MANOVICH, 2001, p. 279)

262. Una base de datos informática difiere bastante de una colección de documentos tradicional, pues nos permite el acceso, la clasificación y la reorganización rápidos de millones de registros. (MANOVICH, 2001, p. 279)
263. La base de datos informática y el espacio virtual tridimensional que da el ordenador se han vuelto auténticas formas culturales: modos generales que la cultura utiliza para representar la experiencia humana, el mundo y la vida humana en este mundo (MANOVICH, 2001, p. 280)
264. En informática, se define base de datos como un conjunto estructurado de datos. Los datos almacenados en ella están organizados para su rápida búsqueda y recuperación con el ordenador, por lo que se trata de una mera colección de elementos. (MANOVICH, 2001, p. 283)
265. A partir del análisis del historiador del arte Erwin Panofsky de la perspectiva lineal como <forma simbólica> de la era moderna, podemos incluso denominar a la base de datos como una nueva forma simbólica de la era del ordenador [<sociedad informatizada> Jean-François Lyotard], una nueva manera de estructurar nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo. (MANOVICH, 2001, p. 284)

11. FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO

266. RAPTO. Flechazo, prendamiento. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado. (BARTHES, 1974, p. 153-157)
267. INDUMENTARIA. Todo afecto suscitado o mantenido por las prendas que el sujeto viste en el encuentro amoroso o que usa con la intención de seducir al objeto amado. (BARTHES, 1974, p. 118-119)
268. GASTO. Figura mediante la cual el sujeto amoroso titubea y busca a la vez situar al amor en una economía del puro gasto, de la pérdida “por nada”. “La exuberancia” (BARTHES, 1974, p. 104-105)
269. OBSCENO. Desacreditada por la opinión moderna, la sentimentalidad del amor debe ser asumida por el sujeto amoroso como una fuerte transgresión, que lo deja solo y expuesto; por una inversión de valores, es pues esta sentimentalidad lo que constituye hoy lo obsceno del amor (BARTHES, 1974, p. 142-144)
270. OCULTAR. Figura deliberativa: el sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (ésta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las “perturbaciones” (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos, su furor. (BARTHES, 1974, p. 146-148)
271. DEMONIOS. A veces le parece al sujeto amoroso que está poseído por un demonio de lenguaje que lo impulsa a herirse a sí mismo y a expulsarse - según una expresión de Goethe -del paraíso que, en otros momentos, la relación amorosa constituye para el-. (BARTHES, 1974, p. 67-68)
272. LOCO. El sujeto amoroso es atravesado por la idea de que está o se vuelve loco (BARTHES, 1974, p. 126-127)
273. MONSTRUOSO. El sujeto se da cuenta bruscamente que constriñe al objeto amado en una red de tiranías: de piadoso se siente devenir monstruoso. (BARTHES, 1974, p. 133)
274. NOCHE. Todo estado que suscita en el sujeto la metáfora de la oscuridad (afectiva, intelectual, existencial) en la que se debate o se sosiega. (BARTHES, 1974, p. 137)
275. ABISMARSE. Ataque de anonadamiento que se apodera del sujeto amoroso, por desesperación o plenitud. (BARTHES, 1974, p. 18-19)
276. DRAMA/NOVELA. El sujeto amoroso puede escribir por sí mismo su novela de amor. Sólo una forma muy arcaica podría recoger el acontecimiento que declama sin poder contarle (BARTHES, 1974, p. 79)
277. LA ESPERA. Tumulto de angustio suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas) (BARTHES, 1974, p. 91-93)
278. SIGNOS. Ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguros. “La incertidumbre de los signos”. (BARTHES, 1974, p. 166-167)
279. ENCUENTRO. La figura remite al tiempo feliz que siguió inmediatamente al primer rapto, antes que nacieran las dificultades de la relación amorosa. (BARTHES, 1974, p. 80)
280. INFORMANTE. Figura amistosa que parece, sin embargo, tener por función constante herir al sujeto amoroso entregándole, como si tal cosa, informaciones sobre el ser amado de carácter anodino, pero cuyo efecto es el de perturbar la imagen que el sujeto tiene de ese ser. (BARTHES, 1974, p. 120)
281. “CATÁSTROFE. Crisis violenta en cuyo transcurso el sujeto, al experimentar la situación amorosa como un atolladero definitivo, como una trampa de la que no podrá jamás salir, se dedica a una destrucción total de sí mismo” (BARTHES, 1974, p. 40)

- 282.LA VERDAD. Todo episodio de lenguaje llevado a la “sensación de verdad” que el sujeto amoroso experimenta pensando en su amor, ya sea que crea ser el único en ver al objeto amado “en su verdad” o bien que defina la especificidad de su propia exigencia como una verdad sobre la cual no puede ceder. (BARTHES, 1974, p. 186-187)
- 283.AFIRMACIÓN. Contra viento y marea, el sujeto afirma el amor como valor (BARTHES, 1974, p. 24-25)
- 284.MAGIA. Consultas mágicas, pequeños ritos secretos y acciones votivas no están ausentes de la vida del sujeto amoroso, sea cual fuere la cultura a la que pertenezca (BARTHES, 1974, p. 132)
- 285.DESREALIDAD. Sentimiento de ausencia, disminución de realidad experimentado por el sujeto amoroso frente al mundo. “El mundo atónito” (BARTHES, 1974, p. 74-77)
- 286.CELOS. Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro (Littré). - Carlota es un pastel, y ese pastel se reparte: a cada uno su tajada: no soy el único” (BARTHES, 1974, p. 42-43)

GERARDO ALFONSO TORRES ALDRETE

**ANEXO B - DESFRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO AMOROSO
A TRAVÉS DEL DISEÑO FOTOGRÁFICO**

DISERTACIÓN EN ESPAÑOL

LISTA DE ILUSTRACIONES

Figura 1 -	Página del libro ‘Fragmentos de un discurso amoroso’ (1977)	129
Figura 2 -	La cámara oscura se volvió portátil	134
Figura 3 -	La primera fotografía: ‘Punto de vista tomado desde una ventana del Gras’ (1827), capturada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832)	135
Figura 4 -	‘El taller del artista’ (1837), daguerrotipo de Louis Daguerre (1787-1851)	136
Figura 5 -	‘Construcción de la Columna de Nelson en Trafalgar Square’ (1844), calotipo de William Fox Talbot (1800-1877)	136
Figura 6 -	‘Study for A Holiday in the Wood’ (1860). Fotografía de Henry Peach Robinson (1830-1901)	137
Figura 7 -	Selección de ‘Untitled film stills’ (1977-80), de Cindy Sherman (1954-).....	146
Figura 8 -	‘The play of selves’ (1976), de Cindy Sherman (1954-).....	147
Figura 9 -	Estudio fotográfico montado por la fotógrafa Cindy Sherman (1983).....	148
Figura 10 -	‘Blinks’ (1969) - acción registrada en fotografía por Vito Acconci (1940-2017)	150
Figura 11 -	‘S/T’ (2018) - ejemplo de ‘fotografía callejera’ en ‘UTOPIA’ (2018)	154
Figura 12 -	Los cuatro portafolios fotográficos diferentes creados para ‘UTOPIA’ (2018).	155
Figura 13 -	Muestra de las páginas del fotolibro digital ‘UTOPIA’ (2018.1).....	156
Figura 14 -	Registro visual del performance fotográfico (18/07/18) ‘La espera’	157
Figura 15 -	‘Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2’, collage de David Hockney (1937-)	157
Figura 16 -	‘De peão a rainha’ (2018.2).....	158

Figura 17 -	Still (2018.2) interpretando la figura ‘La espera’ (2018.2).....	159
Figura 18 -	Pruebas en papel transparente con imágenes del portafolio ‘UTOPIA’ (2018.1)	159
Figura 19 -	Fanzine físico ‘TIME’ (2018.1).....	160
Figura 20 -	‘Utopia - Fanzine/Casa de papel’ (2018.2).....	161
Figura 21 -	Dispositivo de autorretrato diseñado: la cámara sujeta en el trípode frente a un espejo (2018.2).....	162
Figura 22 -	Ejemplos de designed photography tomados de Instagram.....	170
Figura 23 -	‘Dystopia’ (2019.1).....	175
Figura 24 -	Referencias visuales de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. I.....	176
Figura 25 -	Portada del fanzine digital de designed photography ‘Dystopia’ (2019.1).....	177
Figura 26 -	Referencias visuales de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. II.....	178
Figura 27 -	Referencias visuales de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. III.....	179
Figura 28 -	Técnicas de recorte y collage en el arte moderno: Rodchenko (1924) & Müller-Brockmann (1953).....	180
Figura 29 -	Visualización en Adobe Photoshop 2019 en Mac-OS del layout de la portada de ‘Dystopia’ (2019.1).....	181
Figura 30 -	Portada alternativa de ‘Dystopia’ (2019.1) y portada de Harper’s Bazaar OCT 1956.....	182
Figura 31 -	Collage diseñado para el fanzine digital ‘Dystopia’ (2019.1)	183
Figura 32 -	Portada de ‘El Rapto’ (2020.1)	187

Figura 33 -	Dibujo del sujeto amoroso y detrás de cámaras de la preparación del performer	188
Figura 34 -	Algunas de las referencias de ‘El rapto’ dentro de ‘Un discurso amoroso’	189
Figura 35 -	Ilustración técnica del dispositivo auxiliar de dibujo llamado ‘cámara lúcida’	191
Figura 36 -	La ‘cámara lúcida’ (2020.1).....	191
Figura 37 -	Visualización antes/después en el interfaz del software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC.....	192
Figura 38 -	Visualización en rejilla de las imágenes elegidas de la sesión de ‘Un discurso amoroso a través de la cámara lúcida’ (2020.1).....	193
Figura 39 -	Esquema que sirvió como guía para la composición en el computador de ‘El Rapto’ (2020.1).....	194
Figura 40 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) I	195
Figura 41 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) II	196
Figura 42 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) III	197
Figura 43 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) IV	198
Figura 44 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) V	199
Figura 45 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) VI	200
Figura 46 -	Paso a paso de ‘O Rapto’ (2020.1) VII	201
Figura 47 -	Composición del objeto final ‘El Rapto’ (2020.1).....	201
Figura 48 -	Folleto presentado a la banca examinadora el día de la defensa de la tesis de maestría (28 de Febrero de 2020)	202
Figura 49 -	Diseño del folleto desplegado presentado a la banca examinadora el día de la defensa de la tesis de maestría (28 de Febrero de 2020)	203

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	125
2	EL GESTO AMOROSO	128
3	EL GESTO DE FOTOGRAFIAR	134
4	LA ESENCIA PERFORMÁTICA DE LA IMAGEN: ENTRE BARTHES, SHERMAN Y ACCONCI	145
5	EL GESTO DE COMPONER	152
6	CONCLUSIÓN: EL GESTO DE AUTO-FOTOGRAFIARSE (EL RAPTO)	184
	BIBLIOGRAFÍA	204
	GLOSARIO	207

1 INTRODUCCIÓN

Uno no debe dejarse influir por el menosprecio al sentimiento amoroso. Uno debería afirmar. Uno debería atreverse. Atraverse a amar... (BARTHES apud ROGER, 1985, p. 305, traducción nuestra).

La presente disertación compila tanto la investigación bibliográfica como la producción fotográfica realizadas en el transcurso de los dos años del programa de Maestría en Artes de la Universidade Federal do Ceará (Fortaleza, CE, Brasil, 2018-2020).

Originalmente este proyecto se fundó en un planteamiento de crear un portafolio de fotografías inspirado en el libro ‘Fragmentos de un discurso amoroso’ (1974), del semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980). En dicha obra, el autor expone las situaciones que vive el sujeto amoroso clasificadas en figuras compuestas de textos diversos para desarrollar las escenas del desempeño del enamorado como tal.

Entendiendo el camino de una investigación de procesos de producción de subjetividad como algo procesual, el cartógrafo-investigador-artista se encuentra siempre en la situación paradójica de comenzar en el medio (PASSOS et al., 2010). Fragmentos teóricos de varias fuentes serían las pistas recopiladas y la guía en el camino del proyecto, intercalando la producción fotográfica con la recopilación teórica y la escrita académica, de forma que se fundan una en la otra, y que acabarían conformando esta disertación de maestría.

Durante el proceso de investigación en arte, pensamos en dos formas de producción artística las cuales serían una vía para entender primeramente, el acto del que surgirían las imágenes. Tenemos en primer término la transducción, concepto clave en la obra de Gilbert Simondon (1924-1989):

[La transducción es] un procedimiento mental, y más aún que un procedimiento es una marcha del espíritu que descubre. Esta marcha consiste en seguir al ser en su génesis, en consumir la génesis del pensamiento al mismo tiempo que se cumple la génesis del objeto. (...) Es también intuición, puesto que es aquello por lo que una estructura aparece en un dominio de problemática como lo que aporta la resolución de los problemas planteados. (SIMONDON, 2009, p. 40-41).

Durante el acto de ‘transducir’, se “crea una estructura resolutoria de las tensiones a partir del propio dominio” (GALLI et al., 2012; pp. 234). El proceso se refiere a la individuación como operación estructurante de fases o modos de existencia de ser - el conocimiento es asimilado por capas hasta un punto de tensión en el que se materializa algo

nuevo. En la naturaleza, este proceso es ejemplificado con el fenómeno de la cristalización de materialidades.

Otra vía por la que explicamos el devenir fotográfico es por medio del concepto de la traducción intersemiótica (vide Julio Plaza, 1985)³ de un sistema de signos para otro, como la transmutación o interpretación de signos no verbales por medio de sistemas de signos no verbales. La operación de traducción (Concebida por Plaza [1985]) como una forma de arte y práctica artística medular en la contemporaneidad) necesita del apoyo teórico pertinente para conectar las operaciones re-codificadoras.

Para recopilar todas estas capas de información reunidas, nos inclinamos a la lógica del database, la cual es considerada como una nueva forma simbólica de la era del ordenador pues permite “estructurar nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo” (MANOVICH, 2001, p. 284).

Es apto de hacer un montaje textual vía remix solamente quien comprende su investigación teórica y quien es capaz de hacer una interpretación profunda al homenajear las referencias de sus colegas, en el camino a la originalidad artística de la reflexión y el pensamiento (SZAFIR, 2010) - gestos de investigación, entre la búsqueda y las lecturas.

De esta manera, es a partir de diferentes gestos originados del cuerpo teórico con el que dialogamos que proponemos distinguir cuatro de los seis capítulos en esta disertación. En el primer capítulo, englobamos el gesto amoroso, presentando el libro del que parte el presente proyecto, y la explicación y genealogía del acto referido. El gesto de fotografiar, como segundo capítulo, aborda el debate histórico sobre la fotografía y su artísticidad y evolución, incluyendo las reflexiones encontradas en ‘La Cámara Lúcida’ (1990), también de Roland Barthes. Después, desfragmentamos el gesto de fotografiar tomando las ideas del filósofo Vilém Flusser (1920-1991), y la descripción de Barthes sobre el mensaje fotográfico.

En la tercera sección de la disertación, discutiremos la esencia performática del mismo acto. Desarrollamos el comentario que Barthes hace sobre la pose como fundación de la fotografía y técnica de implantación de un sentido, el cual ha servido para analizar las fronteras entre el medio que discutimos y el arte acción. Aún dentro de los gestos performativos de la imagen, presentaremos un par de proyectos artísticos que ejemplifican estas relaciones entre fotografía y el performance, como la pieza ‘Blinks’ (1969), acción

³ <http://www.mac.usp.br/mac/expos/2013/julio_plaza/pdfs/traducao_intersemiotica.pdf>, accedido en 07/07/2019.

fotográfica del artista estadounidense Vito Acconci (1940-2017, y ‘Untitled film stills’ (1977-80), portafolio de autorretratos escenificados de la artista Cindy Sherman (1954-), encontrando referencias cruciales para el desarrollo del presente proyecto, siendo guía para la propia producción fotográfica.

En el gesto de componer, alcanzamos el marco contemporáneo de la imagen, adentrándonos al juego fotográfico (Flusser) traducido al mundo de los nuevos medios digitales, continuando con la investigación de Lev Manovich (2001) pionero en la conceptualización del database aesthetics como clave a la cultura contemporánea (SZAFIR, 2011). También en este capítulo analizamos las experimentaciones prácticas que han surgido de la investigación teórica a lo largo de estos dos años: ‘UTOPIA’ (2018) y ‘Dystopia’ (2019). Estas propuestas artísticas son los dos volúmenes de trabajo en los que dividimos las pruebas que nos permitirían desarrollar el dispositivo para representar ‘Un discurso amoroso’.

La presente disertación surge como una composición digital, pensando con la lógica de los nuevos medios digitales, pues es el fruto del montaje de elementos teóricos procedentes de diversas fuentes recopiladas en una base de datos durante la investigación en el transcurso de este período, ensambladas para la discusión teórica.

Tanto el banco de fotografías producidas a lo largo de estos dos años, como el banco de citas bibliográficas recopiladas, serían la guía para componer la disertación y las imágenes que presentamos como conclusión del proyecto, representando la figura ‘El rapto’ de ‘Un discurso amoroso’.

Puesto que el típico objeto de los nuevos medios se monta a partir de elementos que proceden de fuentes diferentes, hace falta coordinar y ajustar dichos elementos para que se integren. [...] en la práctica su relación es más interactiva. Cuando el objeto ya está ensamblado en parte, puede hacer falta que se añadan nuevos elementos, o que se remodelen algunos que ya no existen. (MANOVICH, 2001, p. 195).

2 EL GESTO DE AMAR

El gesto de amar es el gesto gracias al cual nos anegamos en el otro superando por esa vía nuestra alienación. Sin el gesto de amar cualquier gesto de índole comunicacional es un error. (FLUSSER, 1994, p. 76).

2.1 Sobre los discursos amorosos

La mayoría de las veces estoy en la oscuridad misma de mi deseo; no sé lo que quiero, el propio bien me resulta un mal; lleno de resonancias, vivo golpe a golpe: estoy en tinieblas. Pero también a veces hay otra Noche: solo, en posición de meditación (¿es tal vez un papel que me asignó?), pienso en el otro con calma, tal como es; suspendo toda interpretación; entro en la noche del absurdo; el deseo continúa vibrando (la oscuridad es transluminosa), pero no quiero comprender nada; es la Noche del no-beneficio, del gasto sutil, invisible: estoy a oscuras, estoy ahí, instalado simple y apaciblemente en el interior negro del amor. (DE LA CRUZ; RUSBROCK apud BARTHES, 1993, p. 137)

La obra que sirve de fundación para la presente disertación fue escrita por el semiólogo francés Roland Barthes (1915-1980) y lanzada originalmente en el año de 1977. ‘Fragmentos de un discurso amoroso’ es “el retrato estructural del lugar de alguien que habla para sí mismo, amorosamente, frente a otro (objeto amado), que no habla” (BARTHES, 1993, p.13). El libro es una especie de enciclopedia donde cada capítulo en el que está dividido presenta una ‘figura’. Cada figura es un modelo que simula el lugar desde el que habla un enamorado, enunciando el gesto del cuerpo de este “sujeto amoroso” sorprendido en acción, haciendo su trabajo como tal, sin recibir una respuesta. Así, Barthes estructura los escenarios en los que, por ejemplo, el enamorado “Espera” a su “objeto amado”, o cuando es “Raptado” por su imagen:

ESPERA. Tumulto de angustia suscitado por la espera del ser amado, sometida a la posibilidad de pequeños retrasos (citas, llamadas telefónicas, cartas, atenciones recíprocas).

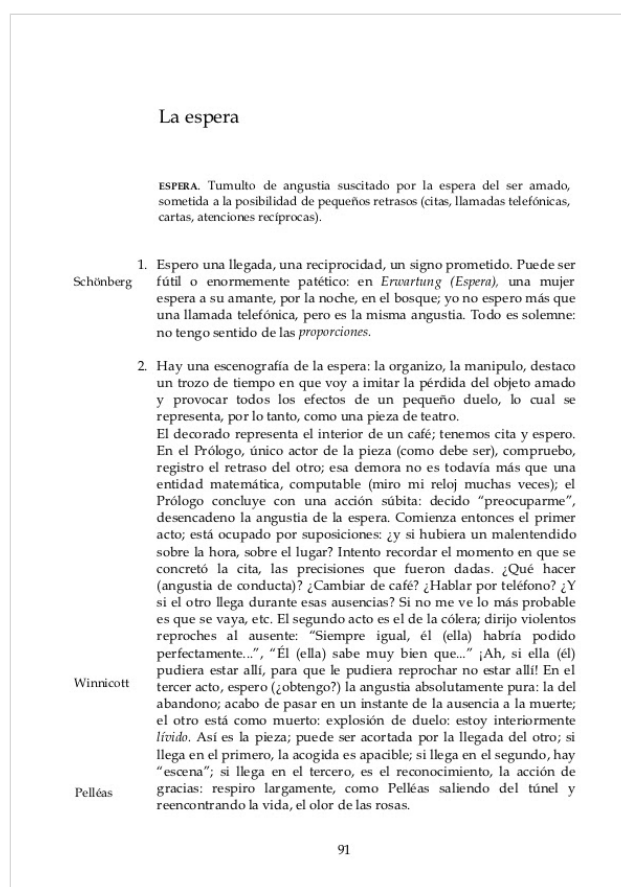
[...]

RAPTO. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después), en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra «raptado» (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado (flechazo, prendamiento). (BARTHES, 1993, pp. 91 y 153).

