



Revista Digital do LAV

E-ISSN: 1983-7348

revistadigitaldolav@ufsm.br

Universidade Federal de Santa Maria

Brasil

Pereira de Carvalho, Anna Letícia

A ficção em Joan Fontcuberta: uma análise da obra Sputnik

Revista Digital do LAV, vol. 9, núm. 1, enero-abril, 2016, pp. 26-38

Universidade Federal de Santa Maria

Santa Maria, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=337045398004>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A ficção em Joan Fontcuberta: uma análise da obra *Sputnik*

Fiction in Joan Fontcuberta: an analysis of the work Sputnik

Anna Letícia Pereira de Carvalho

Faculdade Metrocamp

Resumo

Neste artigo analisamos a obra *Sputnik* do fotógrafo e pensador espanhol Joan Fontcuberta, tendo como objetivo entender a provocação que o artista faz, com relação à ficcionalização das imagens documentais. Escolhemos algumas fotografias da obra para compor o *corpus* do artigo e, assim, desenvolver a análise do projeto. O referencial teórico é composto por Philippe Dubois, Boris Kossoy, Roland Barthes, Walter Benjamin e o próprio Joan Fontcuberta. Através dessa breve análise podemos concluir que Fontcuberta se utiliza de características estéticas da fotografia documental para provocar o observador despreparado a questionar a “verdade” nas imagens fotográficas.

Palavras-chave: Joan Fontcuberta; Fotografia Documental; Fotografia Ficcional; Sputnik

Abstract

*In this article we analyze the work of art *Sputnik* from the Spanish Photographer and thinker Joan Fontcuberta, aiming at understanding which kind of provocation the artist does, in relation of the fictionalization of documental images. We chose some photographs from the project *Sputnik* to compose the article corpus and, thus, develop the analysis of this work. The theoretical framework is composed by Philippe Dubois, Boris Kossoy, Roland Barthes, Walter Benjamin and Joan Fontcuberta himself. Through this brief analysis we were able to conclude that Fontcuberta makes use of aesthetics characteristics from documental photography to tease the spectator, who is unprepared to question the "truth" in the photographic images.*

Keywords: Joan Fontcuberta; Documental Photography; Fictional Photography; Sputnik

Este artigo parte da ideia de estudar a obra *Sputnik* do fotógrafo Joan Fontcuberta, por meio da análise das fotografias do projeto que forjam uma representatividade

documental. A metodologia parte da escolha de um grupo de imagens que compõem a exposição *Sputnik*, lançada pelo fotógrafo em 1997, além do levantamento bibliográfico a respeito do objeto de estudo e o mapeamento dos conceitos que se aplicam à observação e à discussão das imagens fotográficas.

O tema foi assim definido porque pensar as fotografias da atualidade é englobar as imagens digitais e toda a relação que desenvolvemos com as imagens fotográficas desde que as conhecemos, como memória, documento, arte, publicidade e notícia. O estudo procurou tratar da produção contemporânea de imagens fotográficas analisadas sob um viés crítico no que se refere à credibilidade das fotografias atuais, que, mesmo em muitos casos sendo digitais, ainda despertam no espectador uma relação objetivamente mimética.

Dessa forma, sabendo que a tendência da fotografia contemporânea é transceder a ideia de realidade e, na busca por entender como as fotografias da obra *Sputnik*, de Fontcuberta, são vistas, interpretadas e como elas aparecem no imaginário das pessoas, foi construído um artigo baseado na premissa de que toda fotografia é uma ficção.

Joan Fontcuberta (Barcelona, Espanha, 1955) é fotógrafo, escritor, crítico, curador e professor convidado de algumas instituições, entre elas Harvard. Além da docência, atua nas áreas de Jornalismo e Publicidade. É considerado um dos principais pensadores da fotografia e possui livros especializados em arte e imagem, além de sua obra imagética ser reconhecida internacionalmente e fazer parte de acervos de museus e instituições importantes, como o Museu de Arte Moderna de Paris e o *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque.

O fotógrafo e pensador tem despertado o imaginário social através de fotografias que mostram a falta de preparo do leitor contemporâneo diante de uma imagem fotográfica, comprovando que a fotografia, mesmo a digital, ainda induz as pessoas a acreditarem e a analisarem somente os fenômenos nela presentes que se atêm ao real. Portanto, o método interpretativo se mantém na superficialidade e não culmina numa leitura total da imagem. Dessa forma, o processo fotográfico acaba sendo ignorado.

