

ARTIGO

O INSTAGRAM COMO LUGAR DE CONFLITO ENTRE A FOTOGRAFIA ARTE E TODAS AS DEMAIS MANIFESTAÇÕES FOTOGRÁFICAS QUE PERMEIAM ESTA REDE SOCIAL

JULIANA ANDRADE LEITÃO

Professora Adjunta dos Cursos de Comunicação Social e Design do Centro Acadêmico do Agreste da Universidade Federal de Pernambuco (CAA/UFPE). Doutora em Comunicação (PPGCOM-UFPE) com o projeto: Fotojornalismo e questões contemporâneas (2012-2016). Em 2014 foi Bolsista da Capes -Programa Institucional Doutorado Sanduíche Exterior - PDSE na

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), (2014).

E-mail: juliana.leitao@ufpe.br

<https://orcid.org/0000-0002-2913-9781>.

RESUMO: O artigo a seguir analisa a imagem fotográfica e suas interrelações com o universo da arte a partir de perfis dentro do território compartilhado do Instagram. O texto debate algumas inquietações no campo da imagem fotográfica produzida hoje e perpassa por questões clássicas da ontologia da imagem técnica. A análise recai sobre a rede social e observa a incorporação de diversos estilos de fotografia. No intuito de refletir sobre os deslocamentos de espaços de trabalhos artísticos para a rede social, analisamos os perfis de Vera Holtz, Cindy Sherman, Yasmin Formiga e Amanda Pietra, para compreender esses processos.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Instagram; arte.

INSTAGRAM AS A PLACE OF CONFLICT BETWEEN PHOTOGRAPHY ART AND ALL OTHER PHOTOGRAPHIC MANIFESTATIONS THAT PERMANE THIS SOCIAL NETWORK

ABSTRACT: The following article analyzes the photographic image and its interrelationships with the universe of art from profiles within the shared territory of Instagram. The text discusses some concerns in the field of photographic image produced today and permeates classical issues of the ontology of the technical image. The analysis falls on the social network and observes the incorporation of various styles of photography. In order to reflect on the displacements of artistic works spaces to the social network, we analyzed the profiles of Vera Holtz, Cindy Sherman, Yasmin Formiga and Amanda Pietra, to understand these processes.

KEYWORDS: Photography; Instagram; art.

Recebido em: 30/11/2020

Aprovado em: 31/05/2021

DOI: <http://dx.doi.org/10.23925/2176-2767.2021v71p98-127>

INTRODUÇÃO

O peso de verdade

Existe uma enorme quantidade de trabalhos que debatem de forma aprofundada a atribuição de verdade dada à imagem que vem de uma máquina e as implicações que isso tem gerado na questão da representação. A literatura especializada passa por essa questão do que é considerado como verdadeiro, utilizando a fotografia como evidência, a exemplo dos documentos de identidade e passaporte, as fotografias usadas pelo IML¹, as câmeras de vigilância em elevadores e corredores ou as câmeras de trânsito, que servem para comprovar infrações. Ser objeto de comprovação é um fardo para a imagem, é importante salientar que “por toda parte, há um consenso de que a fotografia coincide com seu referente, já que é uma emanção luminosa dele próprio” (MACHADO, 2015, p. 40) ou seja: “chamar as lentes de objetiva, de substituição do olho, da não mediação do homem” (MACHADO, 2015, pp. 41-44) são termos que mostram o quanto a máquina é vista como objeto que capta o mundo tal como este se apresenta diante dela.

Henri Cartier Bresson defende que quem fotografa, conseguiria, segundo este autor, capturar o mundo a partir da geometria e complementa dizendo que “fotografar é pôr na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração” (BRESSION, 2004, p. 11). Mais adiante nesse mesmo texto, o autor faz uma distinção entre fotografia fabricada e fotografia captada, a citação completa diz o seguinte:

A fotografia fabricada ou encenada não me concerne. E se emito um julgamento, só pode ser de ordem psicológica ou sociológica. Há quem faça fotografias previamente arranjadas e há os que vão à descoberta da imagem e a captam. A máquina fotográfica é para mim um bloco de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, a senhora do instante, que, em termos visuais, questiona e decide ao mesmo tempo (BRESSION, 2004, p. 12).

Trouxemos esse texto, desse famoso fotógrafo, para dialogar com outros, porque a ideia central aqui é distinguir dois tipos de imagem, uma que serve à arte e à encenação e outra que serve ao documental e ao

¹ Instituto Médico Legal.

verídico. Nos interessa trazer essa discussão, porque ela permeia tudo o que diz respeito à produção e consumo de imagens fotográficas que, como iremos mostrar mais adiante, trata-se de um terreno movediço, no qual é difícil cristalizar o uso de uma fotografia e sua função dentro da sociedade, pois não pertencente exclusivamente a narrativa nenhuma.

Sendo a fotografia passível de ser encenada e manipulada para servir a interesses diversos, indo para os jornais junto com textos e legendas que vão participar da sua explicação, diversos autores levantam a pergunta do motivo dela ainda ser prova sobre algo. A autora Susan Sontag aponta para uma resposta: “A fotografia não é apenas uma imagem (como a pintura é uma imagem), uma interpretação do real; ela é também um traço, algo diretamente gravado pelo real, como uma pegada ou uma máscara mortuária” (SONTAG, 2004, p. 29). O autor Jorge Pedro Sousa contextualiza, por sua vez, essa questão da verdade na imagem de imprensa:

Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registo visual da verdade. Foi nesta condição que foi adoptada pela imprensa. Hoje, já se chegou à noção de que a fotografia pode representar e indiciar a realidade, mas não registrá-la nem ser o seu espelho fiel (SOUSA, 2002, p. 13).

Não é nova essa discussão sobre o peso da verdade, autores mais diretos afirmam que a fotografia mente sempre (FONTCUBERTA, 2010). Os prêmios e as agências de notícia, por sua vez, vivem criando estratégias diversas para provar que uma foto é verídica, e noticiando como tecnicamente controlam os registros que chegam até eles.²³

As discussões sobre verdade, veracidade e comprovação são muito importantes para os atores envolvidos na produção e distribuição de imagens do fotojornalismo e fotografia documental, porque existe todo um

² O editor da agência Reuters recomendou por e-mail a seus colaboradores que não enviassem fotos processadas em arquivo RAW ou CR2². Assim, quem quiser capturar em arquivo RAW deve ao mesmo tempo capturar em JPEGs, pois a agência considera como válida somente as fotos que foram originalmente feitas em JPEGs e passaram por reduzido processamento. RAW ou CR2 refere-se a um arquivo de alta resolução que, por ter mais pixels, permite mais processamento, ou seja, é possível alterar mais a imagem através dos softwares de tratamento. A matéria explicando mais detalhes está disponível em: <http://petapixel.com/2015/11/18/reuters-issues-a-worldwide-ban-on-raw-photos/>. Acesso em: 05 jun. 2021.

³ O maior prêmio de fotojornalismo do mundo, o World Press Photo, deixa sempre claro quais são suas regras sobre ética e manipulação da imagem. No site do prêmio, é possível ler o texto intitulado “O que conta como manipulação? Disponível em: <http://www.worldpressphoto.org/activities/photo-contest/verification-process/what-counts-as-manipulation>. Acesso em 05 jun. 2021.

sistema de trocas simbólicas que depende desse peso de verdade e comprovação. Avançando essa questão para outros usos, podemos perceber que, dependendo da função da imagem, o peso de verdade serve para contar histórias caseiras e cotidianas, que as famílias produzem sobre suas vidas e seus rituais.

É importante para o debate sobre a produção de fotografia, reconhecer que as imagens caseiras, cotidianas, de viagens, festas, cerimônias também são imagens que estão longe de comprovar algo ou dar uma resposta definitiva sobre um fato ou acontecimento. Armando Silva (2008) analisa as narrativas em imagens que são contadas pelas famílias dentro dos álbuns. Interessante como o autor traz que “a família é o sujeito coletivo que narra e tem à disposição o manejo e a construção de um espaço de ficção” (SILVA, 2008 p. 24). O livro trata de questões que são importantes para este trabalho, tais como a questão da ficção e da manipulação nas histórias narradas nos álbuns familiares, pois o álbum atende àquele a quem se imagina que pode vê-lo.