‘Fragmentos de un discurso amoroso’ es, de esa manera, un ejemplo del género híbrido de crítica literaria dentro de la escritura posmodernista llamado fictocrítica, el cual es una crítica que sirve como ficción. El uso de fragmentos es común en dicho género —así como en las vanguardias europeas del siglo XX—, permitiendo crear comentarios a partir de la yuxtaposición, formando relaciones entre cosas que antes no tenían ninguna (FARRAR, 2008).

El texto es más bien un discurso horizontal en el que todas las figuras están bajo la misma jerarquía. Las figuras acontecen en la mente del sujeto amoroso sin ningún orden, y para desalentar la tentación de darle un sentido o sucesión parecido al de una historia de o sobre el amor, Barthes propone su clasificación alfabética, reforzando la idea de una publicación enciclopédica sobre el discurso amoroso.

Figura 1 - Página del libro 'Fragmentos de un discurso amoroso' (1977).



FUENTE: BARTHES, 1993, p. 91. Cada capítulo incluye un título, la figura y su argumento, y el montaje de trozos con sus referencias de origen.

El semiólogo expone las figuras mediante el montaje escrito de "trozos" de orígenes diversos, propios o provenientes de su lectura regular, utilizando fragmentos del libro 'Las penas del joven Werther' (1774) del poeta y novelista alemán Goethe (1749-1832) principalmente, recorriendo siglos de historia occidental a través de su mezcla con otros autores y teóricos como Platón, Balzac, Baudelaire, Foucault, Freud, Lacan, Nietzsche, Sartre, Spinoza, y más. Otras fuentes de inspiración a las que también Barthes agradece son las obras

musicales de Debussy y Mozart, la dramaturgia de Wagner, una pieza de Luis Buñuel, e incluso, conversaciones que tuviera con amigos. Al inicio de cada capítulo, el nombre de la figura enunciado y acompañado por un “argumento” que contextualiza lo que el sujeto amoroso dice.

El título es explícito y fue articulado con la intención de dar a entender que el sujeto del libro no es el discurso amoroso, sino el discurso de un sujeto amoroso, quien no necesariamente es el autor. “El punto de vista del libro es el de un amante que no es amado, pero que constantemente piensa en serlo, [...] diría que no quiere algo más” (BARTHES, 1985, p. 300). El sujeto amoroso y su discurso pueden llegar a ser ‘monstruosos’ y asfixiantes para el objeto amado, tal cual Platón había registrado:

Sigue el catálogo de los rasgos importunos: el amante no puede soportar que alguien sea superior o igual a él ante los ojos de su amado, y pelea por rebajar a todo rival; mantiene al amado al margen de una multitud de relaciones; se empeña, mediante mil astucias indelicadas, en mantenerlo en la ignorancia, de modo que el amado no conozca lo que puede esperar de su enamorado; [...] su asiduidad diaria es fatigante; no acepta ser dejado de lado ni de día ni de noche; aunque viejo (lo que en sí ya importuna), actúa como un policía tiránico y somete todo el tiempo al amado a espionajes malignamente suspicaces, no obstante que él mismo no se prohíbe en absoluto ser más tarde infiel e ingrato. Piense lo que piense, el corazón del enamorado está, pues, lleno de malos sentimientos: su amor no es generoso. (PLATÓN apud BARTHES, 1993, p. 133)

Enfocándose en la marginalidad del discurso amoroso, el libro es lanzado en un contexto (década de los 1980s) en el que la sexualidad y la pornografía eran los temas que atraían el dinero. En ese momento, Barthes (1985) fue cuestionado sobre si el amor era un tema anticuado, a lo que él dio una respuesta afirmativa, sin embargo, el autor recalca que hay que “atreverse a amar”. Para actualizar hasta nuestros días este debate entre el amor y la pornografía, encontramos al filósofo coreano radicado en Alemania, Byung-Chul Han (1959-):

La pornografía incrementa la dosis narcisista del yo. En cambio, el amor como acontecimiento, como «escena de lo dos», des-habituá y reduce el narcisismo. Produce una «ruptura», una «perforación» en el orden de lo habitual y de lo igual. (HAN, 2014, p. 69).

El concepto de ‘Amor’ ha ido transformándose al paso que el hombre ha seguido el recorrido de su historia. En el trabajo de la investigadora brasileña y profesora de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Ieda Tucherman, encontramos en la primera parte de sus arqueologías del discurso amoroso (2019) una propuesta de síntesis de los

acontecimientos históricos que forjaron la concepción de Amor. La autora cita dos procedencias que sientan las bases de esta: la visión griega, que aproxima su valor a la virtud del saber, y la judeocristiana, que tiene que ver con la fé (TUCHERMAN, 2019). De esta manera, Tucherman divide en cuatro etapas la evolución histórica del concepto de amor centrada en el Occidente:

En la primera etapa, lo que queda explícito es la relación de la fé en Dios y en el amor a Él, teniendo la cualidad de amor incondicional. En la segunda etapa, vemos el mantenimiento de la trascendencia, sin embargo se propone una mediación: el amor aparece como previsto y ofrecido por Dios, quien nos tendría reservada a nuestra otra media naranja de nuestro ser, única y definitiva. En ambas, el amor es un valor: vuelve más limpia la relación entre el creador y la criatura, y establece una escena sagrada para los encuentros. Diciéndolo de otra manera, el amor es la condición de la revelación divina y de su iluminación. La tercera y cuarta etapas están más cerca de nosotros y celebran una subjetividad naciente, capaz de elegir y prometer, hablando del amor con centro en el objeto (tercera etapa) o como una forma de relación del sujeto, centrada en este como experiencia amorosa (cuarta etapa). ¿Soy intenso? ¿Soy auténtico? Son preguntas que se colocan en la cuarta etapa y no abandonan más la escena. (TUCHERMAN, 2019, p. 14, traducción nuestra).

Acercándonos a finales del siglo XX, el filósofo Vilém Flusser (1920-1991) planteaba que la presión social había desplazado al gesto de amar a lo privado, y que por tanto era invisible, apareciendo en el mundo público en contrapresión como un gesto protestatario. Sin embargo, el gesto de amar es aludido todo el tiempo en diferentes productos culturales (carteles, revistas, programas de televisión), dejando la tarea pendiente de desenmascarar la verdadera fenomenología de su referencia (la exhibición o la ostentación, por ejemplo). (Fragmentos 1, 2).

Lo característico del gesto de amar es precisamente que no se puede quererlo, ya que desemboca en un abandono de la voluntad. [...] El gesto de amar no está inserto en el programa, sino que se sale del mismo, y por ello no puede ser programado hablando con propiedad. (FLUSSER, 1994, p. 75).

Flusser contrapone al juego del mundo técnico simbólico —entre datos, dispositivos, programas y operadores—, el gesto de amar. Entonces, ¿tal gesto sería una forma de resistencia política a lo programable? Aclarando que esta pregunta está dirigida a un debate que no está en el foco principal de la presente investigación de maestría.

Sexualidad y amor son temas muchas veces relacionados, pero la confusión dificulta discernir su verdadera conexión y de diferenciarlo de otros gestos que podrían ser

programados. De hecho, la “inflación sexual” devaluaría también al gesto amoroso como consecuencia de su relación con el sexo (FLUSSER, 1990). (Fragmento 7).

La dificultad de separar el gesto de amar de otros gestos de los que se sirve como el sexual o el de procreación, también se debe a una fundamentación lingüística (Fragmentos 3, 4):

La palabra “amor” se emplea por lo general de una manera imprecisa para esos tres gestos diferentes, pues con la facultad de amar también hemos perdido la capacidad de pensar el amor de una manera exacta. Los griegos distinguían entre eros, philia, charisma, empathia y toda una serie de conceptos relativos al amor, mientras que nosotros apenas si hacemos una definición entre amor sexual y no sexual. (FLUSSER, 1994, p. 71).

Pasando del siglo XX al XXI, Zygmunt Bauman (1925-2017) plantea una situación crítica dentro de la cultura de consumo como la nuestra:

[...] En una cultura de consumo [...] partidaria de los productos listos para uso inmediato, las soluciones rápidas, la satisfacción instantánea, los resultados que no requieran esfuerzos prolongados, las recetas infalibles, los seguros contra todo riesgo y las garantías de devolución del dinero, la promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadera) de lograr «experiencia en el amor» como si se tratara de cualquier otra mercancía. Seduce y atrae con su ostentación de esas características porque supone deseo sin espera, esfuerzo sin sudor y resultados sin esfuerzo. (BAUMAN, 2003, p. 15).

Mientras Han ([2012] 2019), diez años después, traduce el amor como un gesto político y existencial cuando se trabaja a través del gesto artístico del movimiento surrealista, cuando André Breton valora el erotismo como el único arte digno de trascendencia:

En los surrealistas, el Eros es el medio de una revolución poética del lenguaje y de la existencia. Es exaltado como fuente energética de una renovación, de la que ha de alimentarse también la acción política. A través de su fuerza universal [...] El Eros se manifiesta como aspiración revolucionaria a una forma de vida y sociedad completamente diferente. Es más, mantiene en pie la fidelidad a lo que está por venir.” (HAN, 2014, p. 70).

Tucherman (2019) elabora un panorama actual —estado da arte del discurso amoroso desde una perspectiva foucaultiana— en el que dentro de una “cultura de narcisismo”, donde debemos fungir como emprendedores de nosotros mismos, el amor en efecto es tratado como un elemento de mercado, evaluable y medible.

El amor es un sentimiento confuso, lo englobamos junto a varios conceptos del páthos (SZAFIR, 2019) alrededor de la sexualidad. Tucherman (2019) concluye (y referenciando al poeta Arthur Rimbaud [1854-1891]) que necesitamos reinventar el concepto

de amor, de forma que refleje las nuevas realidades del panorama contemporáneo, como por ejemplo, la revolución sexual del s. XX, el matrimonio igualitario o incluso prácticas como el sexo virtual — realidades que el ideal de mercado sí habría asimilado, desembocando en nuevos malestares para el sujeto amoroso dentro de nuestra cultura de consumo mediático, basado en la estética actual de la base de datos (database aesthetics) en diálogo, como lo señala Szafir ([2004] 2017), a los paradigmas de la biopolítica:

Las sociedades de control están reemplazando a las sociedades disciplinarias. “Control” es el nombre que Burroughs propone para designar al nuevo monstruo, y que Foucault reconoce como nuestro futuro cercano. [...] lo esencial ya no es una firma o un número, sino un cifrado: el cifrado es una contraseña, mientras que las sociedades disciplinarias están reguladas por palabras clave (tanto desde el punto de vista de la integración como de la resistencia). El lenguaje numérico de control está compuesto por figuras, que marcan el acceso a la información o el rechazo. [...] Los individuos se han convertido en “divisivos”, divisibles, y las masas se han convertido en muestras, datos, mercados o “bancos”. [...] Es fácil relacionar ciertos tipos de máquinas con cada sociedad, no porque las máquinas sean determinantes, sino porque expresan las formas sociales capaces de dar a luz y usarlas. (DELEUZE apud SZAFIR, [2004] 2017; p. 225).

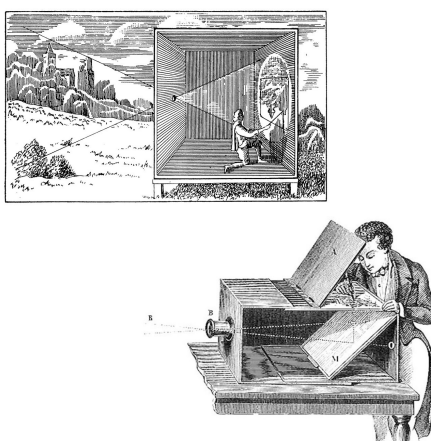
3 EL GESTO DE FOTOGRAFIAR

3.1 El origen de la fotografía y el debate histórico sobre su artisticidad

Podemos remontar el origen de la fotografía a los primeros estudios sobre el fenómeno óptico conocido como cámara oscura, descrito en Newhall (2006) como el efecto provocado cuando la luz que penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior. La primera descripción del instrumento, como elemento auxiliar del dibujante, fue hecha por Giovanni Battista Della Porta en su libro *Magiae Naturalis* (1553), impulsando su utilización en el campo del arte (NEWHALL, 2006).

A partir de la expansión de su uso en la pintura y el dibujo, el instrumento fue modificado y perfeccionado por diversos artistas y científicos de la época Renacentista. Adaptada a nuevos tamaños y formas, la cámara oscura se volvió portátil (hasta mediados del siglo XVII había sido descrita como una habitación), y a ésta se le añadieron otros aditamentos que mejoraron la calidad y nitidez de la proyección obtenida (NEWHALL, 2006). Los descubrimientos y experimentos relacionados con la luz y los elementos que son sensibles a ella, volvían inminente la invención del medio para capturar la imagen proyectada de la cámara oscura.

Figura 2 - La cámara oscura se volvió portátil.



FUENTE: NEWHALL, 2006. Hasta mediados del siglo XVII había sido descrita como una habitación.

La primera fotografía parece datar de 1827: “Punto de vista tomado desde una ventana del Gras”, capturada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832), en Saint-Loup-de-Varennes, en un tiempo de exposición aproximado de ocho horas (NEWHALL, 2006).

Figura 3 - La primera fotografía: ‘Punto de vista tomado desde una ventana del Gras’ (1827), capturada por Joseph-Nicéphore Niépce (1765-1832).



FUENTE: NEWHALL, 2006.

El trabajo de Niépce (1822) fue retomado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), artista que en la época también estaba interesado en capturar las imágenes proyectadas por la cámara oscura. En 1837, capturó un bodegón en fotografía, siendo el ejemplo más antiguo del medio gráfico que llamaría daguerrotipo, un procedimiento directo de captura de la imagen, utilizando placas de cobre cubiertas de plata expuesta a otros químicos. Entre 1839 y 1850, el daguerrotipo recibió una acogida entusiasta. Surgieron los primeros estudios fotográficos y se publicaron los primeros manuales de cómo hacer fotografía, sin embargo, las dificultades técnicas alentaron a otros artistas/científicos de la época a continuar perfeccionando el proceso y la imagen resultante (LEMAGNY; ROUILLE, 1988).

Con el daguerrotipo la fotografía aparece únicamente como la invención de una técnica de registro de la realidad, mientras el calotipo de Talbot (1841) deja entrever la posibilidad de sentar las bases de una estética original. Niépce y Talbot, son considerados como los fundadores de la fotografía (LEMAGNY; ROUILLE, 1988).

Figura 4 - 'L'Atelier de l'artiste' (1837), daguerrotipo de Louis Daguerre (1787-1851).



FUENTE: LEMAGNY; ROUILLE, 1988.

Figura 5 - 'Nelson's Column under construction, Trafalgar Square, London, April 1844' (1844). Calotipo de William Fox Talbot (1800-1877).



FUENTE: NEWHALL, 2006.

Entre 1850 y 1870, también inició la discusión sobre la fotografía y su relación con el arte. Se cuestionaba si esta representación casi fiel a la realidad podría ser legítimamente considerada como una obra artística (LEMAGNY; ROUILLE, 1988). Para finales del siglo XIX, fotógrafos como P. H. Emerson (1856-1936), reconociendo las posibilidades estéticas y

expresivas de la fotografía como arte, continuaron buscando su reconocimiento como tal, argumentando que el trabajo producido en la última década del siglo ofrecía “imágenes cuyo interés no está en los objetos representados, sino en su interpretación y manejo.” (NEWHALL, 2006, p. 145).

Hasta principios de siglo XX, fotógrafos como O. G. Rejlander (1813-1875), llamado “el padre de la fotografía artística” (TAUSK, 1978, p. 14), o su contemporáneo Henry Peach Robinson (1830-1901), guiados por los ideales de estética y temáticos del arte pictórico impresionista, manipulaban las imágenes resultantes para que perdieran nitidez y riqueza en detalles, buscando aparentar los trazos de un pincel. A estos complicados procesos de reproducción de dichas modificaciones se les conocía como impresiones nobles.

Figura 6 - 'Study for A Holiday in the Wood' (1860).
Fotografía de Henry Peach Robinson (1830-1901).



FUENTE: TAUSK, 1978.

Después del lanzamiento de la cámara Kodak en 1888, los fotógrafos artísticos se aferraron más a los métodos de impresión nobles, haciendo notar las características de una fotografía artística (para diferenciarla de una simple instantánea) (TAUSK, 1978). Aunque las influencias del impresionismo son visibles hasta 1930, los fotógrafos fueron inspirados por las corrientes artísticas de vanguardia del inicio del siglo pasado —como el modernismo, el simbolismo, el constructivismo—, y además, al identificar que las escenas costumbristas no sobre-editadas llegaban mucho más al espectador (y aunque aún se buscaba una disposición de aspecto pictórico), se empezó a respetar el aspecto realista del mundo como una característica fotográfica típica (TAUSK, 1978). De esta forma, los movimientos artísticos del

siglo XX ayudaron a desplazar el enfoque pictorialista de los primeros años de la fotografía, y para la primera mitad del siglo XX, la fotografía “directa” sería aceptada como medio artístico legítimo (NEWHALL, 2006).

Introduciendo otro comentario sobre la disputa histórica referente al valor artístico de la fotografía, Walter Benjamin (1892-1940), en el libro ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’ (ensayo publicado originalmente en 1936), afirma que era un debate confuso, ocasionado por la inconsciencia de las transformaciones que provocaría este medio técnico y de la ruptura de la fundamentación del arte con la tecnología en masa a partir de la época de su reproductibilidad en el siglo XIX, donde sería liberada del ritual. (Fragmentos 34, 35)

La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus tradiciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (BENJAMIN, 2003, p. 44).

A partir de la liberación del ritual, el criterio de autenticidad artística global del arte dependería de otra praxis: su fundamentación en la política. Específicamente, el autor señala que el valor político oculto en la fotografía es que ésta encarna una prueba del proceso histórico (BENJAMIN, 2003). (Fragmentos 30, 32)

Además, Benjamin (2003) menciona que las diferencias intrínsecas entre la imagen pictórica y fotográfica son enormes, si la primera es una imagen total resultante de una observación a cierta distancia del sujeto, la fotografía proviene de una invasión en un hecho, es una imagen que fue fragmentada y recompuesta de acuerdo a un nuevo procedimiento, denominado montaje.

Introduciéndonos a la segunda mitad del siglo XX, Vilém Flusser (1920-1991) concuerda en que se empezó a tener conciencia de las posibilidades teóricas relacionadas a la fotografía aproximadamente 100 años después de su invención. En contraste con la pintura, lo revolucionario del invento de la fotografía es que es un método que permite fijar en una superficie bidimensional a un sujeto que existe en un espacio tiempo de cuatro dimensiones (FLUSSER, 1994). (Fragmento 62)

La fotografía también sería la solución técnica tardía al debate teórico entre empiristas y racionalistas del s. XIX, probando que las ideas funcionan en el sentido que proponen las dos corrientes:

La revolución fotográfica invierte la relación tradicional entre el fenómeno concreto y nuestra idea del fenómeno. Según esa tradición nosotros mismos formamos una ‘idea’ para proscribir el fenómeno a una superficie. En la fotografía, por el contrario, el fenómeno produce su propia idea para nosotros en una superficie. (FLUSSER, 1994, p. 99).

Desde el siglo XX (y hasta nuestros días), la fotografía y sus aspectos técnicos, artísticos, filosóficos y metafísicos han sido tema de discusión para diversos teóricos clásicos de la imagen y el arte como Roland Barthes, Vilém Flusser, Walter Benjamin, y más. Los fragmentos de las reflexiones hechas por los autores citados sirven de fundación para este proyecto y serán desarrollados en capítulos posteriores de la presente disertación.

3.2 Barthes y la fotografía

El semiólogo Roland Barthes en su libro ‘La cámara lúcida’ (originalmente publicado en 1980), también cita la complicada relación de este arte con la pintura y adjudica su invención a los químicos y no a los pintores, ya que a pesar de que los pintores le transmitieron algunos de los principios de encuadre, perspectiva y óptica, la fotografía no fue fundada hasta que los progresos científicos permitieron fijar en una superficie los rayos de luz emanados por un objeto iluminado de manera diversa (Fragmento 157) - algo que encajaría en la lógica del determinismo tecnológico.

“Parece ser que en latín ‘fotografía’ se diría: ‘imago lucis opera expressa’; es decir: imagen revelada, ‘salida’, ‘elevada’, ‘exprimida’ por la acción de la luz.” (BARTHES, 1990, p. 143). (Fragmento 159) La fotografía es una emanación de un referente, establece “lo que ha sido”: una exposición de realidad y pasado, y esto es lo que sería su esencia. Una foto analógica, a lo largo de sus casi doscientos años, no existe sin un sujeto que sería necesariamente algo real que ha sido colocado frente al objetivo de la cámara (ninguna pintura es prueba de que su referente ha existido realmente). (Fragmentos 145, 146, 148, 159).

Asumiendo que el hombre inventó la historia y la fotografía en el mismo siglo, la primera es una memoria fabulada, la segunda ofrece, por primera vez, un certificado tangible del “esto ha sido”. Es por eso que Barthes (1990) dice que es en realidad el advenimiento de la fotografía lo que divide a la historia del mundo. (Fragmentos 163, 174).

En ‘La cámara lúcida’, el semiólogo afirma que la fotografía aparte de establecer una presencia de orden político (participando a través de la imagen en los acontecimientos contemporáneos), también remite a un orden metafísico. (Fragmentos 160, 161).