Fontcuberta, ao utilizar diversas artimanhas e montagens, desconstrói a realidade e critica a interpretação de imagens por meio da criação de exposições e séries que desafiam a credibilidade da fotografia, ao submeter o espectador a construções imagéticas não objetivas e forjadas. Em seu ensaio e exposição, *Sputnik*, o autor explora a ideia de manipulação durante a corrida espacial entre a União Soviética e os Estados Unidos. Em seu site (www.fontcuberta.com), onde é possível ver as imagens fotográficas da exposição, Fontcuberta escreve:

O astronauta soviético Ivan Istochnikov desapareceu no decorrer de uma missão durante a corrida espacial e “desapareceu” também de qualquer documento que possa provar sua existência. O corpo perdido no céu tem a sua memória extraviada da terra. A imagem se esvanece, a história é reescrita ao capricho de discursos políticos. O segredo do Estado com a desculpa da desinformação e a propaganda. As mentiras do poder, o poder das mentiras.

Com essa citação, Fontcuberta sintetiza a ideia principal da obra *Sputnik*: um conjunto de imagens fotográficas “provando” a existência de um astronauta e a manipulação soviética das fotografias em que o mesmo aparece. A ideia se aproxima da técnica de forjar imagens de modo a esconder traços históricos e alterar documentos, cujo caso mais famoso foi o utilizado pelo ditador Josef Stálin para desaparecer com Leon Trótsky e outras pessoas de fotografias na época da Revolução Russa.

Baseado nesse histórico manipulativo, Fontcuberta desenvolve uma obra que desvenda a objetividade fotográfica ao manipular imagens sob um viés documental e produzir fotografias que são representações falsas, mas que aliadas a outros pressupostos enganam facilmente o espectador despreparado em lidar com a mentira e a verdade na fotografia.

Philippe Dubois no livro “O Ato Fotográfico e outros ensaios” constrói uma análise da fotografia através da semiótica. Ele define a “imagem-ato” (DUBOIS, 2001, p. 15), ou seja, pensa o ato fotográfico antes da recepção, mesmo considerando a observação e a contemplação fundamentais para a análise fotográfica. Além disso, considera esse ato como um processo, ou seja, colocando a obra do ponto de vista do autor e do espectador levando ao que autor chama de “acionamento da própria fotografia” (DUBOIS, 2001, p. 16), em que a percepção advém de ambas partes participativas no processo de significar uma fotografia.

A partir dessa reflexão, Dubois apresenta três características que constituem o pensamento fotográfico: aquele que diz que a fotografia funciona como *espelho do real*, como *transformação do real* e como *traço do real*.

A fotografia reconhecida como *espelho do real* se dá a partir do processo mecânico, pois atribuímos à fotografia a característica de verossimilhança, de mimese, e que, por essência, atesta a existência do referente. O poeta francês Baudelaire era um crítico ferrenho da fotografia e acreditava que ela era simplesmente “um auxiliar da memória, uma simples testemunha do que foi. E não deve invadir o campo reservado à criação artística”

(DUBOIS, 2001, p. 30). Para Dubois, a arte é justamente aquilo que permite escapar do real, então, a fotografia não pode ser ao mesmo tempo documental e artística. Assim como a obra de Fontcuberta.

No segundo ponto de vista, a fotografia é vista como *transformação do real*, e está relacionado ao discurso do código e da desconstrução. O que outrora era designado *espelho*, agora é encarado como ilusão, ou seja, aqui que foi definido como "impressão", na verdade se trata de um "efeito", um *espelho não neutro*. A fotografia então pode ser utilizada como análise, interepretação e transformação do real. Em termos peircianos, essa etapa consegue definir a fotografia como *símbolo*, pois se trata de um conjunto de códigos.

O seu terceiro ponto de vista é considerar a fotografia como *traço do real*, pois existe um realismo na prática, mas sem o ilusionismo mimético da primeira fase. Nessa fase, a fotografia é apresentada como discurso do índice e da referência. Ou seja, apesar de termos consciência dos códigos contidos na imagem, ela inegavelmente transmite o sentimento de realidade. Ela vai além do *efeito do real*, pois a imagem remete ao seu referente, porém num processo de atribuição.

Não podemos negar, é claro, a gênese automática da fotografia. Pensando a partir da semiótica, ela é antes tudo índice, já que o realismo presente é deslocado, ou seja, a fotografia se aproxima do traço e não a mimese. Essa ideia é reforçada quando pensamos que ela é bidimensional, que existe toda a carga ideológica e cultural no processo fotográfico e que, além disso, o próprio recorte, ângulo, lente, filtros, etc, distorcem toda a noção de realidade que poderia ser intrínseca à fotografia.