Essa ideia do álbum de família, da comprovação da nossa rotina ou da nossa história cotidiana foi para as redes sociais de forma muito semelhante à que existia quando a fotografia era massivamente analógica. As redes sociais mostram fotos de viagens, aniversários, casamentos, nascimentos e formaturas entre outros tradicionais momentos fotografáveis para os álbuns. “Antigamente rasgavam-se fotos quando um relacionamento chegava ao fim” (MACHADO, 2015, p. 39). Atualmente essa exclusão da imagem nos álbuns digitais das redes sociais acontece por meio de uma exclusão do arquivo ou riscando a pessoa na foto por meio de pós-produção.

O Mundo da imagem: território da história cultural

A autora Sandra Jatahy Pesavento (2008) no texto **o Mundo da imagem** traz questões fundamentais para pensarmos em fotografia dentro de um processo coletivo que faz dar sentido a elas. Antigamente cada tipo de fotografia tinha a sua mídia própria ou o seu lugar de existir como imagem. Antes das redes sociais, as fotos de família estavam dentro dos álbuns de família ou as tradicionais caixas de sapato, as fotografias de acontecimentos estavam nos jornais e revistas, as fotografias publicitárias

estavam nos outdoors ou em revistas específicas, a fotografia de arte ocupava as paredes ou catálogos das galerias de arte ou museus, o que não impedia certos deslocamentos, como por exemplo, as fotografias de cunho documental de Sebastião Salgado, que há muitos anos ocupam livros de arte e são expostas em galerias, mesmo tendo a temática típica das reportagens jornalísticas.

O consumo de imagens claramente mudou, as fotos agora chegam pelo telefone. Ao passar o dedo na tela do celular, olhando o Instagram por exemplo, teremos imagens de agências de notícias e suas coberturas de conflitos, juntamente a elas estarão os anúncios publicitários, fotos familiares de pessoas conhecidas e desconhecidas, fotos de pessoas famosas ou projetos artísticos entre outros muitos formatos. A fotografia de comida, por exemplo, pode ser a imagem produzida em um estúdio fotográfico para uma campanha publicitária, pode ser a rede social de um chef de cozinha ou de um restaurante, assim como pode ser uma foto do prato de uma pessoa anônima ou uma montagem feita por meio de softwares de tratamento de imagem. A pessoa que está vendo as fotos, no seu telefone, vai receber algumas dessas opções de fotografia de comida de acordo com o uso que faz da rede social. No entanto, essas mesmas imagens do exemplo de fotografia de comida vão surtir efeitos diferentes em cada sujeito, porque a recepção da foto depende de fatores para além da imagem em si. Concordamos com o que diz a autora quando afirma que as imagens fotográficas “partilham com as outras formas de linguagem a condição de serem simbólicas, isto é, são portadoras de significados para além daquilo que é mostrado” (PESAVENTO, 2008, p. 99).

Cada sujeito, a partir do seu conhecimento e vivência, fará uso dessa imagem vista de formas diferentes.

Se evocarmos os primeiros registros de imagens, dados, por exemplo, pelas figuras rupestres do Paleolítico – imagens de bisontes e de outros animais pré-históricos, assim como de mãos, pintadas nas paredes das cavernas -, teremos, já, nessas figurações, o exemplo claro de tal propriedade apontada: a imagem é fruto de uma ação dotada de significado, participando dessa condição tão humana que é a de refazer o mundo através de um conjunto de sinais. As imagens resultam de uma relação primária do homem com a realidade: elas são apreendidas pelos sentidos, por meio do órgão da visão, e fazem parte dessa forma de conhecimento do mundo advinda da sensibilidade. Participam, pois, desse modo originário de contato do

homem com a realidade através do corpo, das sensações, das emoções (PESAVENTO, 2008, p. 100).

A fotografia está dentro de um campo imenso de possibilidades, ela é polissêmica e assim sua interpretação é um campo aberto, “a imagem é portadora de significados que são construídos e/ou descobertos por aquele que pensa, enquanto olha... [...] a imagem visual será complementada por uma imagem mental, que classifica, qualifica e confere sentidos àquilo que é visto” (PESAVENTO, 2008, p. 101).

A questão não é tão simples, porque mesmo a imagem sendo um campo aberto, existem fotografias que se repetem para explicar um determinado assunto ou contar uma história. Existe uma convenção, uma representação ou até mesmo um molde imagético para tratar, por meio de fotos, certos temas. As fotografias de jornais, por exemplo repetem muito a estratégia de como enquadrar e montar a composição da cena de assuntos recorrentes, tais como guerra, refugiados, morte vida e morte, polícia, conflito, tensão. As agências de notícias e os fotojornalistas tentam tornar assuntos abstratos, complexos e de extrema profundidade e nuances e em algo familiar, o que os autores Zarzycka e Kleppe (2013, p. 981) chamam de *symbolic accessibility*. O que acontece, nesses casos é a utilização da fotografia para traduzir um acontecimento por meio de simplificações ideologicamente genéricas e limitadas. Ao perceber as fotografias que aparecem em jornais, é possível classificar categorias simbólicas: bem contra o mal, os horrores da guerra, a inocência das crianças, atos patrióticos de coragem ou a vulnerabilidade das mulheres. As fotos utilizam recortes do tema utilizando alguns signos semióticos, tais como o uniforme militar, armas, bandeiras entre outros. Benjamim Picado fala em fórmulas repetidas:

Quando a imagem não é da ação é dos resultados, da passagem destruída ou dos rostos crispados e chorosos, o fotojornalismo resolve com figuras do sofrimento, as “fórmulas da paixão” que significam um acontecimento (PICADO, 2011, p. 175).

As fotografias que circulam amplamente, compõem e são compostas por um repertório compartilhado. São Representações sociais, estão inseridas em mapas de significação, são moldes, imagens que emocionam, que não causam estranhamento, de fácil assimilação.

Esse conceito está em perfeita sintonia com a segunda parte do livro de Jacques Aumont, *A Imagem* (1995), intitulada *A Parte do Espectador* e dialoga com os conceitos *Reconhecimento e Rememoração*. Para o autor “o espectador constrói a imagem, a imagem constrói o espectador”. (Aumont, 1995, p. 75). Este texto de Jacques Aumont acima citado faz parte das referências teóricas do texto de Pesavento (2008) quando define o espectador da imagem da seguinte forma:

As imagens são feitas para serem vistas, por isso convém dar destaque ao órgão da visão. O movimento lógico de nossa reflexão levou-nos a constatar que esse órgão não é um instrumento neutro, que se contenta em transmitir dados tão fielmente quanto possível, mas ao contrário, um dos postos avançados do encontro do cérebro com o mundo a partir do olho induz, automaticamente, a considerar o sujeito que utiliza esse olho para olhar uma imagem, a quem chamaremos, ampliando um pouco a definição habitual do termo, de espectador. Esse sujeito não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região histórica (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). Entretanto, apesar das enormes diferenças que são manifestadas na relação com uma imagem particular, existem constantes, consideravelmente trans-históricas e até interculturais, da relação do homem com a imagem em geral (AUMONT, 1995, p. 77).

Esses dois trechos de Jacques Aumont (1995) e Sandra Pesavento (2008) se debruçam no diálogo existente entre as imagens mentais e as imagens que os olhos percebem. Para Aumont, “reconhecer traz um prazer específico, na arte representativa se encontra uma satisfação psicológica em reencontrar uma experiência visual em uma imagem sob forma ao mesmo tempo repetitiva, condensada e dominável” (AUMONT, 1995, p. 83). Este autor cria um termo: *A Regra do etc.*, o qual explica da seguinte forma: “Fazer intervir seu saber prévio o espectador da imagem supre, portanto, o não representado, as lacunas da representação” (AUMONT, 1995, p. 88). Essas perspectivas com relação ao espectador referem-se a um campo de construção de significado contínuo, sempre sendo revisitado ao se propor qualquer tipo de análise de imagem e estudo de sua recepção. A relação entre memória e percepção tornar-se-ão úteis na observação das imagens no Instagram, como faremos adiante, pois “Pode-se dizer que o modo de representar uma realidade faz parte do comportamento social de uma época” (PESAVENTO, 2008, p. 104).

A pose dentro de uma ficção

Ora, desde que eu me sinto olhado por uma objetiva, tudo muda: eu me ponho a posar, me transformo imediatamente num outro corpo, me transfiguro de imediato em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer” texto de Barthes na *Câmara Clara* (BARTHES, 1984, p. 22).