Para Barthes, lo que se oculta tras la fotografía (que transforma al sujeto en objeto Todo-Imagen) es la expresión de la muerte futura. “Vida/Muerte: el paradigma se reduce a un simple clic del disparador, el que separa la pose inicial del papel final.” (BARTHES, 1990, p. 143). En la sociedad moderna, la fotografía es el modo de intrusión de una versión asimbólica de la muerte (al margen de lo religioso y lo ritual) que habita en la imagen producida al querer capturar la vida (BARTHES, 1990). (Fragmentos 123, 125, 169, 170, 179).

La fotografía confunde la realidad con la verdad, o el “esto ha sido” con “es esto”, hasta ese punto de locura (“loca verdad”) en que el afecto es la garantía del ser. La imagen, barnizada de realidad, establece no solamente la ausencia del objeto pero también que éste ha existido y que ha estado allí donde lo vemos (BARTHES, 1990). (Fragmentos 188, 190, 191).

El afecto anudado a la locura fotográfica es descrito por Barthes en su análisis como un sentimiento amplio de amor (piedad) desencadenado por ciertas fotos (recordándonos a las reflexiones de Susan Sontag [1933-2004]): “iba más allá de la irrealidad de la cosa representada, entraba demencialmente en el espectáculo, en la imagen, rodeando con los brazos lo que está muerto, lo que va a morir.” (BARTHES, 1990, p. 174). (Fragmentos 192, 193).

En esa misma obra, el autor explica su atracción a ciertas fotografías introduciendo dos conceptos: el *Studium* y el *Punctum*. El *studium* sería el interés medio o gusto general por una fotografía [“to like”], como un adiestramiento cultural ante la imagen; en contraste, el *punctum* es una fascinación punzante [“to love”], provocada por algún punto o detalle que sale disparado de la imagen. También existe otro *punctum* inducido por la afección provocada por la intensidad del tiempo: el sujeto va a morir (BARTHES, 1990). (Fragmentos 126, 127, 128, 129, 143, 177, 179).

Barthes (1990) identifica tres roles de actuación frente a la fotografía: el *Spectator*: quien consume las imágenes; el *Operator*: el fotógrafo como “agente de la muerte” que va a la captura del *Spectrum*, la forma en la que llamaría al referente fotográfico. El autor, desde el punto de vista de *Spectator*, supone que el gesto del operador del aparato consiste en capturar con su cámara algo o alguien, incluso sería mejor si el referente no lo sabe. El fotógrafo buscará sorprender o dar un choque al *Spectator* con sus imágenes recurriendo a

diferentes elecciones creativas como la captura de un referente raro, de escenas imperceptibles para el ojo humano, de un hallazgo, o mediante múltiples maniobras técnicas, por citar algunos ejemplos. El autor concluye que la foto es peligrosa cuando el fotógrafo la dota de funciones como informar, representar, sorprender, dar ganas, etc. (Fragmentos 119, 130, 137, 138).

Para una comprensión del diálogo del gesto del fotógrafo, nos introduciremos también a las ideas originalmente planteadas por el filósofo Vilém Flusser, quien propondría nuevas formas de pensar la fotografía y la imagen.

3.3 Una breve introducción a la filosofía de la caja negra de Flusser

El gesto de fotografiar, que es un movimiento en busca de la posición y que revela una tensión tanto interna como externa, la cual empuja a la búsqueda, viene a ser el movimiento de la duda. (FLUSSER, 1994, p. 107).

Un gesto es un movimiento simbólico del cuerpo o de un instrumento unido a él, sin ninguna explicación causal satisfactoria. Para entenderlos hay que descubrir su significado (FLUSSER, 1994). (Fragmento 64) El gesto de fotografiar es un gesto de ver, “[...] O, lo que es lo mismo, es el gesto de lo que los pensadores antiguos llamaron *theoria*, a la vez que denominaban *idea* a la imagen que se deriva del mismo.” (FLUSSER, 1994, p. 104), una expresión filosófica-reflexiva-artística que exige la búsqueda de una postura: “[...] no apunta directamente a cambiar el mundo o a comunicarse con los demás, sino que tiende a contemplar alguna cosa y a fijar la visión, a hacerla ‘formal’.” (FLUSSER, 1994, p. 104). (Fragmentos 66, 67).

Flusser (1994) propone una disección del acto del fotógrafo haciendo su trabajo como tal, aclarando que es un proceso tan complejo que no puede ser descompuesto de forma exacta, resalta tres aspectos:

Un primer aspecto es la búsqueda de un punto de vista, de una posición, desde la que contemplar una situación dada. El segundo aspecto lo constituye la manipulación de esta situación, a fin de acomodarla a la posición elegida. El aspecto tercero se refiere a la distancia crítica, que permite ver el éxito o el fracaso de esa acomodación. (FLUSSER, 1994, p. 105). (Fragmento 68).

La búsqueda, la manipulación y la reflexión son rasgos del gesto estrechamente relacionados entre sí: la manipulación dirige la búsqueda de la posición, posteriormente la

autocrítica enjuicia la calidad de su resultado (FLUSSER, 1994). Apretar el obturador sería un aspecto mecánico posterior a la reflexión, quedando fuera del gesto.

El movimiento del fotógrafo implica una serie de saltos decisivos abruptos en el espacio-tiempo, es estructurado a la vez por la situación considerada, el aparato que utiliza y él mismo. El gesto implica libertad, es un movimiento no a pesar de, sino en razón de las fuerzas en juego que han de definirse (FLUSSER, 1994). (Fragmento 69).

Búsqueda y manipulación son dos aspectos del mismo movimiento. El fotógrafo observa e interviene activamente en el proceso óptico: no solo selecciona rayos de luz específicos de una escena sino que también los manipula según sus intenciones, incluso puede agregar nuevas fuentes de luz. Además, su aparato y otros accesorios también le brindarán métodos para afectar el resultado de la imagen obtenida en su búsqueda (Fragmento 70, 71). La paradoja que menciona Flusser (1994) aquí es que a pesar de todas esas manipulaciones del fotógrafo, la imagen sigue siendo “objetiva” pues es aún el efecto de la luz reflejada por un objeto:

La objetividad de una imagen (de una idea) no puede ser otra cosa que el resultado de la manipulación (de la observación) de una situación dada. Cualquier idea es falsa en la medida en que manipula lo captado por ella; y en tal sentido es ‘arte’, es decir, una ficción. Pero en otro sentido hay ideas verdaderas, a saber: cuando capta realmente lo considerado por ellas. (FLUSSER, 1994, p. 112). (Fragmento 72).

El tercer aspecto del gesto, el de la reflexión, es un aspecto filosófico. El fotógrafo, reclamando su libertad en el acto, elige de entre todas las imágenes posibles la suya, desterrando toda otra virtualidad. “El gesto de fotografiar nos permite ver en concreto cómo funciona la elección en tanto que proyección hacia el futuro” (FLUSSER, 1994, p. 113). La reflexión sirve como un espejo en el que el fotógrafo se ve tomando sus propias decisiones (Fragmento 74).

Para Flusser (1994), la fotografía no solo sería parte de la difuminación de la diferenciación entre arte y filosofía: el autor también considera su invención un hito en la historia de la humanidad, solo equiparable a la invención de la escritura lineal. (Fragmentos 61, 77) En el ensayo “Hacia una filosofía de la fotografía” (publicado originalmente en 1983), el filósofo discute la libertad del acto, y propondría un perfil del “fotógrafo experimental”, quien estaría consciente de que no solamente la imagen, sino también el aparato, el programa y la información son sus problemas básicos (Fragmento 60). El “fotógrafo experimental”, para Flusser (1994), sería el “jugador politizado” (el artista-pensador).

3.4 La semiótica fotográfica

Regresando a las reflexiones hechas por Roland Barthes sobre la fotografía, en el libro 'Lo obvio y lo obtuso' (1986), el autor expone que la característica particular de la imagen fotográfica es ser un "mensaje sin código". La fotografía expresa a través de la representación de la realidad sin necesidad de segmentarla en unidades o signos, aunque esta representación es una reducción en proporción, perspectiva y color de lo real (BARTHES, 1986).

La paradoja fotográfica consiste en que, a la par de este mensaje sin código denotado, coexiste un mensaje secundario codificado connotado. La condición connotativa, incluye dos planos: el de la expresión y el del contenido - significante y significado, obligando a hacer una interpretación. Este mensaje secundario es construido por el autor de la fotografía y está constituido por una serie de estereotipos — un conjunto de signos en forma de gestos, expresiones, colores y demás, entendidos por un grupo de personas en particular (BARTHES, 1986).

Barthes (1986) menciona seis procedimientos en el nivel de producción de la fotografía que pueden ser utilizados para imponer ese segundo sentido (connotación), dentro de los primeros tres, la connotación se obtiene por medio de la modificación de lo real, es decir, del mensaje denotado:

1. Truaje: la manipulación de la fotografía, la connotación se enmascara con la denotación;
2. Pose: utilización de la reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos;
3. Objetos: son inductores corrientes de asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual);
4. Fotogenia: embellecimiento de la imagen por medio de procedimientos técnicos propios de la fotografía, como las técnicas de iluminación, revelado e impresión;
5. Esteticismo: concepto ambiguo, cuando la fotografía es tratada como pintura, mediante la composición o por el tratamiento; y,

6. Sintaxis: la connotación se construye con la secuencia de una serie de fotografías.

La connotación es cultural, sus signos son gestos, actitudes, expresiones, colores o efectos, cargados con significados dados por una sociedad en particular. Por consiguiente, la lectura de una fotografía es también, histórica. Dependerá del conocimiento del espectador, como si se tratara de un lenguaje real, es inteligible sólo si se han aprendido los signos que lo conforman (BARTHES, 1986).

También es necesario tener en cuenta que todas las imágenes son polisémicas: albergan una cadena flotante de significados entre sus significantes, de los cuales el lector interpretará unos cuantos. Para evitar la interpretación de signos indeseados, el mensaje lingüístico o texto, ha sido utilizado. En el nivel del mensaje literal, el texto contesta de una manera más o menos directa a la pregunta “¿qué es?” (BARTHES, 1986).

4 LA ESENCIA PERFORMÁTICA DE LA IMAGEN: ENTRE BARTHES, SHERMAN Y ACCONCI

4.1 La pose

Cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de <posar>, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. (...) Una imagen - mi imagen - va a nacer. (BARTHES, 1990, p. 41). (Fragmento 120).

En “La Cámara Lúcida”, Barthes expone que “lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose” (Fragmento 150) Esta declaración abriría una discusión teórica que relaciona a la fotografía con el performance. Sin embargo, para Barthes (1990), la fotografía entronca con el arte gracias a su proximidad con el teatro (y no con la pintura), no sólo por ser un arte de la escena, sino por el inevitable vínculo de ambos con la Muerte (Fragmento 132):

Es conocida la relación original del teatro con el culto de los muertos: los primeros actores se destacaban de la sociedad representando el papel de los Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo [...] Y esta misma relación es la que encuentro en la foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por <sacar vivo> no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro primitivo, como un cuadro viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (BARTHES, 1990, p. 72). (Fragmento 135).

No importa mucho cuanto dure la pose, la cámara fijará en imagen una cosa real (que está viva, que va a morir) para siempre, y además, esa posición congelada le dará una intención de lectura (Fragmentos 151, 179).

Como mencionamos en el capítulo anterior, en el análisis de Barthes sobre el mensaje fotográfico, la ‘pose’ sería una vía de imposición de un segundo sentido en la imagen, pues da pie a la lectura de significados connotados en la medida en que concuerda con la reserva de actitudes estereotipadas ya establecidas (BARTHES, 1986). En ese sentido, el trabajo de la artista Cindy Sherman (1954-) se vuelve una de las referencias cruciales en el desarrollo del presente proyecto. La artista se introduciría caracterizada en las escenas que ella misma montaba posando como diversos personajes femeninos inspirados en el cine en el portafolio de fotografías titulado ‘Untitled film stills’ (1977-80).

4.2 ‘Untitled film stills’ (Cindy Sherman, 1977-80)

En ‘Untitled film stills’, portafolio compuesto por 70 imágenes en blanco y negro en su edición definitiva, Cindy Sherman (1954-) posa personificando estereotipos de personajes femeninos inspirados en las actrices y la estética del cine de Hollywood de los años 1950’s y 1960’s, el cine del este europeo, el cine mudo, el cine negro, del cine de directores como Alfred Hitchcock (1899-1980), Roberto Rossellini (1906- 1977), Michelangelo Antonioni (1912-2007) o Jean-Luc Godard (1930-) (RAMOS, 2017). (Fragmento 78)

Las fotografías de Sherman fueron compuestas bajo el concepto del still cinematográfico. Las fotografías de este tipo son creadas, ya sea fuera o dentro de un set de filmación, con el fin de promocionar o despertar el interés del público por un filme o programa de televisión (RAMOS, 2013). (Fragmento 77).

Figura 7 - Selección de ‘Untitled film stills’ (1977-80), de la fotógrafa americana Cindy Sherman (1954-).

#62



#34



#32

FUENTE:Untitled Film Still #32 (1979)

<https://www.moma.org/collection/works/56701?artist_id=5392&locale=en&page=1&sov_referrer=artist>, acceso em 17/02/2020; Untitled Film Still #34 (1979)

<https://www.moma.org/collection/works/56715?artist_id=5392&locale=en&page=1&sov_referrer=artist>, acceso em 17/02/2020; Untitled Film Still #62 (1977)

<https://www.moma.org/collection/works/89011?artist_id=5392&locale=en&page=1&sov_referrer=artist>, acceso em 17/02/2020.

En el catálogo del portafolio ‘Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills’ editado en 2003 por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, la artista relata como introducción a las imágenes un poco de la creación de éstas. Sherman (2003) iniciaría con los stills como el siguiente proyecto después de trabajar con siluetas de autorretratos recortados como muñecos de papel. La artista estaba interesada en crear pequeñas narrativas en imagen, pero no quería utilizar más personas: quería una situación controlada de estudio, por ello montó uno en su apartamento cuando recién llegó a Nueva York en 1977.

Figura 8 - ‘The play of selves’ (1976), de la fotógrafa Cindy Sherman (1954-).



FUENTE: setantabooks.com/product/a-play-of-selves/, accedido en 17/02/2020. Proyecto de recortes de siluetas previo a ‘Untitled film stills’ (1977).

Inspirada en las imágenes ambiguas del foto-cómic para adultos, empezó a tirar los primeros film stills, los cuales serían llamados con algún número de forma arbitraria. Todo inició como un juego con su aparato en busca de escenas no previstas, para sus primeras fotografías Sherman se caracterizaría para aparentar mayor o menor edad o en diferentes actitudes, con la idea de que sería una serie representando varias facetas de la carrera de una misma actriz. Después, la fotógrafa decidió extender el portafolio y representar varios personajes diferentes, inspirada en actrices como Brigitte Bardot, Jeanne Moreau o Simone Signoret, por mencionar algunas. Sherman (2003) consideraba muy misteriosa la inexpresión de estas actrices del cine Europeo (y era ese el aire que buscaba interpretar); la artista al principio no estaba consciente del todo de la fuerza política de este proyecto, pero en el

transcurso la fue descubriendo: la artista estaba construyendo un catálogo de estereotipos femeninos impuestos por el cine a través de la mirada masculina.

La fotógrafa transformaría una habitación de su apartamento en diferentes escenarios como un lobby o una habitación de hotel utilizando como iluminación una o dos lámparas improvisadas y su cámara sujeta en un trípode. Sherman compraba ropa y pelucas en bazares, estaba inspirada en la moda de los 40's, 50's y 60's. El estilo de sus fotografías después lo usaría en su vida diaria, algunas escenificaciones se convertían en mini performances callejeros. Conforme la serie fue creciendo, Sherman planeaba las imágenes con el fin de enriquecer el portafolio en términos de encuadres (cuerpos completos, close ups, etc.) y locaciones. En 1980, cuando llegó al punto en el que sintió que empezó a repetir los personajes a los que daba vida en sus autorretratos, decidió cerrar este proyecto, aventurándose a la exploración del color (SHERMAN, 2003).

Figura 9 - Estudio fotográfico montado por la fotógrafa Cindy Sherman (1983).



FUENTE: https://www.artspace.com/cindy_sherman/artist-in-her-studio,
accedido en 17/02/2020.

4.3 El performance y su registro en fotografía

Philip Auslander (1956-), investigador en el área del performance y su documentación, clasifica los ‘Untitled film stills’ de Sherman como una serie de registros fotográficos ‘teatrales’ de un performance: la artista actuó para capturar una escena frente a su cámara como única platea (AUSLANDER, 2013). Este tipo de trabajos en el que las acciones del artista son documentadas solamente a través de la fotografía, son asumidos como un performance por medio de la presentación de las imágenes resultantes, que sería la única vía de acceso para el público a la acción original (Fragmento 81).

Por otra parte, los registros fotográficos ‘documentales’ representan el modo tradicional en el que se relaciona el arte del performance y su captura en fotografía (AUSLANDER, 2013). La documentación en imagen de la acción frente a un público representa tanto la evidencia de que fue actuado como el registro que permite reconstruirlo después (Fragmento 81).

No obstante, el investigador menciona que varios parámetros utilizados para clasificar los registros de performance, ya sea como ‘documentales’ o ‘teatrales’, son un tanto ambiguos. Incluso menciona la existencia de argumentos que eliminan la segunda categoría totalmente del ramo del performance y que la encuadran como otro tipo de arte. Auslander (2013) afirma que sobre cualquier tipo de ambigüedad o argumento excluyente, en realidad la presencia de un público inicial no tiene gran importancia, pues el performance continúa vivo como entidad a través de las imágenes. Lo que enmarca a una acción como obra de performance es el mismo acto performativo de documentarlo como tal, independientemente de si hay un público presente o no (AUSLANDER, 2013). (Fragmento 90).

En el artículo “A performatividade da documentação de performance”, Auslander (2013) nos presenta la acción del artista Vito Acconci (1940-2017) titulada ‘Blinks’ (1969) (Figura 10, página siguiente) como un ejemplo que nos hace cuestionar los límites entre el performance y su registro en fotografía. Las instrucciones de la acción eran simples: el artista capturaría una imagen con su cámara a cada parpadeo mientras recorría una calle de la ciudad. El performance resulta en 12 fotografías en blanco y negro de la calle Greenwich (Nueva York) desierta (Fragmento 86-87).

Figura 10 - 'Blinks' (1969) - acción registrada en fotografía por Vito Acconci (1940-2017).



FUENTE: <https://www.vitoacconci.org/portfolio_page/blinks-1969/>, accedido en 17/02/2020. “Sosteniendo una cámara, apuntando lejos de mí y lista para disparar, mientras camino en línea recta por una calle de la ciudad. Tratar de no parpadear. Cada vez que parpadear: sacar una foto” (ACCONCI apud AUSLANDER, p. 8; traducción propia).

Las imágenes apuntan directamente a las tensiones de la clasificación de la documentación del performance: el registro resultante es tradicionalmente ‘documental’, pues es una evidencia primaria de que la pieza fue actuada y nos permite reconstruirla; inversamente, las imágenes también serían un registro ‘teatral’, pues el performance existe solamente a través de las fotos (AUSLANDER, 2013). (Fragmento 88).

Finalmente, el autor resuelve:

No se trata de ver el documento como un punto de acceso indexado para un evento pasado, sino de percibir el documento en sí mismo como una actuación que se refleja directamente como un proyecto estético del artista y para el cual somos el público presente. (AUSLANDER, 2013, p. 14, traducción nuestra). (Fragmento 92).

5 EL GESTO DE COMPONER

5.1 El juego fotográfico de Flusser

[...] El jugar con símbolos se ha convertido en un juego de poder, y es un juego jerárquico. El fotógrafo tiene poder sobre aquellos que miran sus fotografías: él programa la conducta de los observadores. El aparato tiene poder sobre el fotógrafo: programa sus ademanes. Este cambio de poder del objeto al símbolo es el indicio verdadero de la ‘sociedad de la información’ y de un ‘imperialismo de la información’. (FLUSSER, 1990, p. 30).

Vilém Flusser (1990) define el gesto del fotógrafo, no como un trabajo, sino como un juego posindustrial en contra de su aparato donde produce, procesa y abstrae símbolos, dentro de su cultura. Es una cacería en el espacio-tiempo, busca información, situaciones nunca antes vistas o improbables (Fragmentos 45, 49):

Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente: la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando esos conceptos en imágenes, utilizando la cámara para este fin. Su intención también es mostrar a otros las imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelos de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas; además, su intención es preservar esos modelos lo más posible. (FLUSSER, 1990, p. 42)

El filósofo propondría que el “verdadero fotógrafo” tendría la tarea de explorar las zonas del programa del aparato aún no descubiertas: romper los límites del universo fotográfico para crear situaciones que no estén originalmente inscritas en las virtualidades o posibles combinaciones de la cámara. Son las reglas, el programa que permite producir fotografías, los que hacen del acto un juego, y es esta programación de la cámara en categorías contra la cual el fotógrafo debe luchar: “La imaginación de la cámara es mayor que la de cualquier fotógrafo y, claro está, que la imaginación de todos los fotógrafos del mundo. Este es el verdadero reto de la fotografía.” (FLUSSER, 1990, p. 36) (Fragmento 48)

El aparato es como una caja opaca que imita el pensamiento humano y combina símbolos, este juego sería fundamental para el desarrollo de la “sociedad de la información” (FLUSSER, 1990). Asimismo, las fotografías no solo sirven como medios de irradiación de información, también se han convertido en modelos de conducta donde los espectadores son programados para reaccionar de forma ritualizada a los mensajes inscritos en ellas (Fragmento 44). La tarea de una filosofía para la fotografía consistiría en revelar la lucha del fotógrafo

contra el aparato, reclamando su libertad en contra de su programación (FLUSSER, 1990). (Fragmento 49).