Como semióticista, Dubois apresenta a fotografia como o índice e percebe a fotografia como uma representação a ser interpretada. Mas o autor informa: "[a fotografia] é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)" (DUBOIS, 2001, p. 53).

Kossoy faz uma leitura da imagem assim como Dubois, mas também discute a questão da fotografia como registro histórico. No livro "Realidades e Ficções na Trama Fotográfica", o autor faz uma reflexão sobre a relação ambígua da fotografia entendida como documento e como representação. Para ele existem realidades e ficções que constituem o que ele chama de trama fotográfica.

Sendo assim, fica clara a utilização da fotografia para propagar diferentes ideologias, pois a manipulação se torna possível em função da credibilidade com que os conteúdos das imagens são aceitos e assimilados como expressão da verdade e como documentos históricos. Portanto, a fotografia possui uma realidade própria que Kossoy (1999) chama de

realidade interior, ou seja, a representação propriamente dita, com “seus significados ocultos, suas tramas, realidades e ficções” (KOSSOY, 1999, p. 23).

O reconhecimento da fotografia como documentação, em que a sua natureza é relacionada à credibilidade e ao testemunho, faz com que ela seja usada como uma arma poderosa de manipulação. Isso se deve ao fato de que muitos receptores enxergam na fotografia a imparcialidade resultante da sua condição de registro do real, percebendo somente os aspectos que se relacionam à objetividade e ignorando a condição ficcional da imagem.

Para Kossoy (2001, p. 42), o processo de interpretação dessa noção de credibilidade fotográfica faz com que a fotografia alcance sua função social maior, já que ela atinge uma multiplicação de informações advindas da memória histórica. Devem-se considerar também os filtros sociais e culturais do fotógrafo como decisivos no processo de fotografar, além dos métodos significativos que advêm do processo de interpretar.

A fotografia pode ser objeto de estudo de várias áreas, pois constitui um documento, histórico ou não, mas também pode constituir uma expressão artística. Ou seja, a finalidade da produção faz com que qualquer fotografia possua um valor iconográfico, documental, mas não implica que não haja valores estéticos e proporcione conhecimento.

Pensando nisso, os estudos peircianos de Philippe Dubois constituem um estudo rigoroso no que diz respeito à interpretação da imagem fotográfica. Para o autor, “a fotografia é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático” (DUBOIS, 2001, p. 66), fazendo com que a imagem fotográfica seja constituída pelo olhar do fotógrafo sobre o objeto no momento do ato fotográfico e o olhar do observador diante desse signo a ser interpretado. Por mais que exista uma semelhança com o real, a fotografia não implica, necessariamente, somente uma interpretação, mas sim um conjunto de referências do processo de ler a imagem. Ou seja, o pragmatismo defendido por Dubois se refere à valorização das várias funções do signo e às várias constituições do significado.

A fotografia se torna universal e, portanto, não verdadeira. Isso se deve à “necessidade absoluta de uma dimensão pragmática preliminar à constituição de qualquer semântica [que] distingue radicalmente a fotografia de todos os outros meios de representação” (DUBOIS, 2001, p. 79), o que está relacionada à dicotomia inferioridade *versus* superioridade na análise de imagens, na qual o contexto de oposição é percebido em todo o processo fotográfico.

Mesmo assim, os receptores ainda creditam à fotografia a condição de cópia do real. Kossoy, então, esclarece: “Sua fidedignidade é em geral aceita, *a priori*, e isto decorre do

privilegiado grau de credibilidade de que a fotografia sempre foi merecedora desde seu advento” (KOSSOY, 2001, p. 102). Essa objetividade decorre do pensamento positivista que acompanha a fotografia desde o seu nascimento, em que se ignora a interferência na fotografia por parte do fotógrafo e a corrente de interpretações que surgem no ato de olhar uma imagem e, portanto, na configuração própria do assunto no contexto da realidade.