Muitos retratos são produzidos no mundo por meio de fotografias, imagens de rostos para o mercado publicitário, moda ou documentos se juntam a fotos para o mercado de trabalho ou álbuns de casamentos. Independente da finalidade do retrato, as pessoas ficam preocupadas, na maioria das vezes, com essa imagem que irá surgir. “Ninguém gosta de ser surpreendido por um instantâneo, pois a imagem que ele nos dá sempre trai a ideia que fazemos de nós mesmos e que queremos fazer passar adiante: por essa razão, diante de uma câmera, sempre posamos” (MACHADO, 2015, p. 62). O autor tira o peso da pose ao trazer para a conversa o jogo da ilusão: “A pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção” (MACHADO, 2015, p. 62).

Para Barthes, a fotografia que se propõe retrato de alguém é um campo cerrado de forças: “Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte” (BARTHES, 1984, p. 27). Dentro desse processo, reside a ficção, no momento da pose, o autor diz:

não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar) (BARTHES, 1984, p. 27).

A autora Laura Flores no livro *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* traz o relato escrito no verso da obra *O Afogado de Hippolyte Bayard*, obra produzida em 1840 e considerada a primeira performance fotográfica:

Este cadáver que os senhores vêm é o do senhor Bayard, inventor do procedimento que acabam de presenciar, ou cujos maravilhosos resultados logo presenciarão. Segundo eu soube, este engenhoso e

incansável pesquisador trabalhou durante uns três anos para aperfeiçoar seu invento. [...] Isso lhe trouxe grande honra, mas não lhe rendeu nenhum centavo. O governo, que deu demasiado ao senhor Daguerre, declarou que nada podia fazer pelo senhor Bayard e o infeliz resolveu se afogar [...] será melhor se os senhores passarem longe para não ofender seu olfato, pois como podem observar, o rosto e as mãos do cavalheiro começam a se decompor (FLORES, 2011, p. 145).

A autora analisa nesse gesto uma gama de possibilidades para a criação fotográfica. Para Flores “o afogado constitui não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade da fotográfica em prol de legitimação de uma mentira” (FLORES, 2011, pp. 145-146). A autora debate com a *Câmara Clara* de Roland Barthes dizendo: “se o ‘noema’ de Barthes é ‘isso aconteceu’ (fotografia como documento), o ‘noema’ de Bayard poderia ser expresso como ‘isso aconteceu porque eu inventei’ (fotografia como criação)” (FLORES, 2011, p. 146).

A autora constata que, com esse gesto irônico, o afogado constitui “não apenas a primeira performance fotográfica, mas também a primeira mostra de subversão da veracidade fotográfica em prol de legitimação de uma mentira. Bayard aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade” (FLORES, 2011, pp. 145-146).

Aumont (1995, p. 79) debate a relação da imagem com o real e diferencia em valores:

- Um valor de representação: a imagem representativa e a que representa coisas concretas
- Um valor de símbolo: a imagem simbólica é a que representa coisas abstratas
- Um valor de signo: uma imagem serve de signo quando representa um conteúdo cujos caracteres não são visualmente refletidos por ela.

No livro *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois propõe, no capítulo primeiro, uma trajetória da fotografia que intitula: *Da verossimilhança ao índice*, que é uma pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia:

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico ‘presta contas do mundo com fidelidade’. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se

principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica* [...] “A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1993, p. 25).

Sobre a fotografia como espelho do real, o autor mostra que esse discurso já está colocado por inteiro desde o início do século XIX, vem do discurso da natureza técnica, mecânica, aparentemente automática, “objetiva”. O autor copila textos de entusiastas que observam a libertação da arte pela fotografia, assim, a fotografia irá se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias antes exercidas pela arte pictural.

No livro de Philippe Dubois é possível conhecer um diálogo entre Picasso e Brassai ocorrido em 1939:

Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é? A fotografia chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota, de qualquer literatura e até do sujeito. Em todo caso, um certo aspecto do sujeito hoje depende do campo da fotografia (PICASSO, 1939, *apud* DUBOIS, 1993, p. 31).

O livro dá acesso também a um recorte do que foi dito por André Bazin no texto sobre a “ontologia da imagem fotográfica” (1945):

A fotografia libertou as artes plásticas de sua obsessão da semelhança. Pois a pintura esforçava-se, no fundo em vão, em nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente e em sua própria essência a obsessão do realismo (BAZIN, 1945, *apud* DUBOIS, 1993, p. 31).

O autor debate que a foto produzida na ausência do sujeito não interpreta, não seleciona, não hierarquiza, traz também a questão de diversas pesquisas se concentrarem em processos de refinamentos dos “desempenhos” do dispositivo.

O que acontece no Instagram?

Reflitamos sobre a plataforma de troca de imagens, os álbuns de família e a construção de uma identidade imagética dentro de uma rede social, como é o caso do Instagram. Usamos como base teórica o que é

proposto por Mariana Musse na sua tese de doutorado *Narrativas fotográficas no Instagram: autorrepresentação, identidades e novas sociabilidades*, publicada em livro em 2017. No subcapítulo: Construção da imagem de si nas redes sociais, a autora afirma que:

Para obter sucesso nessa nova relação de exposição de si, fomentada pelas redes sociais, o sujeito passou a pensar e a trabalhar a sua apropriada imagem não mais na forma desprezível e natural, porém, de forma consciente e pensada. Por imagem de si nos referimos às fotografias e os vídeos postados, mas também aos textos, itens compartilhados e comentários que são, na maior parte das vezes, pensados antes de serem publicados nas redes, afinal hoje, para além do poder para se autorrepresentar, os sujeitos têm consciência da força e da eficiência da construção de suas identidades nas redes. Passaram, então (pela disponibilidade tecnológica e conhecimento de quem se quer ser), a gestores das suas próprias imagens, cuidando para que cada texto e imagem digam algo para seus seguidores e não passem despercebidos, ou seja, que, em troca como aprovação daquilo que é exposto, ganhe-se um like, e quanto mais a publicação é visualizada, mais visto o sujeito se torna, além de mais querido e mais valorizado no mundo das redes sociais (MUSSE, 2017, p. 74).

A autora traz um levantamento interessante sobre a *selfie*:

No ano de 2013, a palavra *selfie* foi eleita a palavra do ano pelo dicionário Oxford. Naquele ano, o uso da palavra na língua inglesa teve um aumento de 17.000% em sua utilização, segundo os estudiosos que utilizam um software para observar o surgimento de novas palavras ou o aumento de uso de algumas delas na sociedade (MUSSE, 2017, p. 114).

O dicionário Oxford define a palavra *selfie* como a fotografia que alguém tira de si mesmo/a, especificamente com smartphone ou webcam e compartilha via rede social (Oxford, 2018).

O uso de um termo próprio, o compartilhamento nas redes, é uma utilização atual das várias formas de representar a si mesmo, o que é possível encontrar em toda a história da arte como algo recorrente em períodos, contextos e tecnologias diversas. Mariana Musse lembra que a função 'timer' vinculada às câmeras aparecem com a demanda do autorretrato: "O aparecimento desta função provavelmente aumentou significativamente o número de autorretratos produzidos por famílias, casais ou por si só para registrar algum momento em que não havia uma outra pessoa disponível para tirar a foto" (MUSSE, 2017, p. 120).

A questão central provavelmente é a possibilidade dada ao usuário da câmera de ter controle sobre a sua imagem, saber exatamente qual imagem

vai ser publicada ou postada e que ficará na memória digital e coletiva, a autora ressalta a importância tecnológica das câmeras frontais dos celulares, com a qual é possível olhar a si mesmo quando se produz a fotografia, como se estivesse olhando para um espelho. Para a autora: “A tecnologia estimula a autorrepresentação” (MUSSE, 2017, p. 122). A primeira vez que a *hashtag selfie* foi utilizada, segundo o Instagram, foi em 16 de janeiro de 2011 por Jenifer Lee (MUSSE, 2017, p. 124).

“O Instagram foi lançado no dia 6 de outubro de 2010 como aplicativo exclusivo para telefones com o sistema IOs – Sistema Operacional dos produtos Apple – e foi concebido pelo brasileiro Mike Krieger e pelo norte-americano Kevin Systrom” (MUSSE, 2017, p. 137). A autora analisa como a primeira imagem propõe cotidiano. O dia a dia das redes sociais refletem isso, pratos de comida, viagens, lugares conhecidos etc.

Entramos então no questionamento seguinte, será possível a arte ter um espaço próprio dentro dessa imagem técnica?