5.2 UTOPIA (y otras experimentaciones artísticas como producción de conocimiento académico)

El fotógrafo, durante su juego/cacería, busca información para realizarla en imagen, las fotografías resultantes estarían programadas para utilizarse como medio de “irradiación” de su discurso (FLUSSER, 1990). Esta es una aplicación de creación imagética con la que acordamos y que asumimos como justificación de los proyectos creados en el transcurso de la posgraduación, desde el portafolio de ‘Un discurso amoroso’, proveniente de los fragmentos de las figuras del libro de Barthes, hasta las experimentaciones artísticas realizadas durante este periodo con el fin de encontrar la vía de representarlos en fotografía.

Como parte de las pruebas, y quizás como una forma de encarnar un ideal flusseriano, produciendo imágenes a fin de encontrar un camino en el mundo, ‘UTOPIA’ (2018) inicialmente tendría como fin el relatar las primeras experiencias de mi vida en Brasil. El proyecto sería expandido en el transcurso del primer año de la maestría, y lo utilizaremos en la disertación para englobar las actividades fotográficas realizadas en 2018 que surgieron a la par de la primera parte de la recopilación bibliográfica.

Las imágenes producidas las clasificaremos en dos géneros diferentes de fotografía. Por una parte, están las del género urbano, provenientes de la práctica continua de la ‘fotografía callejera’. Este tipo de imágenes implican el registro de un referente encontrado en espacios públicos. El sujeto capturado está relacionado con el espacio, el tiempo y la acción humana: puede ser la gente y sus actividades, o el espacio que habitan, público o privado (GLEASON, 2008). Las ‘fotografías callejeras’ que componen ‘UTOPIA’ (2018) fueron capturadas en diferentes puntos localizados en cuatro de los estados del nordeste brasileño: Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba y Pernambuco.

Figura 11 - 'S/T' (2018).



FUENTE: fotografía tomada por el autor. - las fotografías del género urbano provienen de la práctica continua de la 'fotografía callejera'. Este tipo de imágenes implican el registro de un referente encontrado en espacios públicos.

Por otro lado, el segundo tipo de fotografías producidas, y las cuales son la vía que desarrollaremos para cumplir el objetivo de esta disertación, es derivado de la práctica de creación imagética a partir de una escenificación para la cámara: el diseño de autorretratos que servirían para reconstruir y narrar sucesos o ideas específicas provenientes de las vivencias en Brasil (como lo plantea 'UTOPIA') como las 'Esperas', o el 'Carnaval' y su 'Resaca' (Figura 12).

Figura 12 - Los cuatro portafolios fotográficos diferentes creados para ‘UTOPIA’ (2018).

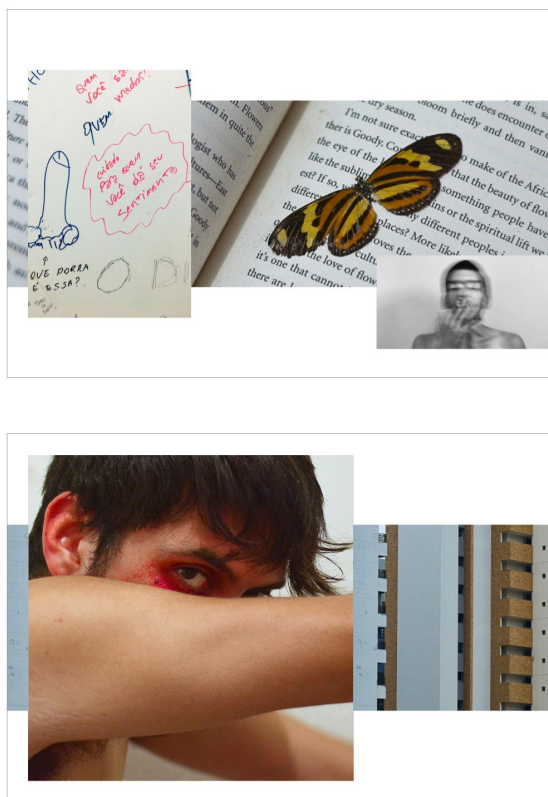


FUENTE: autorretratos tomados por el autor. Fueron creados cuatro portafolios fotográficos diferentes para contar la historia del personaje en ‘UTOPIA’: (a) “Llegada”, (b) “Furia de Iracema⁴”, (c) “Esperas” e (d) “Emerger”. Los portafolios “Llegada” y “Furia de Iracema” son las primeras imágenes donde se busca exagerar al sujeto de las fotos por medio de maquillaje, en este caso el glitter plateado en el primer set, contrastando con el rojo del segundo portafolio.

Fotografías callejeras yuxtapuestas con autorretratos conforman el fotolibro digital ‘UTOPIA’ (2018.1), la primera vía de irradiación de las imágenes del portafolio que fue presentado en las sesiones de orientación del proyecto y en la disciplina ‘Ateliê de criação’ durante el el primer semestre (2018.1) de la maestría (Figura 13).

⁴ Iracema es la protagonista del libro con el mismo nombre del principal escritor de Ceará, Brasil, José de Alencar (1829-1877); el nombre de Iracema puede ser leído en varios lugares de la ciudad de Fortaleza (desde la playa hasta en marcas de alimentos, salas de conciertos, etc.).

Figura 13 - Muestra de las páginas del fotolibro digital 'UTOPIA' (2018.1).



FUENTE: elaborado por el autor.

Los autorretratos realizados nos hacen pensar en la categoría de 'registro teatral' de performance discutida por Auslander (2013), pues fueron escenificados con el único fin de ser fotografiados, también recordando enseguida el portafolio de autorretratos discutido anteriormente de la fotógrafa Cindy Sherman (1954-) titulado 'Untitled film stills' (1977-80), el cual a partir de este punto sería una referencia directa para el método de traducción de los fragmentos del Discurso amoroso a imagen.

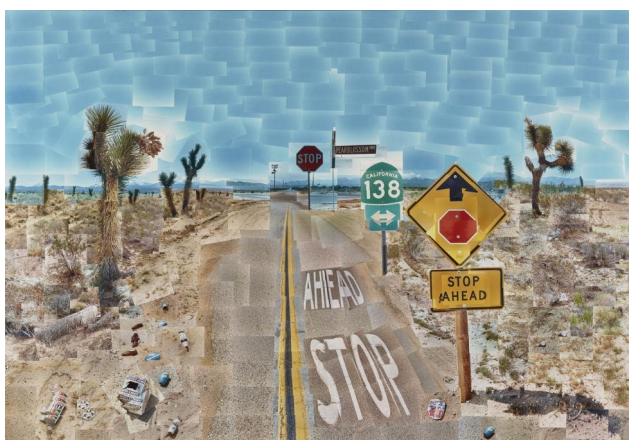
A partir de las reflexiones de Auslander (2013) sobre la performatividad de la documentación del performance en 'Blinks' de Acconci, y utilizando la figura 'La espera' de Barthes (1993) como inspiración creativa disparadora, fue actuada la acción de la captura del Retrato panorámico de la catedral de Fortaleza (2018.1), en el centro de la capital de Ceará. En la acción, el sujeto amoroso registra las caras del volumen arquitectónico del edificio con la cámara de un teléfono celular, buscando ocuparse en la espera de un contacto del objeto amado (Figura 14).

Figura 14 - Registro visual del performance fotográfico (18/07/18) ‘La espera’.



FUENTE: elaborado por el autor. El sujeto amoroso captura en fotografía el volumen de la Catedral de Fortaleza, (CE, Brasil), el 18/07/18, inspirado en “Blinks” (1969) de Acconci. Las imágenes son un registro de performance teatral (AUSLANDER, 2013).

Figura 15 - ‘Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2’, collage de David Hockney (1937-).

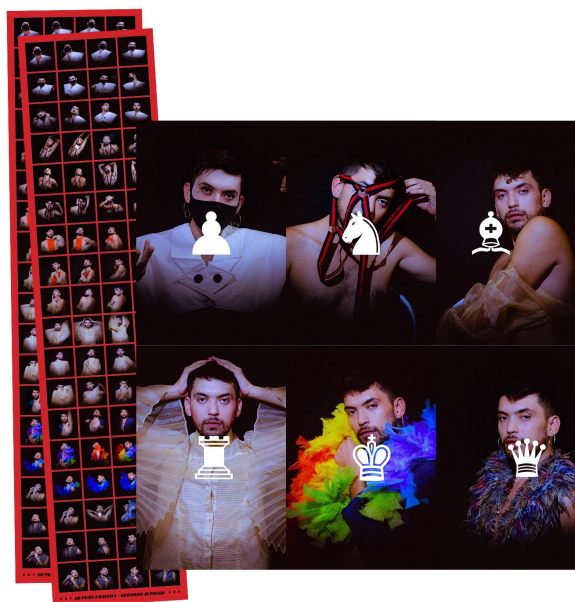


FUENTE: <<http://www.getty.edu/art/collection/objects/105374/david-hockney-pearblossom-hwy-11-18th-april-1986-2-british-april-11-18-1986/>>, acceso em 17/02/2020.

Las fotografías resultantes fueron montadas en una lámina de papel utilizando la técnica del foto-collage, inspirado en obras como ‘Pearblossom Hwy., 11 - 18th April 1986, #2’ del artista inglés David Hockney (1937-) (Figura 15). Este foto-collage sería la única vía de acceso a que la acción realizada, es la evidencia de que el performance fue realizado originalmente e idealmente daría pie a su reconstrucción.

El juego flusseriano se encuentra en jaque-mate: ‘De peão a rainha’ (2018.2), es una obra inspirada en la lectura del libro ‘Alicia a través del espejo’ (1871) de Lewis Carroll (1832-1898), donde las imágenes representan la conversión a reina de Alicia dentro del tablero de ajedrez (juego en la trama del libro). Cada una de las sesiones de autorretratos representan una pieza del juego. A diferencia de la escenificación en ‘La espera’ (2018.2) donde había más elementos en la imagen, en ‘De peão a rainha’ el sujeto fue aislado totalmente frente a un fondo liso, como es visto en otras stills de la era en color de Cindy Sherman que servirían de inspiración en el momento.

Figura 16 - ‘De peão a rainha’ (2018.2).



FUENTE: elaborado por el autor. Proyecto inspirado en el libro ‘Alicia a través del espejo’ (1871) de Lewis Carroll (1832-1898). Un panfleto con las fotografías del portafolio fue entregado en la presentación de las imágenes (2018.2).

En el semestre 2018.2, continuando con las experimentaciones basadas en la figura de ‘La espera’ (BARTHES, 1993), se escenificó esta figura para ser capturada en imagen, una solución inspirada directamente en los film stills de Sherman.

Figura 17 - Still interpretando la figura ‘La espera’ (2018.2).



FUENTE: elaborado por el autor, interpretando la figura “La espera” (BARTHES, 1993, p. 92), e inspirado en los ‘Untitled film stills’ (1977) de la fotógrafa Cindy Sherman.

Otras experimentaciones realizadas en 2018 con las imágenes de ‘UTOPIA’, nos llevaron a explorar diferentes vías y soportes físicos para presentar las fotografías en variados tipos de papeles, abriendo nuevas posibilidades para montar secuencias narrativas entre formas e materialidades. Por ejemplo, los autorretratos escenificados sobre ‘Esperas’ (2018.1) fueron utilizados para crear el fanzine titulado ‘TIME’ (2018.1).

Figura 18 - Pruebas en papel transparente con imágenes de “UTOPIA” (2018.1).



FUENTE: elaborado por el autor.

Figura 19 - Fanzine físico 'TIME' (2018.1).



FUENTE: Fanzine físico 'TIME' (2018.1) montado con el portafolio de imágenes 'Esperas' dentro de 'UTOPIA' (2018.1).

Las imágenes de 'UTOPIA' (2018) también fueron utilizadas en el fanzine 'UTOPIA: paper dollhouse' (2018.2), exhibido en la muestra del Seminario Internacional del Programa de Pós Graduação em Artes (noviembre/2018 - Museu de Arte da Universidade do Ceará [MAUC-UFC]). El fanzine fue diseñado con el concepto de una casa de papel, donde utilizando una serie de recortes de siluetas tomadas de los autorretratos del portafolio 'Esperas' (2018.1) y otras imágenes del portafolio 'UTOPIA' (2018), el lector podría crear sus propias composiciones. La idea era trabajar con recortes a partir de las reflexiones académicas, sin embargo después encontraríamos que Sherman también trabajó con siluetas recortadas de sus fotografías para crear narrativas previo a los stills.

Figura 20 - 'Utopia - Fanzine/Casa de papel' (2018.2)



FUENTE: elaborado por el autor con recortes de diferentes fotos de 'UTOPIA' (2018).

A partir de este punto en la investigación, era claro el interés en crear imágenes escenificando las figuras del Discurso amoroso por medio de autorretratos. Tanto en 'La espera' (2018.2) como en 'De peão a rainha' (2018.2), las imágenes habían sido planeadas con anterioridad y fue utilizado el mismo método para su captura: la cámara sujeta en el trípode, siendo accionada con el control remoto. El aparato estaría acomodado de frente a un espejo con el fin de previsualizar la escena, tanto en el reflejo de la pantalla de la cámara como en el de la escena en vivo. Nos atrevemos a decir que este sistema sería una forma de jugar contra el aparato fotográfico, como dice Flusser (1990), pues es la forma que encontramos para poder inscribir en la cámara las situaciones que queríamos contar.

También gracias a las pruebas realizadas y a la retroalimentación en las asesorías y en las disciplinas cursadas durante la posgraduación en 2018, percibimos que durante la actividad de producción y presentación de las imágenes, los principios del diseño gráfico estaban muy presentes en el proceso digital fotográfico. Por este motivo, buscamos comprender el gesto de composición (de componer) como la práctica de la fotografía, entrando ahora en el contexto de la era digital.

Figura 21 - Dispositivo de autorretrato diseñado: la cámara sujeta en el trípode frente a un espejo (2018.2).



FUENTE: elaborado por el autor. La cámara sujeta en el trípode frente a un espejo, siendo accionada vía control remoto, sería el dispositivo que desarrollamos para hacer los autorretratos discutidos en la disertación.

5.3 Del arsénico al pixel

La fotografía digital es la consecuencia de una economía que privilegia la información como mercancía, los capitales opacos y las transacciones telemáticas invisibles. Tiene como material el lenguaje, los códigos y los algoritmos; comparte la sustancia del texto o del sonido y puede existir en sus mismas redes de difusión. Responde a un mundo acelerado, a la supremacía de la velocidad vertiginosa y a los requerimientos de la inmediatez y globalidad. (FONTCUBERTA, 2010, P. 12).

Acercándonos más a nuestra época, uno de los factores que han incidido en cualquier reflexión sobre la fotografía es el avance en las tecnologías de la información en las últimas décadas del siglo XX y en el comienzo del siglo XXI.

Comparable con el impacto al desarrollo social y cultural provocados por la invención de la imprenta (s. XIV) o la fotografía (s. XIX), la traducción de los medios actuales en medios numéricos implicó una revolución en la que surgieron “gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos que se han vuelto computables; es decir, que se componen pura y llanamente de otro conjunto de datos informáticos.” (MANOVICH, 2001, p. 65)

De hecho, Manovich (2001) advierte que nos enfrentamos a una nueva lógica frente a la cultura del ordenador:

“Es raro que los objetos de los nuevos medios se creen partiendo de cero; normalmente **son un montaje a base de fragmentos que ya están hechos**. Dicho en otras palabras, en la cultura del ordenador, la auténtica creación se ha visto sustituida por la selección a partir de un menú.” (MANOVICH, 2001, p. 178, énfasis nuestro).

En el caso de la fotografía, la electrónica y lo digital han relevado a la óptica y a la química, convirtiéndola en información en estado puro (FONTCUBERTA, 2004). La fotografía analógica refleja la imagen de una sociedad industrial, corresponde al universo de la química y las máquinas, y si bien tendía a significar fenómenos, la fotografía digital ahora significa conceptos (FONTCUBERTA, 2010).

Para Fontcuberta (2010), han coexistido dos facetas de la fotografía: la imagen como información, como datos visuales, y por otro lado, el soporte físico, su dimensión objetual. Según el autor, la historia de ésta puede entenderse como el recorrido que va, del objeto a la información, un proceso de “desmaterialización”: “La fotografía ha sido metal, vidrio, papel, película y hoy, bits” (FONTCUBERTA, 2010, p. 64).

Además, la fotografía digital estaría desterritorializada, su existencia no está limitada por un soporte físico, en cambio, depende del procesamiento a través de un ordenador y de una pantalla para ser visualizada, relegando en importancia al uso de la cámara (FONTCUBERTA, 2010) (Fragmento 12, 14)

La fotografía digital implicaría un quiebre en el contrato visual analógico, el nuevo estatuto icónico acercaría a la imagen fotográfica a la pintura y a la escritura:

Antes la inscripción óptica de la imagen se realizaba como una proyección global y automática sobre toda una superficie a la vez; ahora, en cambio, la imagen se construye linealmente a partir de unidades gráficas, los pixels, que como las pinceladas o las letras, pueden operar individualmente. (FONTCUBERTA, 2004, p. 12).

En la actualidad, se plantean nuevas realidades para la fotografía en una era post-digital. Según Fontcuberta (2004), el posmodernismo (movimiento acontecido a finales del s. XX bajo el enfoque de “la muerte del autor”) abre nuevos panoramas de reflexión para la imagen, relacionados con la cultura popular, los medios de la comunicación, la identidad y el género, entre otros.

Ahora, todo el mundo lleva una cámara consigo (e.g. smartphones), permitiendo al operador crear tantas fotos quiera, revisarlas al instante, eliminar las que no lo satisfagan y compartirlas vía internet con otras personas. Esta característica que ha brindado la tecnología ha favorecido al surgimiento de nuevas categorías fotográficas.

5.4 Fotografía y la estética de banco de datos

A partir del análisis del historiador del arte Erwin Panofsky de la perspectiva lineal como <forma simbólica> de la era moderna, podemos incluso denominar a la base de datos [database] como una nueva forma simbólica de la era del ordenador [<sociedad informatizada> Jean-François Lyotard], una nueva manera de estructurar nuestra experiencia de nosotros mismos y del mundo. (MANOVICH, 2001, p. 284).

Las imágenes se han vuelto un nuevo sistema de comunicación social: ya no sirven tanto para almacenar recuerdos, ni se hacen para ser guardadas, ahora actúan como un lenguaje, las fotografías se vuelven mensajes que nos enviamos unos a otros (FONTCUBERTA, 2016). Fontcuberta dramatiza la consecuencia de la masificación de la imagen de la siguiente forma:

Podría afirmarse que no importa quién hace o de dónde surgen las imágenes, lo que prevalece es la asignación de sentido en la imagen que adoptamos. [...] El valor de creación más determinante no consiste en fabricar imágenes nuevas, sino en saber gestionar su función, sean nuevas o viejas. (...) La autoría -la artísticidad-, ya no radica en el acto físico de la producción, sino en el acto intelectual de la prescripción de valores que puedan contener o acoger las imágenes: valores que subyacen o que les han sido inyectados. (...) corroborando la formulación de un nuevo modelo de autoría celebratorio del espíritu y de la inteligencia por encima de la artesanía y de la competencia técnica. (FONTCUBERTA, 2016, P. 56).

En el nuevo milenio, Lev Manovich (1960-), uno de los principales teóricos sobre el lenguaje de los nuevos medios (2001) y pionero en la conceptualización del database aesthetics como clave a la cultura contemporánea (SZAFIR, 2011), continúa con la discusión sobre la imagen digital.

En la era de las aplicaciones móviles para celular y las redes sociales digitales, Manovich (2016) señala que existe un cierto nivel de alfabetización visual porque la creación

imagética nunca había llegado a un punto tal de democratización, esto mismo gracias a las plataformas digitales.

Uno de los efectos que trajeron consigo los nuevos medios fue la asimilación y estandarización de las estrategias de la estética de vanguardia, ahora programadas dentro de un computador (o un celular) (MANOVICH, 2001). En ese sentido, muchos de los arduos esfuerzos por obtener algún estilismo determinado en la imagen, realizados por la primera generación de creadores fotográficos, son simplificados y disponibilizados para utilizarlos en cualquier fotografía a través de aplicaciones para celular. A diferencia de la estética de las primeras fotografías que remontaba a ciertos principios establecidos por la pintura clásica, los creadores de fotografía que utilizan plataformas móviles, como por ejemplo Instagram, remiten a la estética de la fotografía y diseño gráfico modernos del siglo pasado, de los 1920's a los 1950's (MANOVICH, 2016).

Si para Fontcuberta (2016), la fotografía digital traería consigo la “muerte de la fotografía” (post-fotografía), Manovich propone, más de 10 años antes, nuevas posibilidades de creación artística vía computador como la “composición digital”, la cual se refiere al proceso de combinar diversas imágenes o elementos en una única escena utilizando programas especiales de composición:

Pero aunque el artista moderno no se limite sólo a reproducir o, en el mejor de los casos, a combinar de maneras nuevas textos, estilos y esquemas preexistentes, el proceso material en sí de la práctica del arte sustenta el ideal romántico. (MANOVICH, 2001, p. 179).