Pensando nisso, Roland Barthes no livro “A Câmera Clara” (2004), faz uma reflexão analítica e define dois conceitos que servem como paradigmas para pensar a fotografia e o objeto/referente. O primeiro conceito *studium* refere-se “ao interesse geral, cultural, civilizado, que se tem por uma foto.” (Barthes, 2004, pg. 492), ou seja, a tentativa do fotógrafo em agradar através da imagem. De certa forma é inserir o papel subjetivo da fotografia, caracterizada pelo ato-fotográfico. O segundo conceito, *punctum*, refere-se ao o que nos chama atenção na fotografia, ao que nos toca nela “(...) mais vivamente do que por seu interesse geral, por um pormenor que vem me prender, me cativar, me acordar, me surpreender, de maneira bastante enigmática.” (Barthes, 2004, pg. 492). As imagens fotográficas não possuem somente ou um ou outro, eles aparecem simultaneamente, cabe ao observador desenvolver o olhar para vê-las.

Barthes via nas imagens fotográficas características de linguagem e via, portanto, signos da língua por trás das fotografias. Sendo necessário, portanto, conseguirmos traduzir essas imagens em palavras. Sua posição conceitual explica o porquê do livro “A Câmera Clara” quase não conter imagens e sim descrições verbais das mesmas, uma vez que para ele, a descrição do que a imagem fotográfica representa é mais importante do que as características visuais da mesma (composição, enquadramento, cores, etc).

Ao pensar assim, Barthes claramente pensa a fotografia como uma emanação do objeto, de seu referente. O grau de indicialidade da fotografia é, portanto, definido pela presença do *studium* e do *punctum*, já que é possível encontrar os dois conceitos na fotografia.

O *studium* é aquilo que se refere ao enquadramento fotográfico e à composição, que se oferece ao olhar e que proporciona pensamento, uma vez que se trata de uma representação onde é possível reconhecer os signos, sua mensagem denota e conota cultura e os saberes, promove, portanto, conhecimento. O *punctum* está mais relacionado à aura benjaminiana, pois está relacionado à reação que o corpo tem em contato com a imagem. “Como espectador, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, noto, olho e penso” (Barthes, 2004, pg. 42). O *punctum* é algo que fascina, que

chama a atenção, que causa epifania. Além disso, o *punctum* possui certa relação com o objeto, o referente, na ideia de “isso existiu” (noema da fotografia).

Para Barthes, a imagem fotográfica existe uma complexa relação entre a ilusão e o realismo. Apesar do observador ter a sensação de realidade, ela é ao mesmo tempo real e ilusão, ou seja, um falso realismo, determinado pelo sistema ótico dominado pela perspectiva renascentista. No entanto, a fotografia está ao mesmo tempo viva e morta, viva pela ilusão de um realismo e morta por não poder se reproduzir enquanto essência do referente. Em *Sputnik*, Fontcuberta literalmente brinca com a questão da morte e vida da fotografia. Existe a ilusão de realismo, mas ao mesmo tempo a essência do referente se perde, já que as fotografias são criadas ou manipuladas.

A teoria da fotografia está em Fontcuberta o tempo todo, impregnada pelo *studium*, uma vez que, existe a indução de reconhecimento da fotografia enquanto representação e dissimulação. O *punctum* estará determinado pelas questões estéticas (o preto e branco, o efeito do tempo nas fotografias, o conjunto delas e a união delas com os objetos “documentais” da exposição) e como o espectador se sente diante de tal projeto documental. Ao pensarmos em *Sputnik*, a dicotomia verdade/mentira se torna mais clara. A instalação desenvolvida por Fontcuberta é bastante complexa e apoia a ideia de registro do real das imagens fotográficas em objetos, réplicas, cartas e documentos.

O fotógrafo propõe um tema científico e documental sobre a história de um astronauta soviético que morre em um acidente na época da corrida espacial. A exposição se concentra na concepção de que os russos encobriram a existência desse astronauta para que os norte-americanos não descobrissem a morte e, assim, não percebessem a fraqueza tecnológica da antiga União Soviética.

Fontcuberta cria todo o contexto expositivo em que as fotografias não são necessariamente as protagonistas. Ele se utiliza de diversos objetos e documentos que tornam as imagens passíveis de serem acreditadas com a credibilidade de um documento histórico intocado. A obra de Fontcuberta se torna crível ao mesmo tempo em que se transforma em uma expressão artística, na qual a base da interpretação surge das imagens duvidosamente documentais.

A dúvida parte das características das imagens fotográficas, já que o dito astronauta é, na verdade, a imagem do próprio autor, Fontcuberta. Ele insere seu rosto em diversas fotografias de época (Figura 1) e produz montagens imagéticas que estimulam a nossa imaginação e a nossa concepção do ficcional. Para começar a brincadeira, o nome do astronauta, Ivan Istochnikov, é uma tradução literal de Joan Fontcuberta para o russo.