A difícil conceituação da arte não nos coloca em uma situação confortável de definir quem faz ou quem não faz arte por meio de fotografias no Instagram. Propomos, no entanto, ver o que dizem os autores e como alguns artistas se colocam nesse lugar da produção artística contemporânea. Quais as estratégias usadas, como isso pode ser percebido e alcançamos algumas observações e análises instigantes.

Refletimos sobre o conceito da arte em si, mas decidimos não nos aprofundar na filosofia da arte para diferenciar o que seria e o que não seria arte. Para Gombrich (2013)

De fato, aquilo a que chamamos de Arte não existe. Existem apenas artistas. No passado, eram homens que usavam terra colorida para esboçar silhuetas de bisões em paredes de cavernas; hoje, alguns compram suas tintas e criam cartazes para colar em tapumes. Fizeram e fazem muitas outras coisas. Não há mal em chamar todas essas atividades de arte, desde que não nos esqueçamos de que esse termo pode assumir significados muito distintos em diferentes tempos e lugares, e que a Arte com A maiúsculo não existe (GOMBRICH, 2013, p. 21).

Concordamos com Machado (2010) quando este afirma, no livro *Arte e Mídia*, que se faz necessário que nos debrucemos sobre as contaminações, combinações e estratégias da arte dentro das instituições, a partir dos

sujeitos e perspectivas históricas. Para o autor “A arte sempre foi produzida com os meios do seu tempo” (MACHADO, 2010, p. 9).

A dificuldade existe na hora de decidir se fotografia é arte ou meio de comunicação de massa, até porque sabemos que a arte como conceito é mutável: “era uma coisa para os arquitetos egípcios, outra para os calígrafos chineses, uma terceira para os pintores bizantinos” (MACHADO, 2010, p. 23).

Partindo do princípio de que precisamos de novos olhares, incorporamos a este trabalho o apelo trazido pelo autor sugerindo que avancemos nas análises:

Talvez possamos com proveito aplicar à arte produzida na era das mídias o mesmo raciocínio que Walter Benjamim aplicou à fotografia e ao cinema: o problema não é saber se ainda cabe considerarmos ‘artísticos’ objetos e eventos tais como um programa de televisão, uma história em quadrinhos ou um show de uma banda de rock. O que importa é perceber que a existência mesmo desses produtos, a sua proliferação, a sua implantação na vida social coloca em crise os conceitos tradicionais e anteriores sobre o fenômeno artístico, exigindo formulações mais adequadas à nova sensibilidade que agora emerge (MACHADO, 2010, p. 26).

Para Machado (2010) quem faz arte hoje, com os meios de hoje, está enfrentando as questões do anonimato, dispersão, alcance e os constrangimentos de quem migrou do espaço privado e bem definido onde sua obra interagira com seus pares para a turbulência da internet, uma nova e estimulante inserção social (MACHADO, 2010).

Um autor interessante a este debate, trazido no livro de Machado (2010) e que é imprescindível hoje por suas influências no pensar sobre a fotografia é Vilem Flusser e sua *Filosofia da Caixa Preta*. Flusser traz um debate sobre as imagens iguais. Pensamos que somos criativos no enquadramento das fotografias, mas é possível ver que coletivamente aprendemos a usar um aparato e escolhemos entre as funções mínimas de desfoque, congelamento de velocidade, uso ou não de flash. Flusser nos chama de apertadores de botão: “O fotógrafo só pode fotografar o fotografável” (MACHADO, 2010, p. 48).

Quem contemplar o álbum de um fotógrafo amador estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. Uma viagem para a Itália, documentada fotograficamente, não registra as vivências, os conhecimentos, os valores dos viajantes. Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho, não é por acaso que quase todas as fotografias da Torre Eiffel, do Big Ben, da Estátua da

Liberdade ou do Pão de Açúcar são idênticas, independentemente dos valores de quem as fotografou. (MACHADO, 2010, p. 48).

O debate propõe que, se na produção artística se tem um número limitado de possibilidades, criam-se imagens estereotipadas, que, como sabemos, o Instagram está cheio delas.

A fotografia como arte

A questão da fotografia como arte é trazida de forma sistematizada no livro de Charlotte Cotton. No primeiro capítulo, a autora traz a relação da fotografia com a performance, exemplificando com a artista Sophie Calle na obra *Suíte Veneziana*, quando segue um desconhecido de Paris até Veneza e na obra *O Hotel*, na qual aceita trabalhar como camareira em um hotel e fotografa os objetos pessoais dos hóspedes, o lixo etc. Para a autora “As obras de Calle fundem fato e ficção, exibicionismo e voyeurismo, performance e audiência” (COTTON, 2013, p. 23). No segundo capítulo, a autora fala de quando a fotografia é a narrativa de uma história que mistura fábulas e mitos modernos dentro de um consciente coletivo. Para exemplificar isso: *Tableau photography* ou *tableau vivant photography*, ou seja, “a narrativa pictórica se concentra numa única imagem: a fotografia conta toda uma história” (COTTON, 2013, p. 49). Os fotógrafos representantes dessa estética são Jeff Wall, Philip-Lorca diCorcia.

A autora escreveu um capítulo específico para as fotografias inexpressivas.

Mais fotografias foram criadas para as paredes das galerias dos últimos dez anos⁴ do que em qualquer outro período da história desse meio de expressão. E o estilo mais proeminente e provavelmente mais usado tem sido a estética “inexpressiva”⁵, um tipo de fotografia “fria”⁶, distanciada, aguda e cortante (COTTON, 2013, p. 81).

Também conhecida com o nome de estética germânica, porque muitos artistas dessa tendência estudaram sob orientação Bernd Becher, na Kunstakademie de Düsseldorf, na Alemanha. Muitos fotógrafos cujo trabalho

⁴ Considerando a publicação original do texto em Londres, ano de 2004.

⁵ A palavra está grifada pela própria autora, que considera como inexpressiva a estética que aparenta distanciamento emocional e autocontrole dos fotógrafos.

⁶ A palavra aparece entre aspas para dar destaque que a palavra não significa a temperatura fria, mas às cores acinzentadas e azuladas com baixa saturação.

é apresentado neste capítulo, entre eles Andreas Gursky, Thomas Rulf, Thomas Struth, Candida Höfer, Axel Hütte, Gerhard Stromberge, Simone Nieweg, foram seus alunos.

“As expressões vazias e a ausência de gatilhos visuais, como gestos, por exemplo, confundem a nossa expectativa de descobrir o caráter da pessoa por meio de sua aparência” (COTTON, 2013, p. 106).

A autora traz em seguida vários exemplos de fotografia de objetos comuns, cita Peter Fish, David Weiss, Robert Smithson, Robert Morris, Gabriel Orozco, Félix Gonzales – Torres, Richard Wentworth, Jason Evans, Nigel Shefran, Jennifer Bolande, Jean-Marc Bustamante, Wim Wenders, Anthony Hernandez para mostrar que “Todas as fotografias deste capítulo tentam sutilmente transformar nossa percepção da vida diária. Há algo de anticlimático e inacabado, mas ainda vibrante, nesta forma de fotografia” (COTTON, 2013, p. 126).

O capítulo que estabelece uma relação direta com arte, fotografia e as redes sociais hoje é o que fala da vida íntima. Um estilo de fotografia “aparentemente subjetivo, cotidiano, despreocupado e confessional” (COTTON, 2013, p. 31). A autora faz uma distinção importante entre a fotografia da vida íntima das pessoas e dos artistas. A autora traz um contraponto entre as fotos ideais que estão nos álbuns de família, demonstrando momentos de felicidade e de conquistas profissionais, pessoais e materiais. Concordando com o que é trazido por Silva (2008) sobre os álbuns de famílias se aproximarem a narrativas ficcionais para contar a história de seus membros, porque constrói cenários idealizados sobre os fatos ou fazem um recorte de tempo e espaço para somente contarem momentos de celebração, tais como nascimento, casamento, formatura, viagens e compras de casa ou carros. A fotografia de arte responde a esse tipo de fotografia como um contraponto, pois “geralmente retira os cenários esperados e os substitui por uma dimensão emocional: tristeza, discórdia, vício, doenças. Ela também recorre a temas de não eventos da vida diária: dormir, falar ao telefone, viajar de carro, estar entediado ou sem vontade de conversar. (COTTON, 2013, p. 138) A fotógrafa que tem maior lugar de destaque nos livros e artigos fotográficos quando se trata de mostrar a vida pessoal a partir dos dramas, vícios, violência é a grande artista Nan Goldin, que é descrita por Cotton (2013) da seguinte forma:

A franqueza de Goldin para falar de sua infância traumática e de sua vida boêmia do Lower East Side, de sua batalha contra o vício e contra um relacionamento sexual destrutivo é um fator central em nossa opinião de que suas fotografias da intimidade são um registro genuíno de uma vida pessoal, não simplesmente observações pseudossimpáticas. [...] As peças de fotografia da vida íntima têm uma proteção inerente contra críticas artísticas mais graves e especialmente negativas. Ao desenvolver um corpo de obras ao longo do tempo, o profissional vincula sua vida a continuar tirando fotos. Raramente um novo livro ou exposição é considerado um fracasso absoluto, porque isso seria uma crítica moral à vida do fotógrafo e suas motivações (COTTON, 2013, p. 141).