5.5 Fotografía diseñada

Introducido en 2010, el app Instagram es un programa para dispositivos móviles que reúne diversos elementos del universo de la fotografía: es cámara, cuarto de revelado, un medio para publicaciones, exhibición, etc. De acuerdo con Manovich (2016) - y a diferencia de una lectura warburguiana ou foucaultiana (SZAFIR, 2015b; 2017) -, Instagram surgió originalmente como una plataforma para producir fotos sobre la marcha, pasando a ser utilizado como un medio para una especie de comunicación visual estética en el que cada detalle de las imágenes publicadas - la composición, el color, la fecha de publicación, ubicación (geolocalización) y tags - ha sido calculado previamente:

Ésta única plataforma es un avance importante en la historia de los medios modernos. Instagram permite capturar, editar y publicar fotografías, mirar las de tus

“amigos”, descubrir otras más a través de búsquedas, interactuar con otros usuarios (dar “like”, comentar, compartir, publicar en otras redes sociales), establecer conversaciones con otros autores a través de comentarios, crear colecciones de imágenes, etc., todo desde un solo dispositivo. (MANOVICH, 2016, p. 11; traducción propia).

Dicha plataforma es usada como el universo de estudio de la imagen donde Manovich (2016) encontraría un movimiento estético que compara con las vanguardias de comienzo del siglo XX. *Designed photography* (“fotografía diseñada”) es uno de los tres tipos de imágenes en que Manovich (2016) clasifica las imágenes contenidas en dicha aplicación móvil, basándose en sus diferencias visuales. Este tipo de fotos han sido arregladas y editadas para tener un aspecto estilizado particular, adoptando estéticas que remontan al arte, diseño y fotografía de los 1920’s — desarrollado después en la moda comercial, publicidad y fotografía editorial en los 1940’s y 1950’s. Preservando las propiedades básicas de la fotografía moderna (una escena en perspectiva producida con luz y enfocada por una lente), también se apropia de características del diseño gráfico moderno (MANOVICH, 2016, p. 67).

La *Designed photography* (MANOVICH, 2016) es clasificada como un ejemplo de “fotografía competitiva”, donde los autores compiten dentro de la plataforma digital entre sí por “likes” y seguidores, muchas veces son comentadas y evaluadas en términos de técnica fotográfica, estética y creatividad (TIFENTALE & MANOVICH, 2016, p. 6-7). Tifentale y Manovich (2016) apuntan a que el fotógrafo competitivo utiliza su galería como un blog cuidadosamente curado donde desde un punto de vista en primera persona, presenta su vida de una forma visualmente interesante, compartiendo sus ideas, experiencias y sentimientos.

Así, *Designed photography* ejemplifica una forma de cultura visual que fusiona la estética y los principios del diseño gráfico moderno con la fotografía y la cinematografía modernas de una forma tal que se vuelve imposible responder objetivamente qué es más importante en este estilo: ¿el diseño gráfico o el trabajo de cámara? (MANOVICH, 2016, p. 71-72).

Tal vez podamos decir que los análisis de Lev Manovich (2016) surgen de un punto de partida desde el determinismo tecnológico, cuando defiende que la fotografía diseñada es una forma distinta porque:

Fue desarrollada primero en la fotografía publicitaria en los 1930’s. Fue adoptada por los diseñadores gráficos profesionales en los 1990’s, gracias a Photoshop. Luego se extendió a imágenes en movimiento, gracias al software After Effects. Y después del 2000, fue adoptada por millones de adolescentes creativos y profesionales jóvenes de la cultura, gracias a Instagram” (MANOVICH, 2016, p. 72).

Manovich crea consecuentemente el término Instagramismo [Instagramism] haciendo referencia a los movimientos artísticos de vanguardia existentes al comienzo del siglo XX. En otras palabras, contra un determinismo tecnológico, Manovich percibe una historia de forma de cultura visual que también combina el diseño gráfico, fotografía y cine, deviniendo en un contenido particular y una sensibilidad/actitud/tonalidad característicos del arte-máquina. El Instagramismo presenta una visión del mundo y un lenguaje visual propios, siendo el término una analogía al futurismo, cubismo, surrealismo, etc; pero a diferencia de los ismos, el Instagramismo es moldeado por millones de usuarios conectados y activos 24/7 desde sus dispositivos móviles mediante el uso de diferentes aplicaciones.

Justificando el porqué Instagramismo, Manovich (2016) explica que cuando Instagram fue lanzada en 2010 era una plataforma para compartir fotografías diferente a las de su tipo al incluir herramientas de edición simples y una biblioteca de filtros aplicables con un solo click —participando de esta manera en la democratización del hacer “retóricas [audio]visuales” (SZAFIR, 2010) a través de una aplicación on-line, volviendo accesible para todos muchas herramientas y conocimientos que estaban hasta entonces solamente en manos de profesionales de la fotografía y diseño. La habilidad para comunicarse a través de fotografías en redes sociales se ha vuelto una habilidad social casi esencial (TIFENTALE, 2016), y hoy, Instagram es utilizado por millones de usuarios alrededor del mundo para narrar sus ideas y experiencias, y dialogar/conectarse con otros mediante las imágenes que crean y comparten (MANOVICH, 2016).

5.6 Estrategias y orígenes visuales de la Designed photography

Manovich (2016) señala que la estética de la Designed photography sigue las normas establecidas por la cultura de diseño contemporáneo desde la primera década de este siglo. Por lo tanto, podemos entender que la designed photography funciona como una estética del siglo XXI:

Algunas fotos son una versión de la estética global minimalista; otras referencian las versiones locales de estéticas contemporáneas; otras incorporan una mezcla de versiones estéticas diferentes. (...) La designed photography apunta a la originalidad en términos de cómo se muestran los sujetos, a su vez, mediante un control muy estricto en la imagen - idealmente compuesta por un número menor de elementos claros diferenciados, organizados para alcanzar un contraste y un ritmo visual fuerte. (MANOVICH, 2016, p. 99).

El análisis computacional y el análisis visual informal de Manovich (2016) abarcaría más de 15 millones de imágenes compartidas en 16 grandes ciudades del mundo vía Instagram entre el 2012 y el 2015:

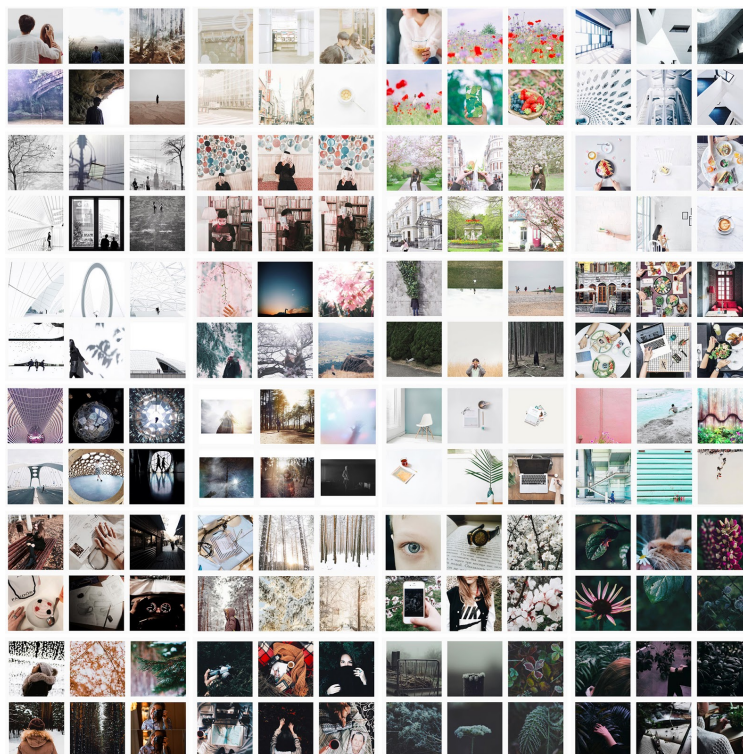
La apropiación de imágenes a través de hashtags en Instagram. (...) El trabajo de Manovich (junto con su equipo de laboratorio), por ejemplo, aún que parezca – en una primera impresión – como un álbum de fotos de un aficionado, debe ser contextualizado en las prácticas complejas de visualización de datos en flujo como lecturas a través de gráficos instructivos o ilustraciones científicas. Sin embargo, como obra artística imprime y va más allá de la idea en proyectos de documentación de imágenes que apuntan solo a identificar un orden discursivo en las colecciones fotográficas, de esta manera la discursividad ocurre a través de los diálogos imago-antropológicos bajo el hashtag #selfie. [...] Los post-remix de Manovich [“Selfiecity”, 2013] y Beigueilman no sólo trazan una memoria social colectiva de la instantánea en la cultura digital (similar a lo que hacen los proto-remixes, como el trabajo de Marc Lee, ‘News-Jockey’ 2009, por ejemplo), pero establecen a través de hashtags de montaje visual como un atlas aleatorio de las innumerables capas de transmisión cultural que estas imágenes llevan consigo en las subjetividades en juego. [...] construcciones de significados desde las perpetraciones de producciones simbólicas en la nube. En otras palabras, la idea de reunir los datos en flujo como un atlas de Warburgian a través de un remix de los algoritmos de indexación, más que un fotomontaje o collage (como en el proto-remix), se establece como un modelo cultural para probar las posibilidades de memoria histórica (a través de una guerra por la visibilidad, “companheironomias”) que se crea en Big Data como un archivo “público” de mentes (pseudo-)colectivas [...] Si Warburg pasó por el descubrimiento de una base de conciencia simbólica como sistema histórico en la era moderna, derivada del pasado greco renacentista, la estética pos-remix busca obtener un conocimiento del sistema histórico que se describe en el contexto sociopolítico y ético de la red. (SZAFIR, 2015b; p. 308-310, traducción nuestra).

En las tablas a continuación, traducimos y clasificamos algunas de las estrategias visuales y las combinaciones de sujetos y estrategias características recurrentes en la estética de la *designed photography* mencionadas en *Instagram and contemporary photography* (MANOVICH, 2016).

Tabla 1. Estrategias visuales recurrentes utilizadas en la designed photography	Incremento en brillo, contrastes, saturación.
	Disminución de la saturación hasta crear una imagen casi monocromática.
	Mayor proporción de áreas iluminadas que oscuras.
	Fondo blanco y espacios negativos (vacíos).
	Texturas y detalles aislados para diferenciarlos claramente, yuxtapuestos con partes vacías.
	Composiciones acomodadas de forma diagonal, en vez de verticales y horizontales.
	Uso de un punto de vista cenital.
	Un único estilo visual en toda la galería.
	Estilos reservados para sujetos particulares.
	Evita rostros mirando directamente a la cámara.
	Espacios planos y grandes áreas sin ningún detalle
FUENTE: elaborada por el autor con datos de MANOVICH (2016).	

Tabla 2. Algunas combinaciones de sujetos y estrategias visuales recurrentes en la designed photography.	Desplegados (spreads) de un número de objetos acomodados fotografiados en un ángulo cenital.
	Fotos de diferentes objetos u accesorios separados (una taza de café, una revista de moda, un computador, bolsas, etc.) mostrados desde cierto ángulo.
	Partes del cuerpo acomodados junto a los desplegados de objetos u objetos separados.
	Partes del cuerpo (como manos sosteniendo objetos o apuntando algo) frente a paisajes.
	Encadres y poses opuestos a las tradicionales (un retrato de frente sonriendo, donde el cuerpo o el rostro ocupan la mayor parte de la imagen).
	Abstención a recurrir a combinaciones de sujetos / estilos estereotípicos en la fotografía comercial.
	Sujetos frente a un fondo liso.
FUENTE: elaborada por el autor con datos de MANOVICH (2016).	

Figura 22 - Ejemplos de designed photography tomados de Instagram.



FUENTE: MANOVICH (2016).

Muchas estrategias visuales a las que recurre la designed photography están relacionadas directamente con la estética de la fotografía en blanco y negro moderna, tanto artística como comercial, desarrollada entre los años 1910's y 1920's, evolucionando en las páginas de color en revistas de los 1940's (MANOVICH, 2016, p. 106). En la tabla 3 se ordenan cronológicamente los orígenes estéticos de la Designed photography.

Generalizando diferentes principios que sigue la imagen del diseño moderno, Manovich (2016) define su meta-principio como la clara jerarquización de la información y la atención. El uso de pocos elementos claramente diferenciados, tamaños de letra significativamente deliberados, y una paleta de color limitada con pocos tonos diferentes, son elecciones compositivas que siguen este meta-principio, también proyectado en la Designed photography.

Tabla 3. Orígenes estéticos de la designed photography		
Año	Movimiento	Notas
1910-1920	Diseño gráfico moderno Arte geométrico abstracto: El Lissitzky	> Metaprincipio del diseño moderno: Una clara jerarquía sobre la visualización de la información y atención.
1950	Segunda generación de diseñadores: Josef Müller-Brockmann	
1920-1930	Estética fotográfica moderna, desarrollada a la vez tanto en fotografía artística como en contextos publicitarios. Iwao Yamawaki y los fotógrafos Neue Optik, Alexander Rodchenko, Moholy-Nagy, Walter Peterhans, Martin Munkacsi.	> Estética blanco y negro. > Operando en el lugar entre el realismo y la abstracción, empleando dispositivos prestados directamente del arte geométrico abstracto de los 1910s y el diseño de los 1920s. > Primeros planos de objetos, productos y naturaleza, retratos o fotografía de moda que exploran el uso de diferentes texturas entre los objetos y el fondo, o usan formas y sombras de objetos para crear estructuras geométricas. > Los fotógrafos pertenecientes al movimiento artístico fotográfico Neue Optik (1920), inspirados en los planteamientos de la Bauhaus, desarrollaron un lenguaje visual diferente: crearon la estética visual de “volver extraño” al practicar estrategias visuales que se oponen de manera similar al gusto popular (composiciones simétricas, figuras completas y rostros mirando a la cámara).
1920-1960	Las portadas de Vogue y Harper’s Bazaar: Agha (1929-), Alexander Liberman (1944-1961), Alexei Brodovitch (1934-1958)	> Diseñadas para ser vistas a cierta distancia en un stand de revista, utilizando estrategias visuales tales como, alto contraste, uso de grandes espacios negativos (vacíos), composiciones con pocos elementos separados, perspectiva plana o con poca profundidad visual, y un ritmo fuerte establecido mediante la repetición de elementos con ángulo similar.
1930 1940-1950	Fotografía moderna y contemporánea de publicidad, editorial y moda en color. Irving	> Estéticas que intermedian el realismo y la abstracción.

	Penn, Richard Avedon (imágenes para Vogue, Harper's Bazaar, y otras revistas).	
1960's	Cinematografía de arte europeo	> Mise-en-scène / Poesía visual: Películas donde la prosa de la narrativa no interrumpe la poesía de lo visual. Shadows of Forgotten Ancestors (Parajanov, 1965) / The Color of Pomegranates (Parajanov, 1969) Hiroshima mon amour (Alain Resnais, 1959) / Red Desert (Antonioni, 1964)
1990-2010's	Versión minimalista del diseño moderno	> Simplicidad y clara presentación de la información. > Uso del blanco, los tonos de gris, la transparencia y la translucidez fueron identificadores.
2010's-	Diseño contemporáneo (2010-) Instagram (2010)	> Minimalismo digital en respuesta a las pequeñas pantallas de teléfonos, tabletas y al uso de aplicaciones: líneas más audaces, mayor contraste, fuentes grandes y el uso de fotografías consecutivas dispuestas en diseños que llenan la pantalla.
FUENTE: elaborada por el autor con datos de MANOVICH (2016).		

El Instagramismo requiere tiempo, habilidad y atención a los detalles, cualidades también necesarias para crear un buen diseño tanto para medios físicos como digitales. El aspecto clave de la estética de este estilo es el enfoque en el tono y la atmósfera de la imagen en vez de la representación o comunicación de emociones. Selecciona y combina elementos tomados de diferentes universos, actuales o históricos, incluso de la oferta comercial. La imaginaria de este movimiento no se opone dramáticamente a la fotografía comercial, más bien establece variaciones sutiles de ésta en términos de lo que se muestra: cómo y con qué propósito.

Las estrategias a las que recurre la *designed photography* — altos contrastes, brillo aumentado, fondos lisos sin detalles, un punto de vista frontal o cenital, etc —, de acuerdo con Manovich (2016), son utilizadas con el fin de reducir y filtrar la información visual que

captura la lente de una cámara fotográfica o de video (incluyendo teléfonos celulares), ayudando a resaltar claramente al sujeto(s) de la imagen.

La presencia del cuerpo del Instagrammer en la *designed photography* es un patrón común dentro de los sujetos representados. Estas representaciones (registros/escenificaciones) no siguen las convenciones de retratos convencionales, sino que se oponen deliberadamente a ellas. Esta oposición es construida utilizando otro conjunto de normas: la de la cultura de diseño contemporánea (2010–). El autor de Instagram no es un observador renacentista o modernista situado fuera de la escena, sino que forma parte de ella.

Las imágenes creadas por los autores de Instagram practican algo que Manovich (2016) llama “diseño poético” (haciendo referencia aquí al movimiento de “realismo poético” en el cine y recordándonos a la técnica escénica o cinematográfica de composición de ambientes llamada *mise-en-scène*), las imágenes y narraciones diseñadas son una expresión artística y también su forma de vida. Para el Instagrammer lo real es lo que siente (emociones y preferencias estéticas que generan un sentido de coherencia e identidad).

El autor de Instagram diseña imágenes tomando en cuenta las características específicas del medio: la pantalla de un teléfono celular de entre 4.5-6 pulgadas, la interfaz propia de la app, la cual reduce el tamaño de la imagen aún más cuando una galería es vista en cuadrícula, un tiempo de visualización rápido y la competición con el resto de las imágenes contenidas en el feed del usuario. Todas estas características nos encaminan al surgimiento de una estética particular que no simplemente imita los principios del arte, el diseño y la fotografía modernos del s. XX.

Tanto la *designed photography* para Instagram (visualizada en un celular), como las portadas de revistas de moda en la primera mitad del s. XX (dispuestas en un stand de venta) fueron creadas a partir de la premisa de cómo se verían mejor a cierta distancia para el consumo inmediato, por lo tanto recurren a varias estrategias visuales similares como por ejemplo, el uso de altos contrastes, de espacio negativo (vacíos), composiciones con pocos elementos bien definidos, una perspectiva plana o con poca profundidad, y un ritmo visual fuerte establecido utilizando elementos similares en un ángulo similar.

La *designed photography* adapta las estrategias originalmente destinadas a los materiales impresos como respuesta a las características de Instagram mencionadas previamente. Según Manovich (2016), reducir los efectos de perspectiva es particularmente importante para que la fotografía de Instagram sea visualmente efectiva. *Instagrammers*

prefieren composiciones que organizan el contenido de la imagen en pocas formas distintas separadas por color, tono o textura. Estas fotos comunican incluso en un tamaño muy pequeño, como los íconos de las aplicaciones móviles.

5.7 Diseñando imágenes: DYSTOPIA

“La composición digital sirve de ejemplo para una operación más general de la cultura del ordenador: el ensamblaje de una serie de elementos para crear un único objeto totalmente integrado.”
(MANOVICH, 2001, p. 194)

Para Manovich (2001), el montaje o edición es una tecnología clave para la creación de falsas realidades: y el computador ofrecería una forma de estandarizar y facilitar este proceso, dentro de la lógica de los nuevos medios, donde el usuario elige diversos valores dentro de una serie de menús preestablecidos (Fragmentos 249, 251, 258):

En el curso de la producción, se crean algunos elementos específicos para el proyecto, mientras que otros se seleccionan en bases de datos de material de stock. Cuando los elementos están ya listos, se componen en un único objeto, es decir, se les integra y ajusta de tal manera que sus identidades individuales se vuelven invisibles. Se oculta el hecho de que procedan de fuentes diversas y de que hayan sido creados por personas diferentes en sitios distintos. El resultado es una única imagen, sonido, espacio o secuencia totalmente integrados. (MANOVICH, 2001, p. 192).

En ese sentido, y como parte de las experimentaciones fotográficas propuestas durante las actividades realizadas en la maestría, surge ‘Dystopia’ (2019.1), un fanzine digital de designed photography compuesto y pensado para el medio Instagram. Las fotografías que componen el fanzine digital son autorretratos realizados con el único fin de aparecer en esta publicación. La captura de las imágenes fue planeada inspirándose en las diferentes referencias iconográficas señaladas por Manovich en ‘Instagram and contemporary image’ (2016) como los orígenes de la estética del movimiento contemporáneo de imagen digital Instagramismo, siendo este portafolio de imágenes una prueba de la metodología que será aplicada en el proceso de traducción intersemiótica propuesto, a partir del libro ‘Fragmentos de un discurso amoroso’.

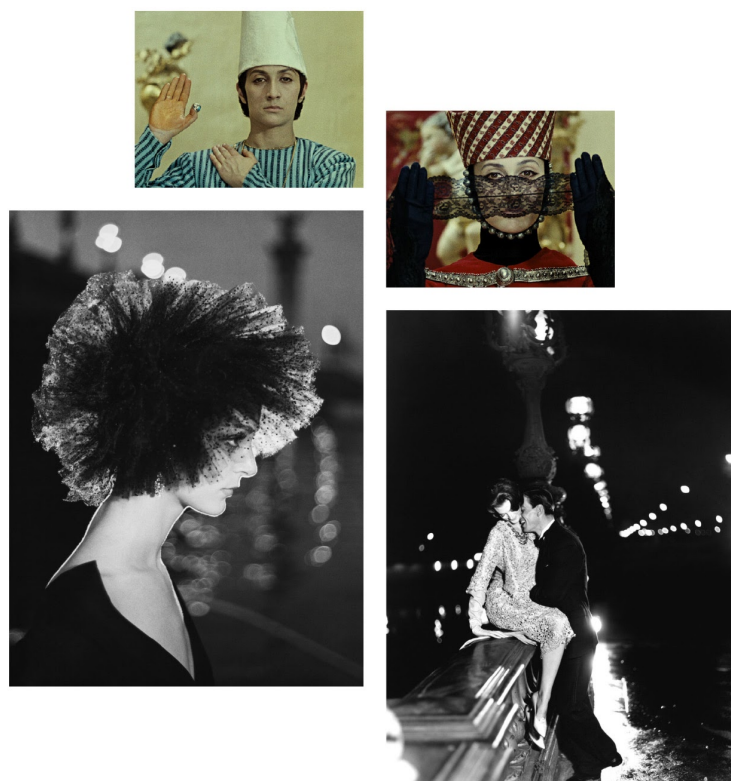
Figura 23 - 'Dystopia' (2019.1).