Figura.01: O rosto do fotógrafo inserido numa imagem histórica. Ou retrato de Ivan Istochnikov.

As fotografias são manipuladas digitalmente, como afirma o fotógrafo em uma conferência na Espanha, e muitas delas são claramente fotomontagens. Como a fotografia do astronauta com um cachorro em órbita (Figura 2) e a imagem onde uma garrafa de vodka passeia pelo espaço com uma mensagem dentro (Figura 3), visualidades estas que se tornam duvidosas, mas que se apoiam em imagens que parecem representar fielmente um documento (Figura 4):



Figura.02: Ivan e um cachorro numa atividade extraveicular.



Figura.03: Uma mensagem em uma garrafa vaga pelo espaço.

Algumas fotomontagens e desconstruções imagéticas parecem ser fotografias documentais sem causar estranhamentos:

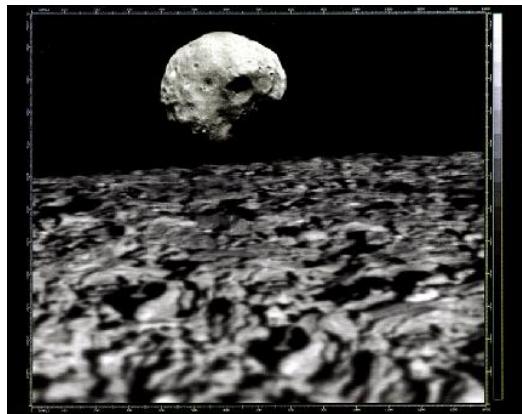


Figura.04: Lua vista do asteróide Kadok.

Entretanto, em uma conferência espanhola, o fotógrafo esclarece que a fotografia da Lua vista do asteróide Kadok (Figura 4) foi na verdade composta com a utilização de batatas, representando a completa desconstrução da imagem ao fabricar uma fotografia que, supostamente, representa um documento histórico.

Fontcuberta se utiliza também da ideia de manipulação histórica feita pelos soviéticos na época da corrida espacial. Na figura 5 vemos a suposta fotografia manipulada e na figura 6, a descoberta histórica do fotógrafo, com a inserção de uma imagem sua como representação do astronauta desaparecido.



Figura.05: Leonov, Nikolayev, Rohzhdestvensky, Beregovoi e Shatalov, 1997.



Figura.06: A descoberta histórica de Fontcuberta, ou seja, a inserção de uma imagem sua numa fotografia documental.

Com imagens assim, Fontcuberta nos dá várias pistas para que haja dúvida quanto à origem das fotografias. Provoca, ainda, a desconfiança diante de imagens que se apoiam em objetos e documentos "históricos". A convicção do espectador diante dessas fotografias parte da premissa de que elas são possivelmente documentais e, portanto, persuasivas e objetivas. O fotógrafo, ao inserir fotomontagens nesse contexto, cria falsas polêmicas, desafiando a crença do espectador na história da manipulação das fotografias soviéticas. Para Fontcuberta a ideia é resgatar o ceticismo do espectador diante de imagens que se passam por fidedignas e que estão inseridas não somente em exposições com esse

propósito, mas também na cultura visual contemporânea, em que a imagem fotográfica é utilizada de modo abusivo.

Mesmo assim, não podemos confundir a existência real do referente com a explicação do sentido da fotografia, já que para Dubois e Kossoy os índices ainda percebem a fotografia como representação a ser interpretada. Tudo isso num contexto em que a cultura visual provém de novas significações imagéticas, estéticas, publicitárias, feitas para aparecerem e desaparecerem.

Kossoy (1999, p. 47) defende a ideia de que existe um processo de construção da representação e um processo de construção da interpretação. Segundo ele, esses fatores transpõem a realidade, já que partem de uma leitura polissêmica e de um repertório cultural particular. Talvez quem conheça a história das manipulações feitas na antiga União Soviética fique mais tentado a acreditar no fator histórico das imagens de Fontcuberta ao mesmo tempo que aquele que não possui tal conhecimento possa duvidar da credibilidade das imagens, por não possuir uma carga histórica e ideológica relacionada ao fato da manipulação histórica.