No capítulo que Cotton chama de Revivido e Refeito, a autora elenca artistas que proporcionam experiências atreladas às imagens estocadas nos bancos de dados da nossa memória, faz referência a obras de arte, imagens do cinema e da televisão ou outros fotógrafos, o que nos leva a produção críticas ou homenagens. Os produtos produzidos disparam emoções e tratam da mediação cultural. Neste capítulo, a autora usa os artistas Cindy Sherman, Vik Muniz, Joan Fontcuberta, que estão nesse universo da apropriação de imagens antigas e sua ressignificação e obras novas.

Para a produção deste artigo, nos debruçamos sobre as reflexões trazidas sobre Regime Estético propostas por Rancière. No Regime Estético, estão as imagens desobrigadas de regras. Nos interessam os conceitos de Rancière que observa “as estratégias dos artistas que se propõem a mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2012, p. 64).

A definição de Rancière para Regime estético diz o seguinte:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes [...] O regime estético das artes é, antes de tudo, um novo regime da relação com o antigo. De fato, ele transforma em princípio de artisticidade essa relação de expressão de um tempo e um estudo de civilização que antes era considerada a parte “não-artística” das obras. [...] A temporalidade própria ao regime estético das artes é a de uma co-presença de temporalidades heterogêneas (RANCIÈRE, 2009 pp. 36-37).

⁷ Explicação do autor: “Aquele que se perdoava alegando a rudeza dos tempos em que vivera o autor” (RANCIÈRE, 2009 p. 36)

O próximo termo, *Imagem Pensativa*, que contribui para essas problematizações, é proposto por Rancière. Trata de um estado indeterminado, a imagem “encerra pensamento não pensado, pensamento não contribuível à intenção de quem cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012, p. 103). O autor exemplifica seu conceito com a imagem de Walker Evans (feita para o FSA)⁸, na qual aparece uma foto de um pedaço de parede de madeira de uma cozinha no Alabama.

O autor observa uma tensão dentro da reportagem social, no cerne da imagem que faz parte de um trabalho que mostra o cenário de vida miserável dos fazendeiros do Alabama. Então questiona: “para mostrar essa miséria, o fotógrafo precisava realmente tirar essa foto em primeiro plano de quatro tábuas e uma dúzia de talheres?” (RANCIÈRE, 2012, p. 112).

Assim como a pintura de pequenos mendigos sevilhanos, feita por Murillo (que não fazem nada) e o Torso de Belvedere (um Hércules em repouso), “o que confere virtude pictórica à fotografia da cozinha do Alabama ou da adolescente polonesa é uma mudança de estatuto nas relações entre pensamento, arte, ação e imagem” (RANCIÈRE, 2012, p. 115). Para o autor é essa mudança que marca a passagem de um regime representativo da expressão a um regime estético.

Rancière observa que na fotografia de Walker Evans “não é nem o registro bruto de um fato social, nem a composição de um esteta que faça arte pela arte à custa dos pobres camponeses cuja miséria ele deve mostrar. Mostra a contaminação de duas artes, de duas maneiras de ‘mostrar’” (RANCIÈRE, 2012, p. 118).

Dessa forma, podemos trazer de uma maneira mais clara que a pensatividade é a presença latente de dois regimes de expressão. Acrescentamos do texto do autor: “Tentei dar algum conteúdo a essa noção de pensatividade que na imagem designa algo que resiste ao pensamento, ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-lo” (RANCIÈRE, 2012, p. 124).

⁸ FSA – Nos anos 30, depois da quebra da bolsa de 1929, Franklin Roosevelt instituiu um programa para ajudar as arruinadas regiões agrícolas do interior do país. Denominado Farm Security Administration (FSA), o projeto contou com a participação de um grupo de fotógrafos, que ficou encarregado de documentar a situação e registrar as ações do governo.

A fotografia no Instagram

Refletindo sobre o fato de que as imagens possuem poderes bem definidos:

são sedutoras, captando o olhar, de modo a envolver aquele que as contempla; são mobilizadoras, instigando à ação, por vezes mesmo de forma impensada e imediata; proporcionam a evasão, libertando a imaginação para fora do campo da imagem vista, de forma a conduzir o pensamento para outras instâncias imaginárias; são evocativas, despertando a memória e conectando a outras experiências; têm, ainda, um poder cognitivo, traduzindo uma forma de saber sobre o mundo para além do conhecimento científico (PESAVENTO, 2008, p. 106).

Complementando esse interessante raciocínio:

As imagens portam, ainda, a tensão entre o subjetivo e o social, ou entre os traços individualizantes e pessoais de seu autor ou autores e a dimensão do coletivo e da historicidade de um tempo e de um espaço determinados. Nesse tempo e espaço, insere-se não somente a produção da imagem como também a sua recepção, leitura e consumo (PESAVENTO, 2008, p. 107).

A fotografia dialoga bem com o terreno da arte e se mistura dentro de um universo fotográfico rico e complexo. Na história da fotografia é possível falar dos grandes retratos, como a menina afegã de Steve McCurry, os retratos de celebridades de Annie Leibovitz, os autorretratos de Diane Arbus e de Francesca Woodman. A imagem fotográfica carrega em si esse lugar de perpetuar e de passar adiante essa imagem. Essas fotos da História da fotografia estão no meio do fenômeno das *selfies*, esses autorretratos segurando o telefone e posando. O autorretrato sempre foi um tipo de imagem muito comum, era, no entanto, a produção de um grupo seletivo de pessoas que possuem câmeras e podiam exercer sobre sua imagem o poder de se fotografar, sem depender de outra pessoa. As câmeras analógicas, mesmo sem o visor, vinham com a possibilidade de esperar um tempo para o disparador realizar a foto, o que possibilitaria que a pessoa desse o clique e rapidamente se colocasse diante da lente e aguardasse sua imagem surgir. Acessórios para usar o disparador à distância também surgiram para facilitar esse tipo de fotografia. Hoje em dia, as câmeras permitem que cada pessoa faça seu próprio retrato e veja como vai ficar, se posicione, escolha o ângulo e olhe o visor como quem olha para o espelho. O interesse é tanto nesse tipo

de imagem fotográfica que ao colocar a *hashtag* #selfie aparecem 375.330.105 publicações, um número crescente diariamente.

Considerando essa crescente produção, precisamos fazer um recorte dentro desse universo tão gigantesco de milhões de imagens. Ao pensar sobre todas essas questões, o nosso olhar foi direcionado para quem está artisticamente trabalhando com o retrato hoje, trazemos alguns exemplos interessantes de artistas que produzem fotografia dentro de uma proposta do campo da arte e estão estabelecendo suas trocas sensíveis no Instagram.