FUENTE: elaborada por el autor, autorretratos realizados pensando para componer el fanzine digital 'Dystopia' publicado como un álbum en la plataforma Instagram.

Para mapear un rastro de la inspiración artística, señalamos en particular como referencias de la estética fotográfica visual de “Dystopia” (2019.1): capturas del filme ‘The Color of Pomegranates’ (1969) de Sergei Parajanov (1924-1990), y el trabajo en cámara de Richard Avedon (1923-2004) para Harper’s Bazaar OCT ’56.

Figura 24 - Referencias visuales de ‘Dystopia’ (2019.1) Pt. I.



FUENTE: Tumblr; App móvil ‘Avedon’ por The Richard Avedon Foundation. Capturas del filme ‘The Color of Pomegranates’ (1969) de Sergei Parajanov (1924-1990), y fragmentos de Harper’s Bazaar OCT ’56 , dirección de arte por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografía por Richard Avedon (1923-2004).

Figura 25 - Portada del fanzine digital de designed photography 'Dystopia' (2019.1).



FUENTE: elaborada por el autor.

La composición digital utilizada como cubierta de “Dystopia” (2019.1) está originalmente inspirada en tres portadas: (i.) la portada de Vogue de abril de 1939, (ii.) el arte alternativo de la misma edición - diseñado por Cipe Pineles (1908-1991), con fotografías del fotógrafo de moda alemán Horst P. Horst (1906-1999)- y (iii.) la portada de Harper’s Bazaar de septiembre de 1956, dirección de arte por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografía por Richard Avedon (1923-2004).

Las características del arte de las portadas las revistas Vogue y Harper’s Bazaar y otras estrategias adaptadas de los medios impresos para Instagram mencionadas, inspiraron los elementos y su disposición en el arte del fanzine digital “Dystopia” (2019.1). El título en blanco colocado en la esquina superior izquierda y en diagonal paralela a la imagen principal de la composición: una silueta recortada proveniente de la serie de autorretratos realizados para integrar en la publicación; ambos elementos fueron acomodados dentro de un formato

vertical de manera similar a las composiciones de Pineles, sobre un fondo negro. Las figuras ovaladas desenfocadas en repetición y ángulo similar que componen la textura de luces barridas y fuera de foco fueron montadas digitalmente con el fin de evocar algo similar a la sensación de movimiento en la fotografía de Avedon en Harper's Bazaar SEPT '56.

Figura 26 - Referencias visuales de 'Dystopia' (2019.1) Pt. II.



FUENTE: Tumblr. (A), portada Vogue ABR '39, diseñada por Cipe Pineles (1908-1991), fotografía de Horst P. Horst (1906-1999). Diseccionando los elementos que componen la portada original de Pineles para Vogue ABR '39 encontramos: 1) el logotipo de Vogue, 2) una fotografía enmarcada en un cuadro con los rostros de las figuras de los 1930s, Muriel Maxwell y Georgia Carroll, 3) un subtítulo de la publicación colocado en la parte inferior, y 4) una línea de texto informativo con menor jerarquía visual. (B), diseño alternativa de Vogue ABR '39, un collage también diseñado por Pineles. Notemos que antiguamente Vogue no tenía un logo fijo, siendo el elemento principal del arte el nombre de la publicación formando cada letra con alguna joya. En la parte de abajo hay dos siluetas recortadas, la de un rostro femenino y la de unas manos, con algún tipo de decoloración cutánea.

Entre otros, los artistas referenciados definieron los principios estéticos del diseño gráfico editorial y la fotografía de moda y estilo en el siglo XX, mismos que Manovich (2016) considera ahora como las bases del nuevo movimiento visual contemporáneo operado en Instagram; destacamos aquí figuras como Cipe Pineles (1908-1991), primera mujer en ser

directora de arte en publicaciones tales como *Vogue* (1932–38) y *Seventeen* (1947-1950); Richard Avedon (1923-2004), icónico fotógrafo americano de publicaciones de moda y estilo como *Harper's Bazaar*, *Vogue*, *The New Yorker*, *Rolling Stone*, entre otras; Alexei Brodovitch (1898-1971), diseñador gráfico y director de arte de la revista *Harper's Bazaar* (1934-1958).

Figura 27 - Referencias visuales de 'Dystopia' (2019.1) Pt. III



FUENTE: App móvil 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation. *Harper's Bazaar* SEPT '56, dirección de arte por Alexey Brodovitch (1898-1971), fotografía de Richard Avedon (1923-2004). El elemento central es la fotografía de Avedon, capturada en agosto de '56, donde un zapato de diseñador es perfectamente enfocado y capturado en movimiento durante un desfile de modas. El título de *Bazaar* en blanco aparece en la parte superior de la portada, contrastando con el negro del fondo y ligeramente encimado en la textura de la imagen—las luces y otras formas del fondo desenfocado. Debajo del título se leen otros textos informativos con poca jerarquía dentro de la composición.

Otras referencias del Instagramismo, según Manovich (2016), son también los artistas de las vanguardias del inicio del s. XX, por ejemplo, Alexander Rodchenko (1891-1956), o del posmodernismo, como Josef Müller-Brockmann (1914-1996), quienes utilizaron técnicas similares de recorte-collage en varios de sus trabajos más icónicos.

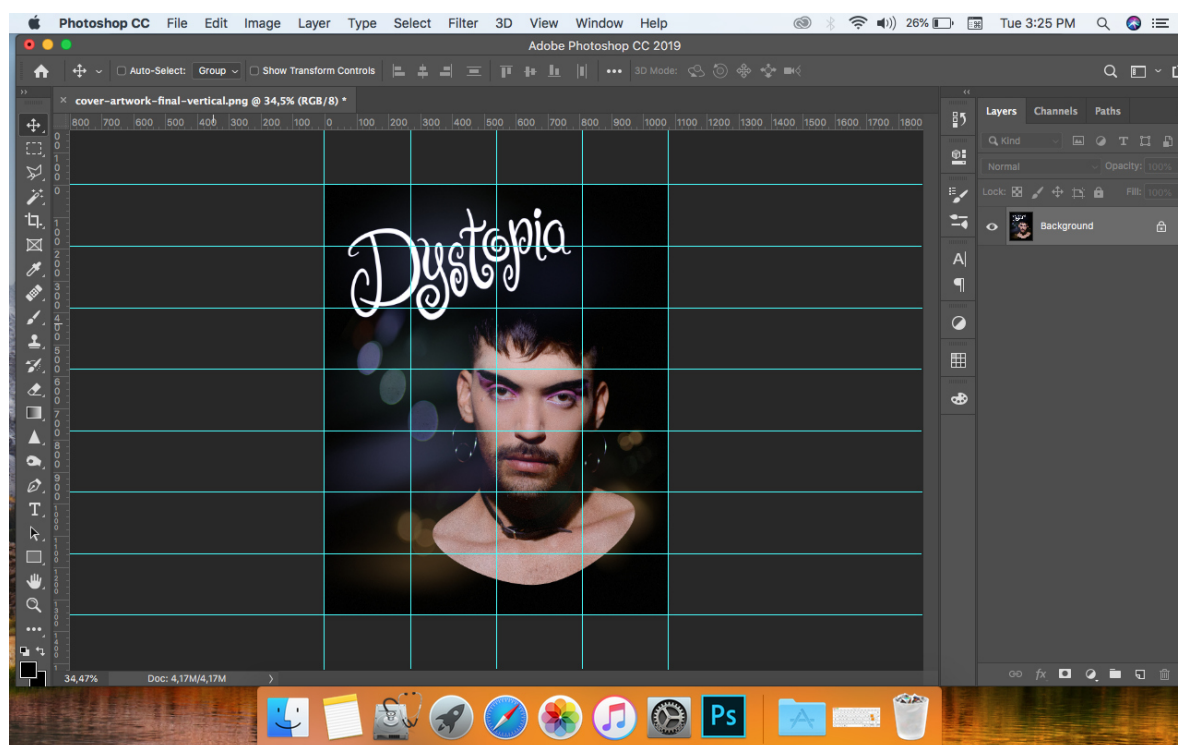
Figura 28 - Collage y recorte en el arte moderno: Rodchenko (1924) & Müller-Brockmann (1953).



FUENTE: Tumblr. (A) Poster de 1924 de Alexander Rodchenko (1891-1956). (B): poster “Protect the child” (1953), diseñado por Josef Müller-Brockmann (1914-1996).

Los elementos que componen el arte de portada de “Dystopia” (2019.1) fueron acomodados dentro de una retícula reminiscente al sistema propuesto por Müller-Brockmann en su libro Sistema de retículas (1982), esto mediante el software de edición de imágenes Adobe Photoshop versión 2018. El tamaño del arte es de 1080 x 1350 pixeles en formato vertical, con una proporción de altura y ancho similar al de las portadas de revistas de moda del siglo XX analizadas. La medida seleccionada es el mayor tamaño para visualizar una imagen permitido dentro de la interfaz de Instagram en la pantalla completa de un celular.

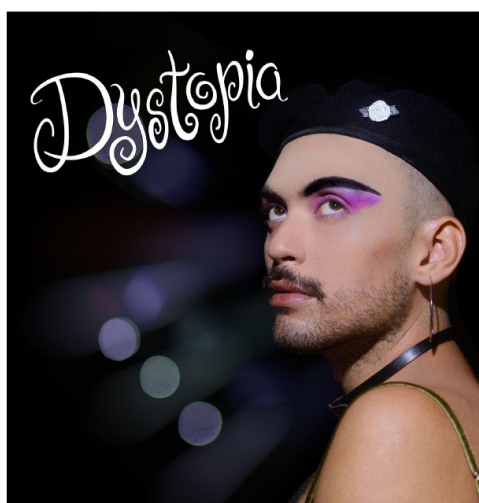
Figura 29 - Visualización en Adobe Photoshop 2019 en Mac-OS del layout de la portada de 'Dystopia' (2019.1).



FUENTE: elaborado por el autor, utilizando una retícula del sistema propuesto por Josef Müller-Brockmann (1914-1996), inspirado en los diseños de Cipe Pineles (1908-1991) y Alexey Brodovitch (1898-1971).

Una versión alternativa de la portada de “Dystopia” (2019.1) es directamente inspirada en el arte de Harper’s Bazaar OCT ’56, con la fotografía por Richard Avedon (1923-2004) de la actriz de la Edad de Oro del cine americano (1920s-1960s) Audrey Hepburn, y con la dirección de arte de Alexey Brodovitch (1898-1971). Intentando evocar una tonalidad similar al arte original de Harper’s Bazaar OCT ’56, el arte alternativo fue diseñado en Adobe Photoshop 2018 utilizando una fotografía del portafolio “Dystopia” (2019.1) parecida a la capturada por Avedon en la cual fue montada una textura de luces desenfocadas en el fondo.

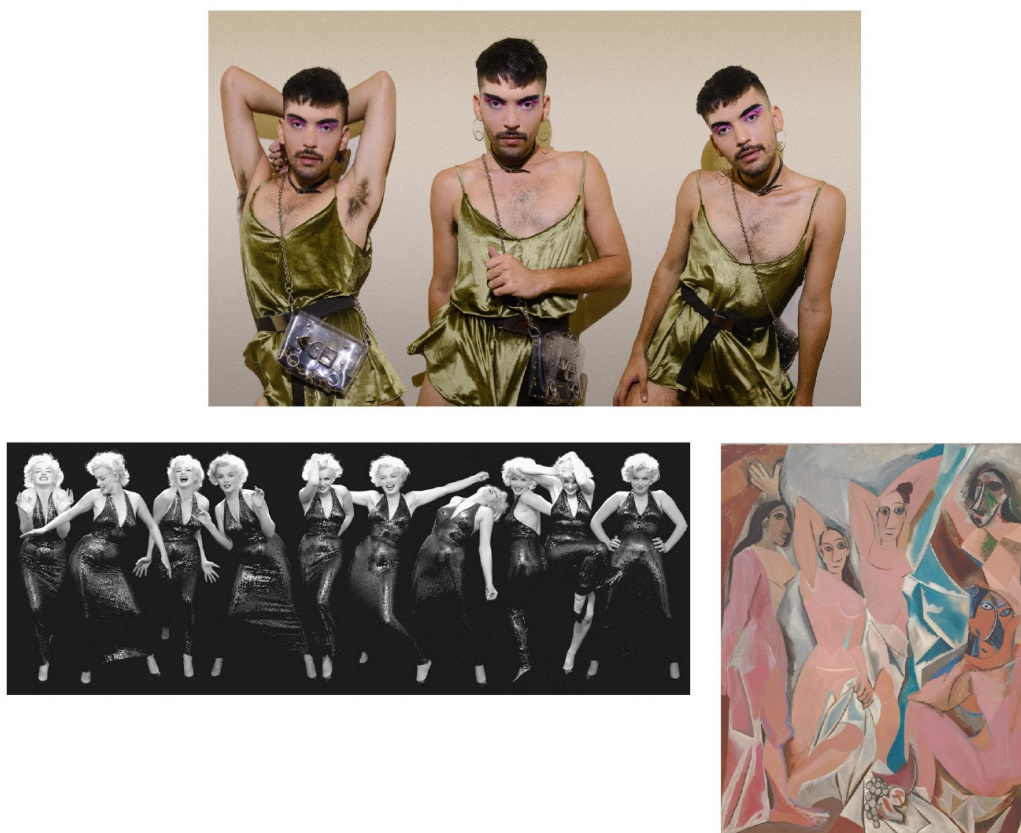
Figura 30 - Portada alternativa de 'Dystopia' (2019.1) y portada de Harper's Bazaar OCT 1956.



FUENTE: Creado por el autor; App móvil 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation. (A) Arte de portada alternativo de "Dystopia" (2019.1). (B) Portada de Harper's Bazaar OCT '56, diseñada por Alexey Brodovitch (1898-1971), con fotografía de Richard Avedon (1923-2004).

Otra designed photography compuesta para el fanzine digital "Dystopia" (2019.1) es inspirada en el spread de Marilyn Monroe publicado en LIFE Magazine MAY'58, un collage elaborado por medio del montaje de varios negativos, fotografiado por Richard Avedon. Este tipo de montaje fotográfico es una estrategia visual recurrente en el trabajo del Avedon, en "Dystopia" (2019.1) es hecho vía digital utilizando Adobe Photoshop 2019. Encontramos otra referencia de esta composición en la pintura "Las señoritas de Avignon" (1907) del pintor español Pablo Picasso (1881-1973).

Figura 31 - Collage diseñado para el fanzine digital 'Dystopia' (2019.1).



FUENTE: Elaborado por el autor; App móvil 'Avedon' por The Richard Avedon Foundation; < <https://www.moma.org/collection/works/79766>>, accedido en 17/02/2020. Este tipo de montaje fotográfico es una estrategia visual recurrente en el trabajo del fotógrafo Richard Avedon (1923-2004), como por ejemplo, en el spread de Marilyn Monroe publicado en LIFE Magazine MAY'58. Otra inspiración es la pintura 'Las señoritas de Avignon' (1907) del pintor español Pablo Picasso (1881-1973).

6 CONCLUSIÓN: EL GESTO DE AUTO-FOTOGRAFIARSE (EL RAPTO)

El rapto amoroso (puro momento hipnótico) se produce antes del discurso y tras el proscenio de la conciencia: el «acontecimiento» amoroso es de orden hierático: es mi propia leyenda local, mi pequeña historia sagrada lo que yo me declamo a mí mismo, y esta declamación de un hecho consumado (coagulado, embalsamado, retirado del hacer pleno) es el discurso amoroso. (NIETZSCHE apud BARTHES, 1990, p. 79).

Sólo después de los dos años transcurridos en los que este proyecto fue desarrollado, con el objetivo puntual de representar por medio de la fotografía el libro ‘Fragmentos de un discurso amoroso’ de Roland Barthes y por consecuencia, desentrañar el medio para utilizarlo como vía para cumplir el cometido inicial, aseguramos que la fotografía digital, como ‘nuevo medio’, puede ir más allá de los propios límites en los que fuera pensada originalmente. Y es que la realidad argéntica de la primera etapa de la fotografía fue abruptamente quebrada en su traducción a códigos y algoritmos al entrar a la era digital actual, donde todo es procesado en un ordenador.

Realmente, el proyecto siempre fue pensado para ser desarrollado a través de la vía digital de la fotografía pues nunca existió la intención de regresar a los medios analógicos. El material presupuesto para llevar a cabo la tarea eran una cámara digital y una computadora para procesar (manipular) las imágenes utilizando un software de revelado - adquiriendo así un carácter estético comprobadamente relacionado a los nuevos medios: ser un conjunto de datos informáticos.

A diferencia de la fotografía análoga, la cual sólo podía ser retocada utilizando herramientas externas a su funcionamiento técnico, la fotografía digital puede ser operada desde su unidad gráfica (el píxel) utilizando para ello softwares de edición en una computadora o en un teléfono móvil. Inclusive la ‘anti’-programación para la generación de ruidos típicamente digitales como los operacionalizados en imágenes de Glitch Art (MORADI apud SZAFIR, 2015). Es en este punto donde percibimos que el gesto de creación original del fotógrafo es modificado (o expandido), ahora en el dominio y lógica digital.

Flusser (1994) dice que la fotografía es un gesto de ver, proponiendo una división en tres fases: la búsqueda de una postura, la manipulación de la escena para acomodarla de forma correspondiente, y por último, la reflexión, momento decisivo previo a la captura de la imagen. Click. La imagen es capturada. Sin embargo, en la práctica de la fotografía digital descubrimos que esa imagen capturada y almacenada en la memoria de la cámara estaría apartada de la forma final deseada de ese ‘objeto’ digital, cuando aún necesitamos del

ordenador - como parte de las herramientas del artista digital - para procesarla y ‘revelarla’ utilizando, por ejemplo, el software de tratamiento y postproducción de imágenes digitales Adobe Lightroom.

Desde nuestra perspectiva observamos que aquí entra un otro gesto de golpe, que define la siguiente conclusión: el proceso de crear de un joven fotógrafo inmerso en el arte del montaje digital. Lo evidenciamos así: el software nos permite también jugar con la composición original de la foto (imagen), permitiéndonos modificar los valores de las diferentes características editables (e.g. el contraste, el brillo, la saturación, el balance de blancos, o el encuadre de la escena, por nombrar algunos), manteniendo así en esta cuarta fase el tono reflexivo del acto. El nivel de complejidad de la edición puede ser variable, algunas fotografías pueden ser ensambladas en softwares como Adobe Photoshop para componer ‘objetos’ más complicados con elementos de orígenes diversos, ahora auxiliados con los principios del diseño gráfico.

No obstante, cuando pensamos en las imágenes de los portafolios ‘Utopía’ (2018) y ‘Dystopia’ (2019), tendríamos que definir lo que es el gesto de auto-fotografiarse, que lo consideramos, a diferencia del formato #selfie, como un gesto de componer. Por eso es que proponemos la siguiente estructura de la acción del fotógrafo componiendo su imagen dividiéndolo en las siguientes fases: la elección del tema o mensaje, la planeación de la acción, la captura de la escena [mise-en-scene/mise-en-cadre], el procesamiento de las imágenes y el montaje/composición.

En el primer paso, la búsqueda del fotógrafo se refiere a la elección de un tema o de la información que quiere codificar en su imagen. La reflexión actuaría de maneras diferentes dentro del mismo gesto. Hasta antes de llegar al punto de la escenificación frente a la cámara, existiría un fase de planeamiento de la acción y una visión mental de la composición de la imagen deseada (pueden haber incluso bocetos dibujados), siendo inspirados en referencias consultadas previamente.

La manipulación en el proceso óptico se vuelve más evidente en este caso ya que durante la captación de la imagen (tercera fase), después de haber escogido la información para codificar en imagen y haber planificado y reunido lo necesario para traducir su visión, la situación es dispuesta (mise-en-scène) dentro de una habitación/estudio donde todo es controlado: la iluminación, la posición de la cámara (fija en un trípode), los objetos que aparecen en la escena frente al lente, etc., y esto es lo que la reitera como un gesto

compositivo. En ese momento, la única pista de la imagen a capturar al accionar el control remoto del aparato (pues es imposible estar al mismo tiempo detrás y frente a la mirilla de la cámara) sería el reflejo de la transmisión parcial de la escena en vivo, proyectada en la pantalla de la cámara, vista en un espejo colocado en ángulo al trípode.

Para ‘terminar’ la fotografía, en la extensión del gesto de composición de la imagen en la era digital, el fotógrafo se dirigirá al ordenador, en una cuarta etapa del gesto, para revelar sus imágenes en alguno de los diferentes programas de edición. Una quinta etapa, sería en la que para cumplir con su visión estética, el fotógrafo tendría incluso la libertad de componer y montar nuevos ‘objetos digitales’ con sus fotografías mediante softwares de edición de imagen.