Assim como Dubois, Kossoy insiste numa “realidade da fotografia”. “Uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), documental, porém *imaginária*. ” (KOSSOY, 1999, p. 47-48). A obra de Fontcuberta é um exemplo claro dessa ideia de realidade construída, da “realidade da fotografia”, pois constitui uma arma imagética para criar uma expressão artística e crítica por meio de fotografias conspirativas que colocam à prova a capacidade de leitura, a crença e a interpretação do espectador. A obra produz conceitos imagéticos que alteram o imaginário coletivo e individual.

Isso se deve ao fato de que as imagens simbólicas estão muito presentes em nosso cotidiano. E o imaginário de uma sociedade está relacionado às identidades pessoais e coletivas, o que, de certa forma, faz com que diversos elementos sejam vistos como parte do patrimônio cultural e estejam inseridos na cultura. Essas representações se repetem continuamente ao longo da história dessa sociedade, de forma a criar um sistema que intervém diretamente na formação das imagens.

Cada imagem é constituída de como a visualização do imaginário ocorre em determinado contexto histórico. Dessa maneira, a formação da cultura visual não depende somente do período e da expressão autoral. O imaginário é fator constitutivo da

configuração imagética da sociedade, porque determina mecanismos de representação que espelham as hibridizações e as interpretações de um momento.

A expressão autoral, presença importante na constituição de obras como *Sputnik*, aparece na imagem na sua forma e conteúdo e se transforma através do olhar do espectador, por causa de seu caráter representativo. Sendo assim, numa obra como a de Fontcuberta, a criação autoral está diretamente relacionada com a condição cultural e social do espectador que, por intermédio de muitas estruturas visuais que constituem um discurso visual, consegue significar a imagem e examinar os seus elementos constitutivos, a fim de traduzi-la.

Analisar a imagem fotográfica não é desconfiar de sua representação visual, mas sim considerar todos os parâmetros que a originaram, que não deixam de ser complexos. Para isso, não é necessário também acreditar nela como verdade irrefutável, até quando a imagem aparece como documento. Olhar atentamente para uma fotografia não é atestá-la somente como verdadeira, é também saber reconhecer a fração de mentira que ela possui, referencial este pertencente à retórica do poder e elemento formador do nosso imaginário.

Ao observamos uma fotografia devemos ter em mente que ela passou por diversos processos significativos anteriores aos nossos. E que se trata, antes de tudo, de uma interpretação. É nesse sentido que devemos compreender os níveis da cadeia de fatos ausentes na imagem para construir uma análise iconológica, além da "verdade" iconográfica.

Isso se deve ao fato de que os mecanismos de produção e recepção da imagem fotográfica são governados por uma ideologia que determina o caráter estético e documental da imagem, em que a intenção é moldar a comunicação segundo interesses particulares.

A fotografia constituiu o imaginário coletivo baseado em realidades desconstruídas e fragmentadas. Se pensarmos nas imagens de Joan Fontcuberta, colocamos em xeque a questão da verdade na fotografia, simplesmente, pelo fato de ele se permitir transformar um documento histórico, na qual a credibilidade é de alguma forma consistente, em objeto de manipulação artística, fazendo com que percebamos que a história, assim como a verdade e a fotografia, possui diversas facetas e uma infinidade de interpretações.

Fontcuberta mostra que o documento imagético inclui também características estéticas e que sua objetividade/realidade está no nível da aparência. A exposição de Fontcuberta, quando se apropria da questão da história imagética, estimula a memória particular e constitui a imaginação também coletiva e fundadora de uma concepção imagética em um contexto temporal e espacial. Forma, portanto, um discurso visual, no qual

a corrente de interpretações de uma fotografia passa também pelo imaginário e pela concepção dicotômica verdade/mentira da nossa sociedade contemporânea.

Referências

BARTHES, Roland (2004a). A câmara clara: nota sobre fotografia. Rio Janeiro: Nova Fronteira, pp.185

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproducibilidade técnica. Disponível em <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reproducibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Acesso em: 16 nov. 2015.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas/SP: Editora Papirus, 2001.

FONTCUBERTA, Joan. Conferência do Fotógrafo Joan Fontcuberta no SPECTRA. *Primeiro Simpósio Mundial sobre Teorias da Conspiração em Valência/Espanha, Parte 4*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=F9byuSGbaa4&feature=related>>. Acesso em: 16 nov 2015.

_____. *Fórum de Fotografia do Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LCByi00adQ>>. Acesso em: 16 nov 2015.

_____. *Site Oficial do Joan Fontcuberta*. Disponível em: <<http://www.fontcuberta.com>>. Acesso em: 15 nov 2015.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2000.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 1999.