Antes de trazer alguns artistas que parecem usar as redes como seu lugar de trabalho, precisamos pensar sobre as discussões a partir de trabalhos artísticos sobre esse mundo massivo de imagens digitais. Joan Fontcuberta lançou mais de um trabalho interessante sobre esse fenômeno das imagens que nos enganam. No livro *O Beijo de Judas* (2010), o autor fala da fotografia que mente, ou seja, aquela imagem que claramente nos engana. O autor traz um relato do nascimento de sua filha, no qual conta que entregou a uma enfermeira uma câmera com negativo e pediu que fizesse fotos de sua filha, que estava em uma ala do hospital à qual não tinha acesso. Fontcuberta brinca com o fato de que as fotos poderiam ser de outro bebê, mas a satisfação daquela imagem era maior do que a certeza de veracidade. No entanto, o trabalho que talvez mais se aproxima das questões que trazemos aqui é o que recebe o nome de *Através del espejo*, que é um livro fotográfico, é também uma instalação artística com projeções e é resultado de pesquisa acadêmica. Consiste na apropriação de imagens tiradas de diferentes redes sociais que estão públicas, não possuem restrições. Como foco temático, as imagens possuem em comum um espelho, por isso o nome do trabalho. O espelho traz uma discussão interessante de controle da imagem. As imagens mostram pessoas em banheiros, quartos, as vezes nuas ou seminuas, ou seja, em situações íntimas, o que faz esse trabalho discutir brilhantemente a barreira entre o público e o privado. Traz também um fenômeno nas redes sociais que revela uma pulsão coletiva narcisista e voyeurista. O autor parece discutir também nesse trabalho o fato de que a foto como ato solene desapareceu, ou pelo menos diminuiu, pois a disponibilidade, a facilidade e a oportunidade de fotografar tudo fazem com que a foto digital se infiltre no tempo e no acontecimento do dia a dia. A discussão também coloca em xeque a falta de

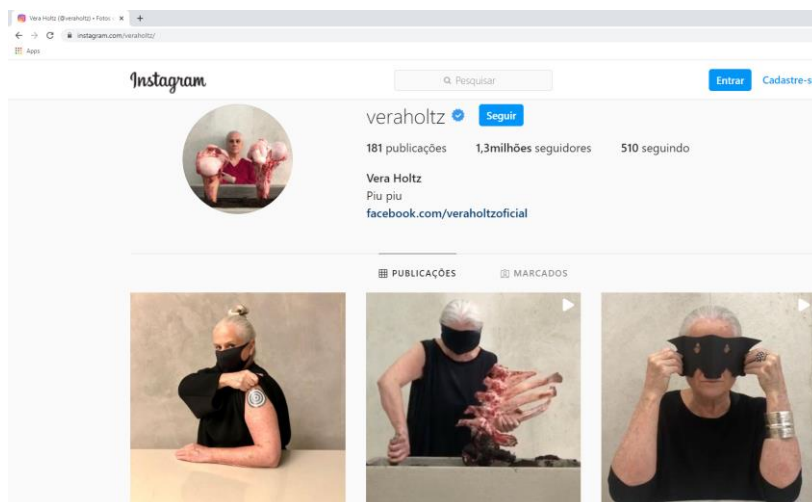
regulamentação das redes sociais, a falta de interesse de uma regulamentação global, que, quando aparece nas discussões, vem sempre carregada do peso de censura. Veremos adiante que os artistas estão atentos a confrontar essas questões.

Outro projeto interessante a ser discutido é a instalação artística intitulada *sunset*⁹ de Penelope Umbrico, onde é possível ver milhares de imagem do pôr do sol nas redes sociais. Esse trabalho discute o volume da produção imagética. Milhões de fotografias de pôr do sol quase idênticos. O problema dessa quantidade de imagens iguais está no fato de se sobreporem a todas as que são diferentes, cria-se um formato do que é fotografável e como.

A seguir, trazemos o recorte que nos interessa entre arte e rede social a partir de mulheres artistas que apresentam seu processo e seu produto artístico no Instagram.

Vera Holtz

Figura 1 - *Printscreen* da página da artista,



Fonte: Disponível em:
<https://www.instagram.com/veraholtz/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

A artista brasileira Vera Holtz atualmente possui 181 publicações, totalizando 1,3 milhões seguidores. O trabalho dela provoca inquietações e tem gerado diversas especulações sobre o significado das obras. Algumas

⁹ Disponível em: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/>. Acesso em: 30 nov. 2020.

são mais claras, como a primeira imagem de um tiro ao alvo no braço, referindo-se à vacina para a Covid-19. Outras imagens, não são tão óbvias e não possuem legendas explicativas, são abertas à interpretação, assim é possível perceber as pessoas comentando e tentando explicar as obras, o que nas redes sociais recebe o nome de engajamento da postagem. Esse lugar no Instagram do retrato performático, para debater questões atuais da sociedade, brasileira revisita os conceitos trazidos pelos autores. A fotografia nada banal da artista extrapola o lugar comum do álbum de família e conversa com a mídia atual, conversa com o retrato elaborado e flerta com o uso de objetos e do corpo de forma não convencional. Ela diz que trabalha com outras pessoas, amigos que fotografam, mas ela parece ser a autora da obra, algumas com títulos indecifráveis e uma relação com públicos diversos mostram esse novo espaço.

As imagens são quadradas. A artista está sozinha, ao fundo aparece uma parede de cimento queimado e na frente dela uma mesa de cor clara. Ela está de roupa preta ou branca e interage com objetos que aparecem em cima da mesa. Algumas imagens são estáticas e outras são vídeos curtos. As imagens possuem como título uma palavra e estão relacionadas às notícias atuais. Questionam as queimadas na Amazônia e Pantanal, falam da ignorância, debatem sobre livros, trazem a carne com esse duplo sentido do corpo e da indústria da carne responsável pelo desmatamento. A questão ambiental é muito presente. Algumas são difíceis de interpretar, realmente produzem o fenômeno de um fazer sentido pelo expectador. A partir dos repertórios culturais de cada um estão abertas as possibilidades polissêmicas da imagem.

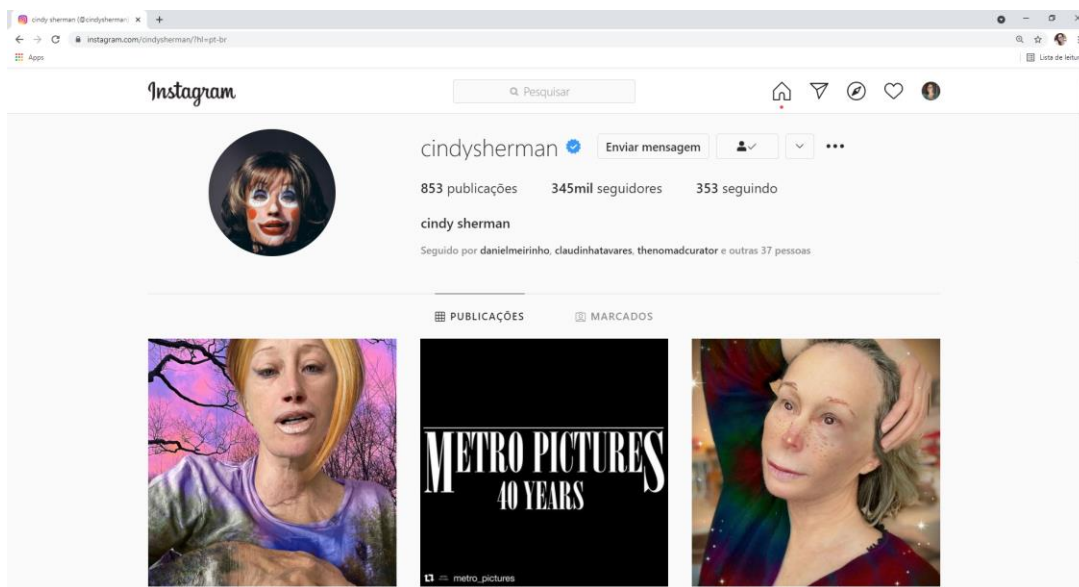
Não existem explicações dadas pela artista ou quem trabalha com ela nesse projeto, a ideia é deixar o universo sensível atuar. As imagens possuem esse caráter de ruptura, de causar estranhamento e de fazer pensar.

Estaria enquadrada como fotografia contemporânea que está no campo da arte no capítulo primeiro de Charlotte Cotton (2013) que traz a relação entre performance e fotografia. Ela traz também nela própria como imagem a formulação de pensatividade proposta por Rancière e a enquadraremos no Regime da arte proposto pelo autor.

Cindy Sherman

Outro perfil interessante e confuso é o de Cindy Sherman (@cindysherman) que possui 853 publicações; 345 mil seguidores). A artista traz sua bagagem de criar personagens a partir do seu retrato, mulheres diferentes aparecem em contextos diversos.

Figura 2- *Printscreen* da página da artista.



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/cindysherman/?hl=pt-br>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Will Gompertz fala de Sherman no livro *Isto é arte?* Não aborda o seu projeto no Instagram, mas traz uma descrição da série *Untitled Film Stills* (1977-80), que parece contextualizar sua produção atual.