Las fases que identificamos en el gesto de auto-fotografiarse, un gesto de composición, se convierten en la metodología que defendemos como vía de conclusión de la disertación, a partir de la experimentación ‘Un discurso amoroso a través de la cámara lúcida’ (2020) - propuesta de traducción a imagen. Para ello desarrollamos a continuación la primer figura abordada del portafolio.

‘Un discurso amoroso a través de la cámara lúcida’: ‘El Rapto’

Figura 32 - Portada de ‘El Rapto’ (2020.1).



FUENTE: elaborado por el autor.

1) Selección del mensaje.

La primer figura representada es ‘Rapto’, la cual sería un episodio inicial y violento en el ‘Drama’ o ‘Novela’ de amor en el que el sujeto amoroso es raptado o cautivado por la imagen del objeto amado por la primera vez:

Flechazo, prendamiento. Episodio considerado inicial (pero que puede ser reconstruido después) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra “raptado” (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado.

En el mito antiguo, el raptor es activo, quiere secuestrar a su presa, es el sujeto del rapto (cuyo objeto se pensaba siempre pasivo); en el mito moderno (el del amor-pasión), ocurre lo contrario: el raptor no quiere nada, no hace nada; está inmóvil (como una imagen), y el objeto raptado es el verdadero sujeto del rapto; el objeto de la captura deviene el sujeto del amor; y el sujeto de la conquista pasa a la categoría de objeto amado. (Del modelo arcaico subsiste sin embargo un rasgo público: el enamorado -el que ha sido raptado- es siempre implícitamente feminizado). (BARTHES, 1974, p. 153-157)

2) Planeamiento de la acción.

Las referencias revisadas nos ayudan como guía en la creación imagética. La escena es planificada y el fotógrafo se prepara para ser referente fotográfico. Se hace un esquema gráfico de la idea de la imagen por venir.

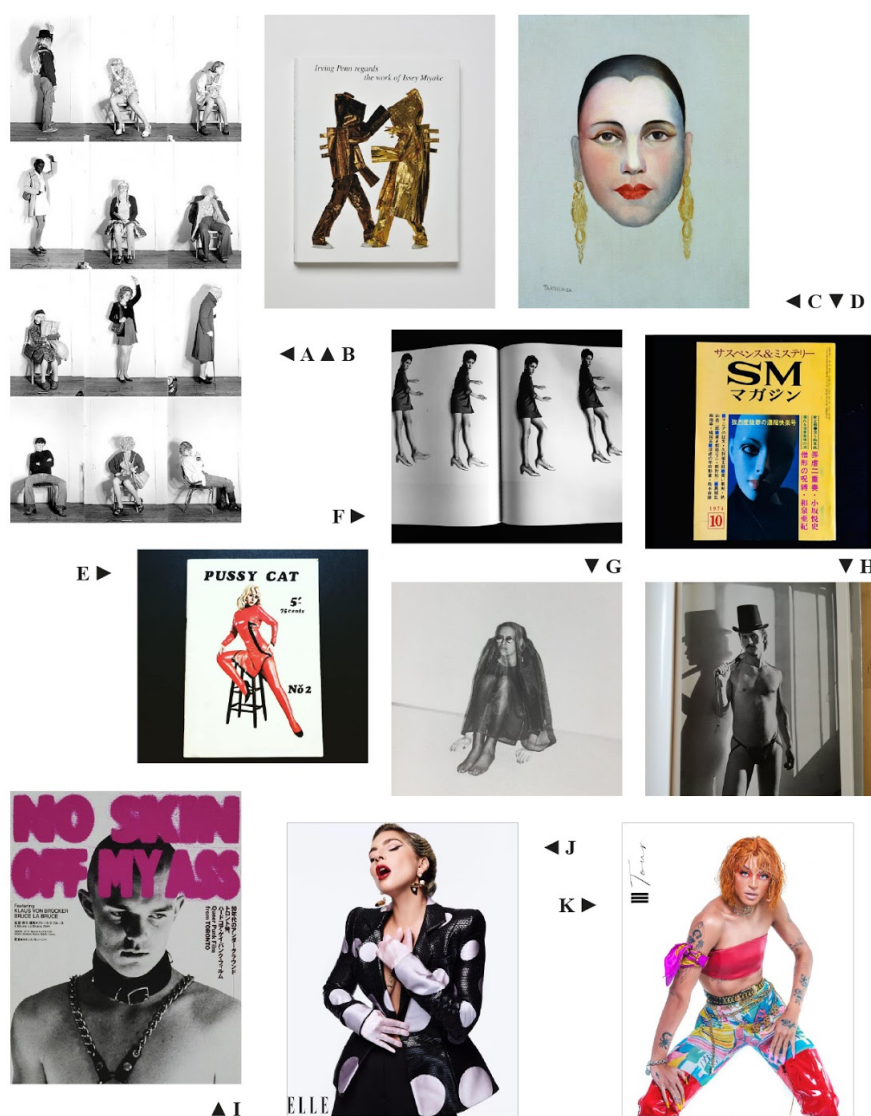
Por mencionar algunas fuentes de inspiración, enlistamos el trabajo de autorretratos de Cindy Sherman titulado ‘Bus riders’ (1976) encontrado en la revisión del cuerpo de trabajo de la fotógrafa; el libro de fotografías ‘Irving Penn Regards Issey Miyake’ (1999) consultado en la ‘Japan House São Paulo’ en noviembre de 2019; o el autorretrato pintado (1924) de la artista moderna brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973). Otras referencias fueron encontradas en el enorme banco digital de imágenes que Instagram representa, aprovechando la existencia de muchas cuentas en dicha plataforma donde los usuarios archivan y comparten (exponen) fotolibros, libros de artista, catálogos de moda o revistas de fotografía de diferentes géneros. En ese sentido, las cuentas de Instagram @fetishmagsale, @moyodemonio, @rarebooksparis, @dressedforpleasure, @photobookfinder, entre otras, fueron un punto de encuentro de muchas referencias visuales en las que nos interesamos. Otros ejemplos que nos interesan de guía los encontramos en la fotografía comercial, como en las imágenes compartidas por artistas como @ladygaga o la drag queen brasileña @Pablo Vittar. En la siguiente página, presentamos las imágenes referenciales de ‘El Rapto’.

Figura 33 - Dibujo del sujeto amoroso y detrás de cámaras de la preparación del performer.



FUENTE: elaborado por el autor. El sujeto amoroso fue dibujado anteriormente y pensando con el accesorio principal que utiliza en las imágenes: un lienzo con una textura de flamas.

Figura 34 - Algunas de las referencias de 'El rapto' (2020.1) dentro de 'Un discurso amoroso'.



- A. 'Bus riders' (1976) - Cindy Sherman [Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/sherman-bus-riders-66670>]
- B. 'Irving Penn Regards Issey Miyake' (1999) - fotolibro consultado en São Paulo [Fuente: PENN (1999)]
- C. 'Autoretrato' (1923) - Tarsila do Amaral [Fuente: <https://www.infoartsp.com.br/agenda/tarsila-popular/>]
- D. 'Suspens & Mistery SM' (1974) - Revista para adultos [Fuente: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- E. 'Pussy cat no. 2' (1960s) - Revista para adultos [Fuente: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- F. 'Fotolibro Jeanne' (1991) de Araki Nobuyoshi - [Fuente: INSTAGRAM @fetishmagforsale]
- G. 'Bizantine' - Fotolibro de moda avant-garde [Fuente: INSTAGRAM @rarebooksparis]
- H. '42nd Street Studio' de Joyce Baronio (Fotolibro) [Fuente: INSTAGRAM @photobookfinder]
- I. Póster del filme pornográfico 'No skin off my ass' (1991) [Fuente: INSTAGRAM @dressedforplessure]
- J. Lady Gaga para ELLE (2019) [Fuente: INSTAGRAM @hauslabs]
- K. Póster '111 Tour' (2020) de Pablo Vittar [Fuente: @pablovittar]

3) Captura de la escena (mise-en-scene/mise-en-cadre).

Así como la mise-en-scene es una interrelación de gente en acción, así la mise-en-cadre es la composición pictórica de cadres (tomas) mutuamente dependientes en una secuencia de montaje. (EISENSTEIN, 1999).

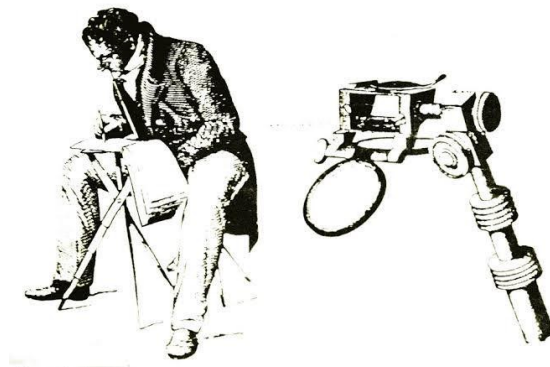
En una habitación-estudio que fue pintada de blanco anteriormente, un banco es dispuesto frente al fondo claro, cara a cara al trípode sosteniendo a la cámara, la cual ha sido configurada previamente para su operación vía control remoto. El reflejo de la escena y de la pantalla de la cámara en un espejo colocado en ángulo al trípode es la única guía antes de accionar el control remoto de la cámara para capturar un autorretrato.

El sistema de captura de imagen desarrollado con la cámara fija, el espejo y la iluminación nos hace pensar en otros instrumentos como la cámara lúcida, un dispositivo auxiliar de dibujo utilizado en el siglo XIX que permite ver en su interior una superposición óptica de una escena y de la superficie del soporte de dibujo utilizado (esto gracias al espejo semi transparente integrado en un ángulo de 45 grados). Para Barthes (1990), la imagen fotográfica, como en la cámara lúcida, se encuentra ahí fuera:

Es injusto que, en razón de su origen técnico, [se asocie a la fotografía] a la idea de un pasaje oscuro (camera obscura). Debería llamarse camera lucida, pues, desde el punto de vista de la mirada, <lo esencial de la imagen consiste en encontrarse todo fuera, sin intimidad, y -no obstante- más inaccesible y misteriosa que el pensamiento del fuero interno; sin significación, pero apelando a la profundidad de todo sentido posible; irrelatada y, no obstante, manifiesta, teniendo esa presencia-ausencia que constituye el atractivo y la fascinación de las sirenas>.” (BLANCHOT apud BARTHES, 1990, p. 160-161)

Nuestro dispositivo fotográfico, como una cámara lúcida, nos ayudaría a capturar la imagen que escenifica a las figuras del discurso amoroso y que estaría ahí fuera, enfrente del sistema diseñado, lista para ser inscrita en la memoria de la cámara. De esta idea surge el nombre de titular el portafolio ‘Un discurso amoroso a través de la cámara lúcida’.

Figura 35 - Ilustración técnica del dispositivo auxiliar para dibujo llamado ‘cámara lúcida’.



FUENTE: NEWHALL (2006).

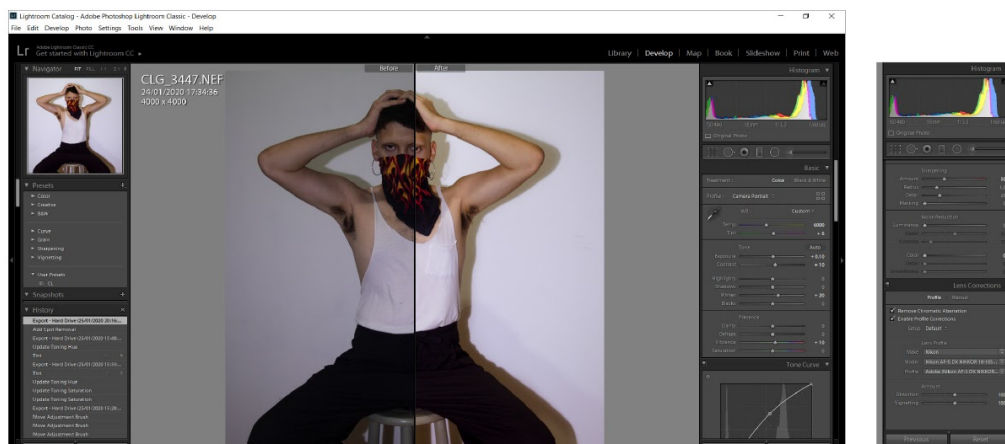
Figura 36 - La ‘cámara lúcida’ (2020.1).



FUENTE: elaborado por el autor. Esquema del dispositivo fotográfico diseñado para capturar la escena de la figura ‘El Rapto’, que comparamos con la cámara lúcida, pues la imagen está ahí afuera, expuesta. Abajo, fotografías del detrás de cámaras de la sesión de fotos.

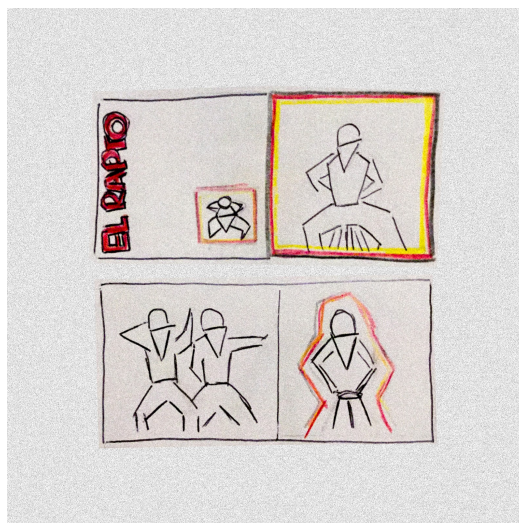
4) Procesamiento de las fotografías. (Importación al software de revelado digital). En la siguiente fase del proceso de creación, continuamos con el gesto compositivo, ahora desde el ordenador, utilizando el software de revelado digital Adobe Photoshop Lightroom Classic CC. A la hora de conectar la memoria de la cámara al ordenador, enseguida es posible visualizar desde el interfaz de Lightroom los archivos de imagen contenidos para importarlos en la biblioteca de imágenes del programa. La reflexión se hace presente tanto en la selección de las imágenes a importar como en la elección de los valores que el interfaz permite al usuario modificar para mejorar una imagen. Los arreglos realizados están dirigidos a la corrección de la iluminación de la fotografía y el enfoque del sujeto principal en ella.

Figura 37 - Visualización antes/después del procesamiento de la imagen en el interfaz del software Adobe Photoshop Lightroom Classic CC.



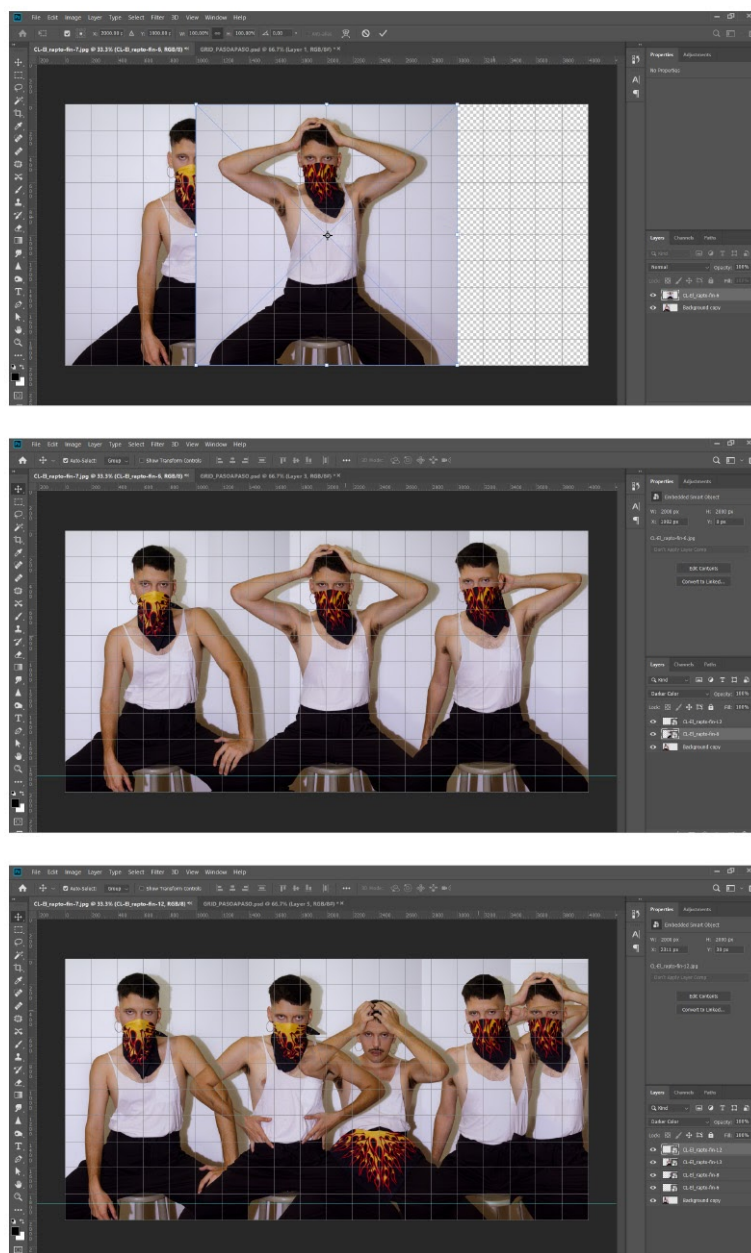
FUENTE: elaborado por el autor. La exposición, el contraste, los blancos, el enfoque y el control de distorsión son algunos de los valores personalizados.

Figura 39 - Esquema que sirvió como guía para la composición en el computador de 'El Rapto' (2020.1).



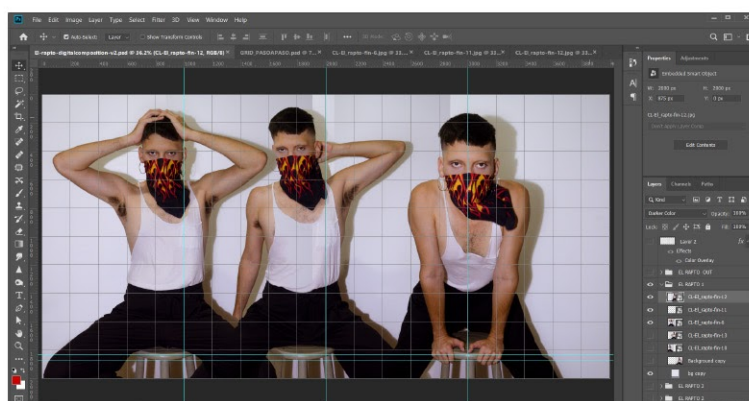
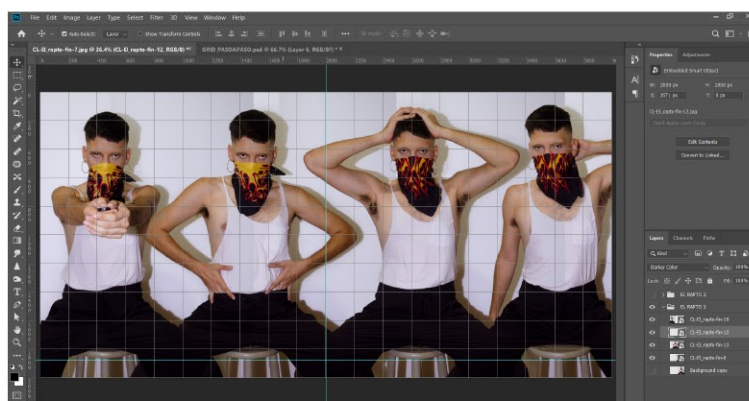
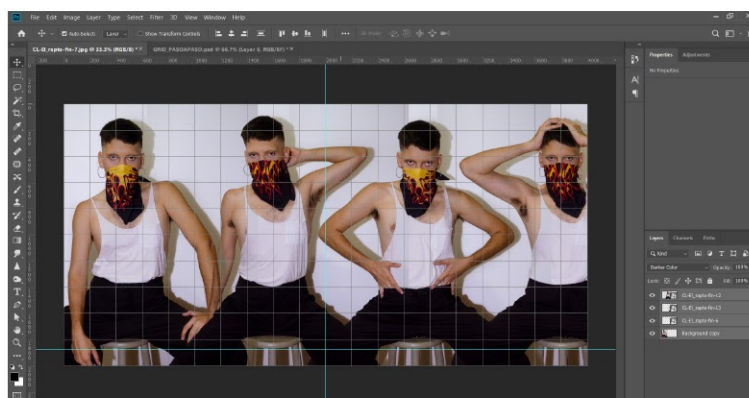
FUENTE: elaborado por el autor. Partimos de la idea de crear un collage combinando algunas poses capturadas.

Figura 40 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) I.