A artista atacou seu baú de fantasias para criar um elenco de personagens femininos ficcionais tal como concebidos e promovidos nos filmes B. Há a mulher fatal, a prostituta, a gatinha sexy, a dona de casa e a donzela fria. Sherman compõe a sério cada fotografia, todas as quais imitam o estilo das imagens que ela está parodiando. [...] Sherman é a artista pós-moderna quintessencial. Tem uma maneira um tanto barulhenta de atacar a obra de outros e brincar com a noção de identidade, ao mesmo tempo que cultiva o hábito pós-moderno de adotar os métodos de outros movimentos artísticos. No seu caso, isso se deu dentro e em torno da área da arte performática e conceitual. Ao longo de toda a série *Untitled Film Stills*, Sherman fez de si mesma o meio para suas próprias ideias (GOMPERTZ, 2013, p. 371).

Hoje a artista produz outros personagens femininos, brinca com os filtros, os softwares de tratamento e a manipulação digital.

O *feed* do Instagram dessa artista não é tão homogêneo no tipo de imagem que aparece, prestamos atenção nos autorretratos modificados digitalmente. Alguns aparentemente se derretendo como massa de modelar. O que poderíamos afirmar, nessas imagens é uma constância no trabalho da artista. Ela continua se representando como uma outra pessoa e falando criticamente dessa imagem da mulher clichê, que se modifica por meio de filtros de Instagram. Ela possui uma narrativa interessante de falar sobre imagem nas redes. São imagens difíceis de decifrar, algumas parecem brincadeiras, mas é possível perceber que a característica pensativa das fotos está nessa banalização da fotografia e das selfies. A foto do perfil é ela com o rosto pintado de palhaço de circo, já indicando a forma como ela encara esse processo todo. Ela dialoga com a ideia de performance para as redes e brinca com os universos compartilhados das fotografias com filtros de tratamento digital.

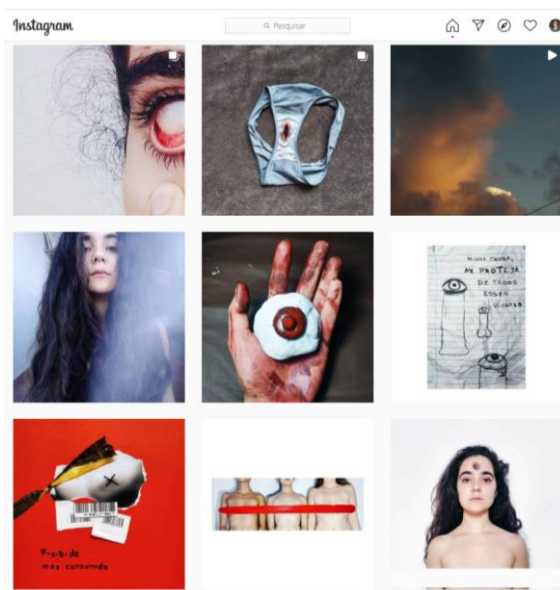
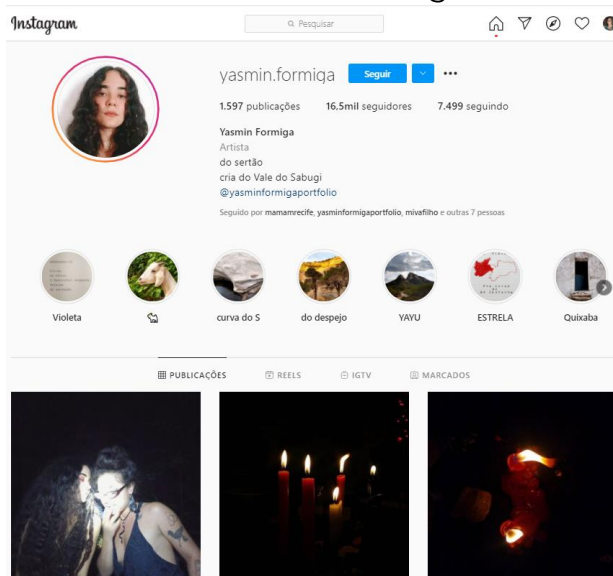
Yasmin Formiga

A artista Yasmin Formiga ficou muito conhecida após publicar a fotografia em que critica uma música de funk. Seu Instagram possui 1.597 publicações e 16,5mil seguidores. Na sua descrição, ela se apresenta como artista. Seu perfil traz imagens que discutem as questões de ser mulher no mundo, algumas fotografias referem-se diretamente à mulher sertaneja e em algumas fotos as questões do corpo são trazidas. Suas imagens focam no debate sobre o feminicídio, corpo, direitos entre outras questões do feminismo. A artista dialoga com as questões das novas redes e traz a questão do bloqueio feito pelo Instagram quando determinadas partes do corpo aparecem nas fotos. Quando é bloqueada pela rede social, a artista traz essa questão para sua narrativa e transforma isso em discurso por meio de imagens.

O trabalho que trazemos aqui são imagens de seios, na verdade mamilos femininos, porque o Instagram bloqueia com certa frequência, a artista coloca em outros lugares, como na mão ou na testa, fotos que tratam da menstruação, autorretratos etc. Claramente ao desvirtuar o algoritmo pintando o corpo, a artista traz a discussão por meio de performance, fala do dispositivo, repensa suas possibilidades e brinca com esse conceito moralista

que homens sem camisa e mulheres sem camisa não possuem o mesmo direito de existir nas redes sociais.

Figuras 3 e 4 - Printscreens do Instagram da Yasmin Formiga.



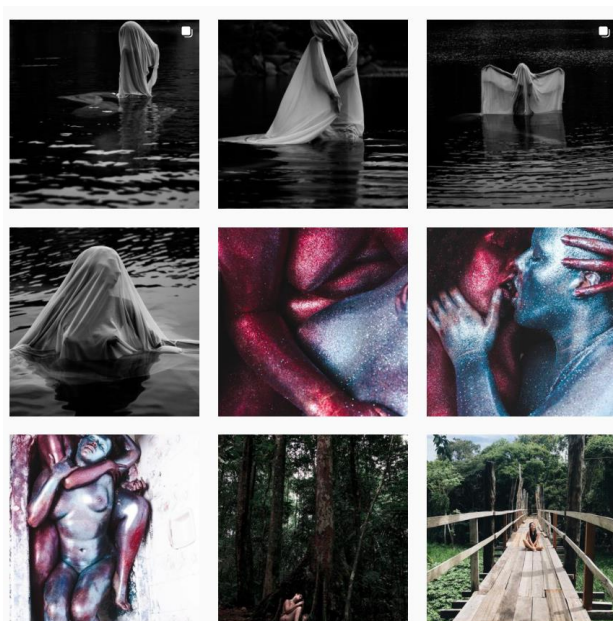
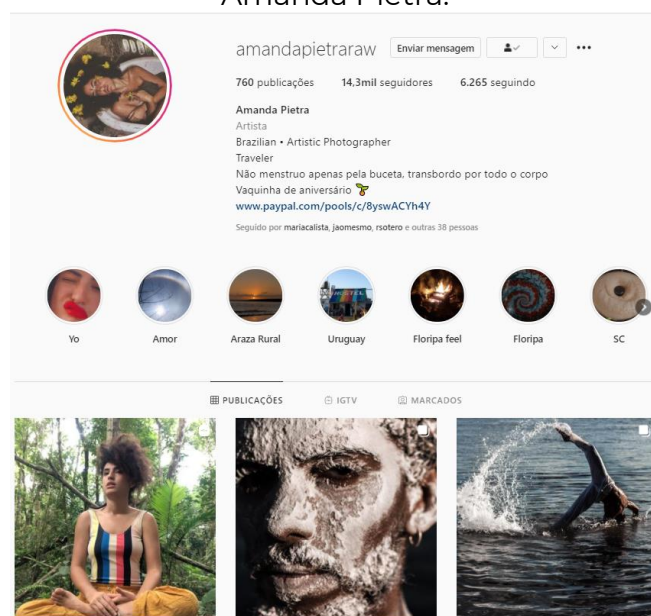
Fonte: Disponível em:
<https://www.instagram.com/yasmin.formiga/>. Acesso em: 13 jun. 2021.

Amanda Pietra

Amanda Pietra é fotógrafa pernambucana. A autora executa as imagens, não se trata de autorretratos. Imagens com brilhos, uso de tintas,

cenários e natureza se entrelaçam de forma sensível ao seu debate sobre o feminino. No Instagram aparece a descrição: “Brazilian · Artistic Photographer. Traveler. Não menstruo apenas pela buceta, transbordo por todo o corpo”.