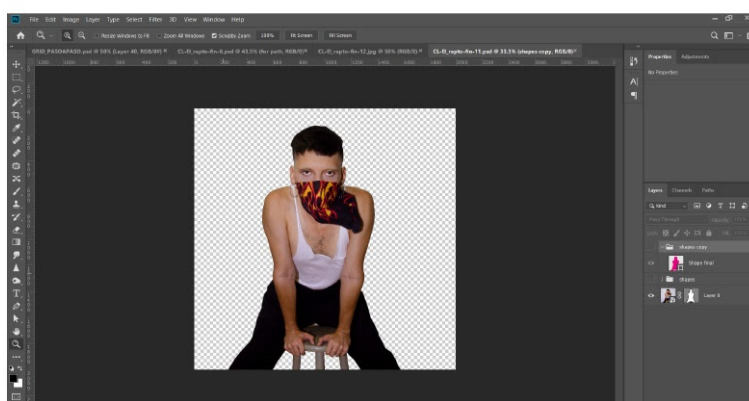
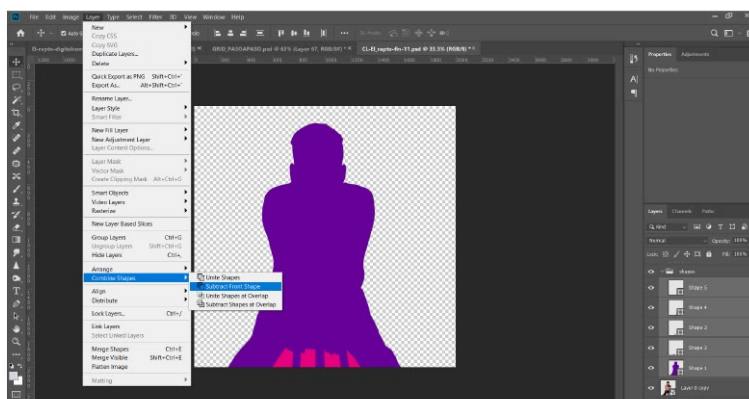
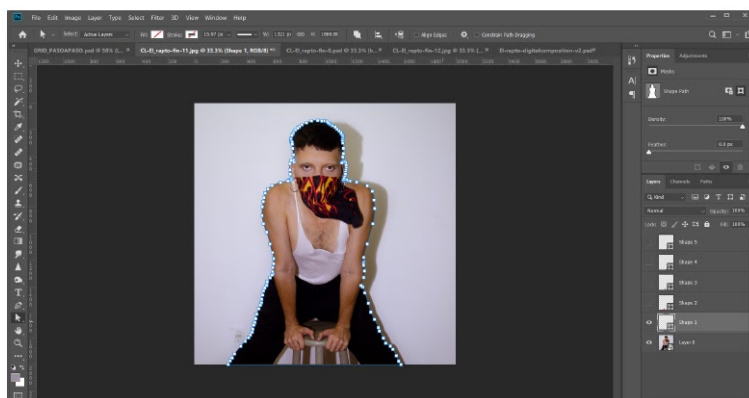
FUENTE: elaborado por el autor. Experimentación con las imágenes de nuestro banco de fotografías para conformar la composición digital 'El rapto'. Fue creado un archivo de 2000px x 4000px en el software Adobe Photoshop CC 2019 donde insertamos varias poses de la sesión fotográfica, con el fin de seleccionar las que integrarían el objeto final.

Figura 41 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) II.



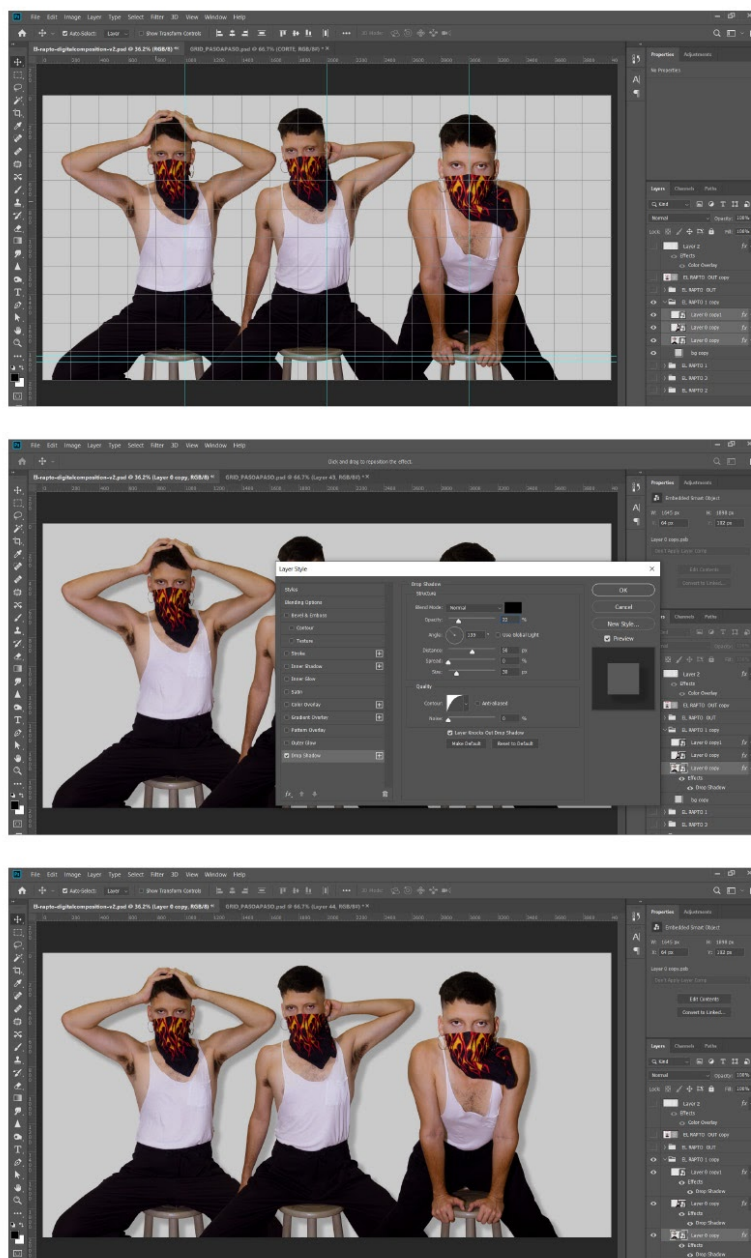
FUENTE: elaborado por el autor. Después de analizar las variaciones de composición con las imágenes de 'El rapto' fueron escogidas tres. Perfeccionamos la integración entre las capas para conformar el objeto para Instagram enseñada.

Figura 42 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) III.



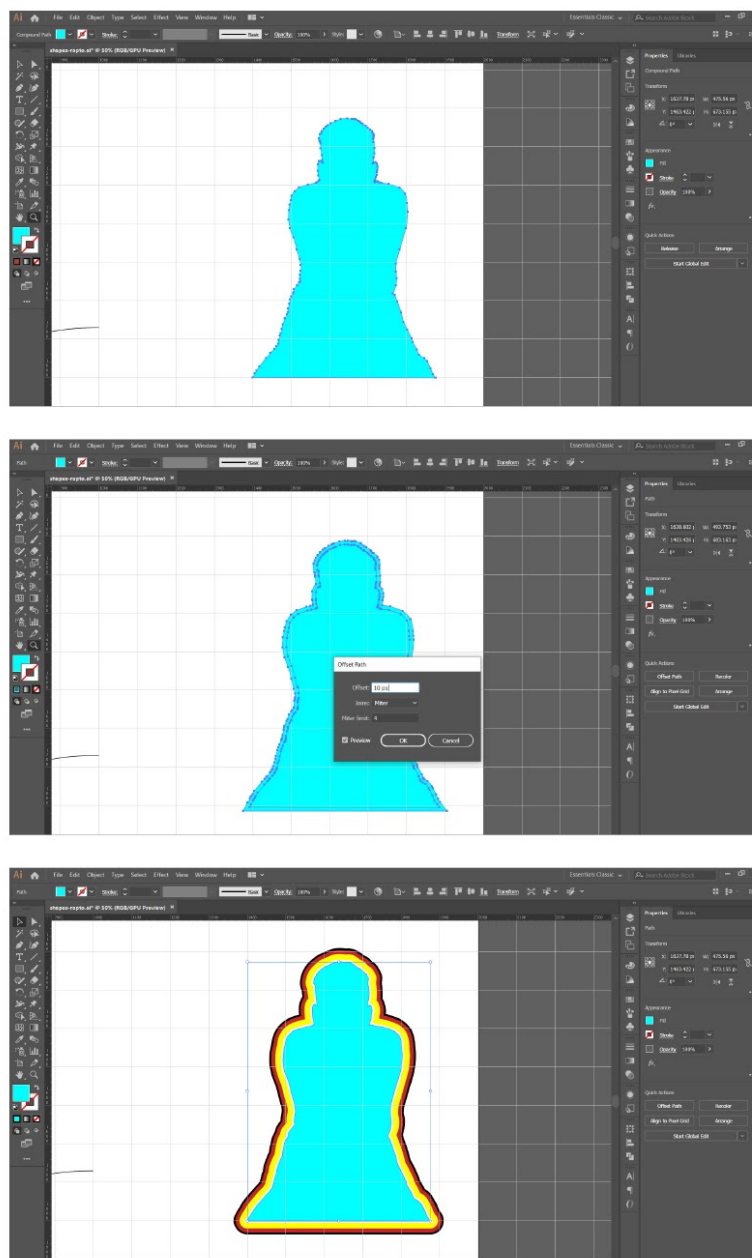
FUENTE: elaborado por el autor. Para combinar las capas hicimos un recorte de la figura principal de las fotografías. Con la herramienta de 'pluma', trazamos el contorno del cuerpo y de los espacios vacíos. Después en 'combinar formas', sustrajimos el espacio vacío del contorno del cuerpo para crear la capa con la que aislamos la figura del fondo. Este proceso es repetido en las fotografías que componen el arte de 'El rapto'.

Figura 43 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) IV.



FUENTE: elaborado por el autor. Regresamos a nuestro archivo anterior con todas las figuras recortadas. Decidimos restablecer la sombra de las fotografías originales de manera digital, pero ahora tendríamos el control total de características como la dureza, ángulo, tamaño, distancia, (y más), de ella.

Figura 44 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) V.



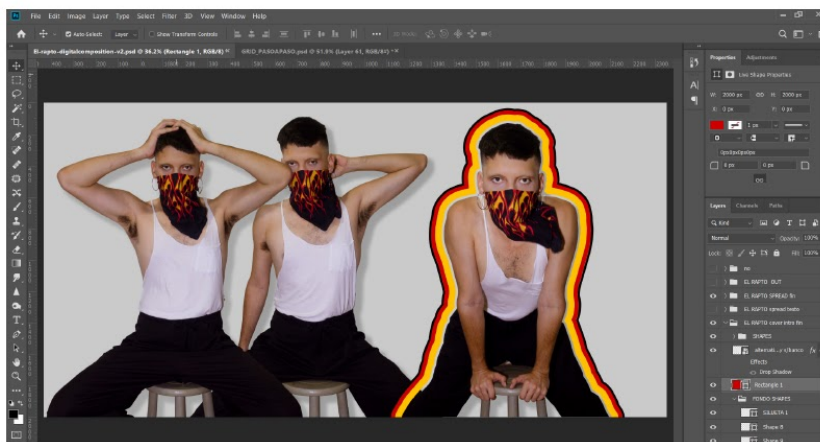
FUENTE: elaborado por el autor. Utilizando la forma del contorno de la fotografía que recortamos previamente en Photoshop, diseñamos un marco en el software de diseño e ilustración vectorial Adobe Illustrator CC 2019, el cual añadiremos después en la composición para acentuar el recorte.

Figura 45 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) VI.



FUENTE: elaborado por el autor. El detalle diseñado para acentuar la figura principal de la composición provendría de las variantes realizadas en la experimentación con otras imágenes del portafolio que también fueron recortadas utilizando el mismo método descrito previamente.

Figura 46 - Paso a paso de 'O Rapto' (2020.1) VII.



FUENTE: elaborado por el autor. Regresando a Adobe Photoshop, el detalle es pegado y montado en el archivo original.

Figura 47 - Composición del objeto final 'El Rapto' (2020.1).



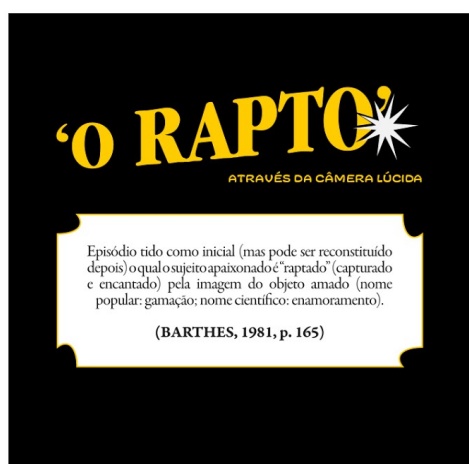
FUENTE: elaborado por el autor. El objeto digital es exportado para compartir vía Instagram.

Figura 48 - Folleto presentado a la banca examinadora el día de la defensa de la tesis de maestría (28 de Febrero de 2020).



FUENTE: elaborado por el autor. Las imágenes diseñadas para el portafolio de 'O Rapto' fueron utilizadas para conformar un folleto entregado a los examinadores, incluyendo una tarjeta con el texto de Roland Barthes sobre la figura seleccionada.

Figura 49 - Diseño del folleto desplegado presentado a la banca examinadora el día de la defensa de la tesis de maestría (28 de Febrero de 2020).



No mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto sempre foi compreendido como passivo); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário, o raptor não quer nada, não faz nada, ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto raptado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o objeto da captura se torna o sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto de objeto amado. (Subsiste, entretanto, um vestígio do modelo arcaico: o enamorado –aquele que foi raptado– é sempre implicitamente feminizado).

(BARTHES, 1981, p. 165)

FUENTE: elaborado por el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSLANDER, Philip. **A Performatividade da Documentação de Performance**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013. Disponível em: http://performatus.net/wp-content/uploads/2013/10/A-Performatividade-Da-Documentacao-D-e-Performance_Performatus.pdf. Accedido en: 12 abr. 2018
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **La cámara lúcida**. Notas sobre fotografía. España: Paidós Comunicación, 1990.
- BARTHES, Roland. **Lo obvio y lo obtuso**. Imágenes, gestos, voces. Londres: Fontana Press, HarperCollinsPublishers, 1987.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de un discurso amoroso**. México: Siglo veintiuno editores, 1993.
- BARTHES, Roland. **The grain of the voice: interviews 1962-1980**. New York: Hill and Wang, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México: Editorial Itaca, 2003.
- DELEUZE, Gilles. Francis Bacon. **Lógica de la sensación**. 1994
- EISENSTEIN, Sergei. **La forma del libro**. 5 Ed. México D.F.: siglo veintiuno editores; 1999; p. 22.
- FARRAR, Jill. **The Glossary as Fictocriticism and New Moon Through Glass, a Novel**. 2008. Disponible en: <http://handle.uws.edu.au:8081/1959.7/37798>. Accedido en: 12 abr. 2018
- FLUSSER, Vilém. **Hacia una filosofía de la fotografía**. México: Trillas, 1990.
- FLUSSER, Vilém. **Los gestos**. Fenomenología y comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- FONTCUBERTA, Joan. **La Cámara de Pandora**. La fotografi@ después de la fotografía. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía**. España: GALAXIA GUTENBERG, 2016.

GALLI, Tania; DO NASCIMENTO, Maria; MARASCHING, Cleci (Org). **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012.

GLEASON, Timothy R. **The Communicative Roles of Street and Social Landscape Photography**. Studies In Media & Information Literacy Education 8.4, nov. 2008. Disponible en: <http://www.utpress.utoronto.ca/journals/ejournals/simile>. Accedido en: 20 sept. 2017

HAN, Byung-Chul. **La agonía del Eros**. España: Herder, 2014.

LEMAGNY, Jean-Claude; ROUILLE, André. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Alcor, 1988.

LUPTON, Ellen. **Thinking with type**. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

LUPTON, Ellen. **Graphic design: the new basics**. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

LUPTON, Ellen. **Graphic Design: The New Basics: Second Edition, Revised and Expanded**. New York: Princeton Architectural Press, 2015. Disponible en: <https://www.scribd.com/book/270342227>. Accedido en: 05 jul. 2019

MANOVICH, Lev. **Instagram and contemporary photography**. 2016. Disponible en: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>. Accedido en: 10 ago. 2019

MANOVICH, Lev. **El lenguaje de los nuevos medios**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2001.

MÜLLER-BROCKMANN, Josef. **Sistema de retículas**. Un manual para diseñadores gráficos. España, Editorial Gustavo Gili, 2002.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía** (2nd ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÒSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

PENN, Irving. **Irving Penn Regards the Work of Issey Miyake: Photographs 1975-1998**. Boston: Little, Brown and Company, 1999.

RAMOS, Angélica da Costa. **O Eu Pulverizado na Arte Performática de Cindy Sherman**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 5, n. 18, jul. 2017.

SIMONDON, Gilbert. **La individuación a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: La cebra/Cactus, 2009.

SHERMAN, Cindy. **Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills**. New York: MoMA Publications, 2003.

SZAFIR, Milena. **Da Retórica: Audiovisual e as regulações das paixões**. IN: SZAFIR et.al. *Montagem audiovisual: reflexões e experiências Livro#1*.2018. São Paulo: SOCINE; 2019; p. 108-135.

SZAFIR, Milena. **Montagens Audiovisuais extra-Apropriação [Por uma Pedagogia do Filme-Esaio na Cultura Digital]**. In: Ramayana Lira e Alessandra Brandão. (Org.). *A Sobrevivência das Imagens*. 1ed.Campinas: PAPIRUS, 2015, v. 1, p. 153-175.

SZAFIR, Milena. **Retóricas Audiovisuais: o filme Tropa de Elite na cultura em rede digital**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil. 2010.

SZAFIR, Milena. **RETÓRICAS AUDIOVISUAIS 2.0** [do online found footage ao filme-ensaio, a ideia do vídeo remix/ mash up como collage-essay]. In: ABCIBER, 2011, Florianópolis. V Simpósio Nacional da ABCiber, 2011.

SZAFIR, Milena. **“Sampler: Cloud & Looping Protocols”**. IN: *Retóricas Audiovisuais 2.1 – Ensino e Aprendizagem Compartilhada: Passado, Presente, Futuro ou Por uma Arqueologia-Cartografia da Montagem*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo: ECA-USP, 2015b; pp. 303-346

TAUSK, Petr. *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

TIFENTALE, Alise. MANOVICH, Lev. **Competitive Photography and the Presentation of the Self**. 2016. Disponível em: https://static1.squarespace.com/static/5623280de4b08ff533eaa145/t/5b0ef500aa4a99eda8cde89d/1527706882281/Competitive_Photoshop_AT_LM_2016_2018.pdf. Acessado em: 10 ago. 2019

TUCHERMAN, Ieda. **Arqueologia do discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019

GLOSARIO

- **Bokeh.** Calidad estética del desenfoque producido en las partes desenfocadas de una imagen producida por una lente. El área fuera de foco se llama bokeh.
- **Collage.** Técnica pictórica que consiste en pegar sobre una tela, papel u otra superficie otros materiales, como papel, tela, fotografías, etc. La función de cortar y pegar utilizada en casi todas las aplicaciones de software de hoy se refiere al proceso físico del collage. Los pintores cubistas popularizaron el collage a principios del siglo XX.
- **Composición.** Formación de un todo o un conjunto unificado uniendo con cierto orden una serie de elementos. Manovich reitera el uso del término “composición” para taxonomías de diseño en diálogo con nomenclaturas de películas, por ejemplo, “montaje”
- **Database aesthetics.** Database Aesthetics examina la base de datos como una forma cultural y estética, explicando cómo los artistas han participado en la cultura de la red mediante la creación de arte de datos.
- **Fanzine.** Publicación periódica hecha con pocos medios y de tirada reducida que trata de temas culturales (música, cómic, etc.) alternativos. Una revista, generalmente producida por aficionados, para fanáticos de un artista, grupo o forma de entretenimiento en particular.
- **Fotolibro.** Un fotolibro es un conjunto de imágenes fotográficas ordenadas en forma de libro. Un fotolibro es un libro diseñado en forma personalizada y única para cada evento. A diferencia de los fotoalbum tradicionales donde las fotos van pegadas a las hojas, en los fotolibros las fotos van impresas directamente en las mismas hojas.
- **Intersemiótica (Traducción).** Traducción Intersemiótica: interpretación de signos verbales mediante signos de sistemas no verbales.

- **Jerarquía visual.** La jerarquía expresa la organización del contenido, enfatizando algunos elementos y subordinando otros. La jerarquía visual es una de las claves del diseño, cómo organizar el contenido para transmitir mejor el mensaje a la audiencia.
- **Módulo.** Un módulo es un elemento fijo utilizado dentro de un sistema o estructura más grande.
- **Nuevos medios.** Son la traducción de todos los medios actuales en datos numéricos a los que se accede por medio de los ordenadores, por ejemplo, gráficos, imágenes en movimiento, sonidos, formas, espacios y textos que se han vuelto computables
- **Performatividad.** El concepto “performatividad” hace referencia a la capacidad de algunas expresiones de convertirse en acciones y transformar la realidad o el entorno.
- **Photo booth.** Máquina expendedora o un quiosco moderno que contiene una cámara y un procesador de película automatizados, que generalmente funcionan con monedas.
- **Réticula.** Una cuadrícula divide el espacio o el tiempo en unidades regulares, puede ser simple o complejo, específico o genérico, etc. Establece un sistema para organizar el contenido dentro del espacio de un ritmo, pantalla o el entorno construido.
- **Revelado digital.** Proceso de la manipulación numérica de los datos de una imagen digital utilizando un software para optimizarla, mejorarla o manipularla. El concepto es una analogía al proceso de revelado de la fotografía análoga.
- **Snapshot/Street snap.** Fotografía informal, generalmente tomada de manera rápida, en la calle, usando una pequeña cámara de mano.
- **Still.** Fotografías publicitarias destinadas a crear interés en que las personas vean las películas, por lo que tales fotografías deben ser lo suficientemente interesantes como para despertar el deseo de descubrir una historia detrás de cada una.

- **Transparencia.** Un elemento activo de diseño cuando su valor está en algún punto entre cero y 100 por ciento, es un principio fascinante y seductor. (...) Puede servir para enfatizar valores de franqueza y claridad a través de ajustes y yuxtaposiciones que mantienen la integridad o legibilidad de los elementos. La transparencia también puede servir para crear complejidad al permitir que las capas se mezclen y fusionen.