Figura 5 e 6 - *Printscreen* do Instagram de Amanda Pietra.



Fonte: Disponível em:
<https://www.instagram.com/amandapietraraw/?hl=pt-br>. Acesso em: 13 jun. 2021.

A artista possui diversos trabalhos que une fotografia com performance, utiliza materiais diversos, tais como sangue ou purpurina em corpos variados e em diversos cenários. A ideia de natureza pulsante é muito presente no trabalho dela. Uma artista jovem que produz já pensando nas redes, que debate questões do feminino, do afeto, de estar no mundo e apresenta uma discussão aberta com quem a segue sobre arte e sobre aprendizado.

A fotografia está nesse campo do debate político da alteridade. Quem é visto e quem vê permite trocas potentes e diálogos diretos.

Considerações finais

Neste artigo fizemos um caminho que passa pelo peso de verdade. A imagem carrega ontologicamente esse lugar de comprovação, a fotografia do registro civil ou do passaporte, as fotografias feitas por peritos do Instituto de Medicina Legal disputam um lugar de veracidade com fotos de Instagram das mais diversas. A imagem fotográfica de um sanduiche como da marca *Mc Donalds* vem acompanhada da frase: imagem meramente ilustrativa, para que o consumidor não processe a rede de lanchonete, porque o seu sanduiche não veio igual ao da foto do cardápio.

Contextualizamos esse lugar das imagens na sociedade como um fato histórico. A partir do livro de Pesavento (2008), traçamos um caminho das questões fundamentais que fazem a fotografia fazer parte de um processo coletivo que dá sentido a elas, que é esse território compartilhado de imagens reais e mentais, esse museu imaginário, que, enquanto fenômeno social, dividimos. Nos debruçamos sobre essa relação de construção de significado, relação entre memória e percepção e vemos como esse fenômeno de representar está no comportamento social de uma época.

Refletimos sobre a pose, como um ato de ficção. Na descrição de Barthes (1984) como um homem angustiado que relata suas preocupações no que diz respeito a sua imagem que vai nascer. Machado (2015) que fala da pose como uma vingança, um teatro do não real. O relato da obra *O Afogado de Hippolyte Bayard*, de 1840, trazido por Flores (2011), mostra como a subversão do conceito de verdade fotográfica acontece na performance desde o surgimento da fotografia. Aumont (1995) e Dubbois (1998) trazem

contribuições a essa discussão ao problematizar a ideia de verdade construída em cima de um alicerce muito frágil, o do fato de ser uma máquina, a que desempenha a função de captura da cena.

Trouxemos uma discussão sobre o Instagram, que foi o foco do nosso olhar. Refletimos sobre a plataforma de troca de imagens, de álbum de família e de construção de identidade imagética. Usamos como base teórica o que é proposto por Mariana Musse na sua tese de doutorado *Narrativas fotográficas no Instagram: autorrepresentação, identidades e novas sociabilidades*, publicada em livro em 2017. Entramos, a seguir, da discussão desse lugar da arte nessa imagem técnica. Concordamos com Machado (2010), no livro *Arte e Mídia*, que se debruça sobre as contaminações, combinações e estratégias da arte dentro das instituições, a partir dos sujeitos e perspectivas históricas. Reconhecemos que a dificuldade existe na hora de decidir se fotografia é arte ou meio de comunicação de massa, até porque sabemos que a arte como conceito é mutável (MACHADO, 2010, p. 23).

A questão da fotografia como arte é trazida de forma sistematizada no livro de Charlotte Cotton (2013) e nos auxiliou a pensar a relação da fotografia com a performance, as fábulas e as fotos inexpressivas. O capítulo que estabelece uma relação direta com a arte, fotografia e as redes sociais é o que fala da vida íntima. Os trabalhos que refazem obras, também nos auxiliou a pensar nos trabalhos que poderíamos selecionar para pensar essas questões.

Estamos longe de formular um desfecho que amarre todas as possibilidades sobre a fotografia nesse momento atual. O Instagram é esse espaço público visitado por artistas, pessoas não relacionadas ao mundo da arte etc. Longe de atribuir essa característica a uma democracia de acesso ao debate da arte, podemos pensar que inclui mais olhares, menos treinados, que demonstram mais claramente seu estranhamento a esses perfis que mostramos. A divulgação é outra e a memória também.

Com relação ao objeto técnico da câmera, desde Flusser até hoje, podemos falar em simplificações, usuários amadores, fotógrafos e artistas dominam cada vez menos seus aparatos. Sabem como funcionam a partir do que é explicado nos seus manuais, mas não desconstroem suas máquinas. No entanto, percebemos nesses exemplos trazidos, que a arte

expande tudo isso, e que mesmo que a câmera fotográfica coloca a produção artística em evidência, a obra é resultado de uma relação de outros conhecimentos estéticos e artísticos. São obras multidisciplinares que atravessam as fronteiras das linguagens.

O Instagram possui debates políticos sobre gordofobia, racismo, feminismo, possui perfis de artistas que misturam posts pagos com fotos de família e fotos de trabalho. O lugar do público e o privado se misturam constantemente e isso tem sido discutido em trabalhos artísticos dentro da própria rede.

Uma observação interessante é a relação de exemplos trazidos por Charlotte Cotton para falar das aproximações com a arte contemporânea. Parece que o mundo da arte bebeu na fonte das redes sociais ou o contrário. O Instagram está permeado de imagens inexpressivas, ou seja, pessoas olhando para o nada ou não fazendo nada propositalmente; imagens de objetos sem função específica, imagens íntimas reveladoras, que geram constrangimentos, e imitações de imagens já existentes. A maioria dessas fotos não podemos enquadrar como projetos artísticos, porque seus autores não se colocam como artistas e pensam nas suas imagens como forma de contar algo para alguém. Pelo menos numa visão superficial é o que aparenta ser.

Os perfis de Vera Holtz, Cindy Sherman, Yasmin Formiga e Amanda Pietra são exemplos desse deslocamento. Artistas consagrados e iniciantes se misturam, se mostram e se contaminam em um mundo novo, ou talvez não tão novo assim. Elas atraem olhares por sua estética e seu debate sobre resistência e por isso se distanciam de uma imagem padronizada, desta forma conquistam uma existência imagética nas redes que é diferenciada, a qual chamamos de artística.

Referências

AUMONT, J. **A Imagem**. 2ªed. Campinas – SP. Papyrus, 1995 – Coleção Ofício de Arte e Forma.

BARTHES, R. **A Câmera Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185p.

CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. Editorial Gustavo Gili. S.A. Barcelona, 2004. 99p.

- COTTON, C. **A fotografia como arte contemporânea**. 2ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. 256p.
- DUBBOIS, P. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaios**. São Paulo: Papyrus, 1993. P. 362.
- FLORES, L.G. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. 274p.
- FONTCUBERTA, J. **O beijo de Judas: Fotografia e verdade**. Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, Espanha, 2010. 134p.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Cristiana de Assis Serra – Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1046p.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2013. 1046p.
- GOMPertz, W. **Isto é arte?** 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. 1ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 443p.
- MACHADO, A. **A Ilusão Especular**. Uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. 183p.
- MACHADO, A. **Arte e Mídia** 3ed. Rio de Janeiro – Jorge Zahar ed. 2010
- MUSSE, M. F. **Narrativas fotográficas no Instagram**. Autorrepresentação, identidades e novas sociabilidades. Florianópolis: Insular, 2017. 286p.
- OXFORD, Dicionário. **Selfie**. Disponível em: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>. Acesso em: 15 out. 2018.
- PESAVENTO S. J. et al. **Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural**. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008
- PICADO, B. **De pastiches e perplexidades: limites e devires da discursividade visual no fotojornalismo**. In: *Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*/Gislene Silva ... et al. organizadores. - Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2011. 322p (157-179).
- RANCIÈRE, J. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 128p.
- SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008. 313p.
- SONTAG, Susan. **Sobre a Fotografia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004
- ZARZYCKA; KLEPPE, Martijn. **Awards, archives, and affects: tropes in the World Press Photo contest 2009–11**. *Revista Media, Culture & Society*. sagepub.co.uk/journalsPermissions.nav. DOI: 10.1177/0163443713501933. mcs.sagepub.com. Disponível em: <http://mcs.sagepub.com/content/35/8/977.full.pdf>. Acesso em: jul. 2013.