

Fotografia e hibridismos na arte espanhola

Fernando de Tacca¹

A fotografia saiu de uma inércia instaurada na sua condição programática advinda de suas origens maquinicas, originada nas suas produções do século XIX, para conseguir um lugar inovador nas artes visuais a partir das vanguardas artísticas europeias do começo do século XX. Em seu primeiro momento de existência, a fotografia ganhou relevância através de sua função reprodutiva e legitimadora de áreas da ciência como a física, a astronomia, a biologia, arquitetura, etc., e outras tantas absorções de sua lógica positivista, baseada em um conceito inicial de imagem objetiva e imparcial, como também em áreas humanísticas, como a antropologia, reforçando visões etnocêntricas sobre o processo evolutivo. Nas artes visuais, procurou um lugar cômodo, com o pictorialismo inglês, que se alastrou pelo mundo como uma serpente venenosa – quase autoritária – e impediu muitas manifestações de um fazer e criar artístico com o fotográfico, ressaltando, entretanto, a autoria, para além dos retratos de Nadar.

As vanguardas européias trouxeram o fotográfico para seu colo, como ainda uma criança ingênua a descobrir o mundo, e a colocaram em outro lugar, de efetiva expressividade, principalmente no que se refere aos seus desdobramentos intertextuais, nos quais desenho, pintura, escultura,

¹ Fernando de Tacca é fotógrafo e professor livre-docente na UNICAMP. Foi contemplado com o Prêmio Marc Ferrer de Fotografia (FUNARTE) nos anos 1984 e 2010, e com a Bolsa Vitae de Artes/Fotografia 2002. Em 2006 recebeu o Prêmio Zeferino Vaz de Reconhecimento Acadêmico e ganhou o Prêmio Pierre Verger de Ensaio Fotográfico (ABA). Em 2011 recebeu a Bolsa de Produtividade Científica na área de Artes do CNPq. Publicou dois livros: *A Imagética da Comissão Rondon* (Papirus, 2001) e *Imagens do Sagrado* (Unicamp/Imesp, 2009). Pós-doc na Universidad Complutense de Madrid (2011) com bolsa de pesquisa no exterior FAPESP. Criador e editor da revista *Stadium* desde 2000: www.stadium.iar.unicamp.br

cartazes e outras manifestações, criaram permeabilidades ao incorporar as mesmas potencialidades automatizantes e maquínicas tão criticadas por Baudelaire. A voz do artista e crítico francês se expandiu genericamente no século XIX, com ecos no século XX, e a fotografia tentou se posicionar no campo das artes se apoiando em padrões estéticos que não são propriamente os seus, ou seja, em padrões artísticos de campos já legitimados como a pintura. Assim, o pictorialismo se expandiu como um lugar de legitimidade do fazer fotográfico como arte, anulando outras potencialidades. Com algumas poucas exceções, como Julia Margaret Cameron, buscava-se um distanciamento do indicial, como se fosse o mal crônico a impedir a manifestação artística, e assim, um verdadeiro biombo foi criado entre criação e representação. Não cabe lembrar o uso potencial que fazia Lartigue do aparelho no começo do século XX, pois sua obra não teve impacto no momento de produção, e sim Atget, como mentor de um novo lugar para a ação fotográfica. Este sim trouxe novos olhares que impactaram as vanguardas européias, e no caso, os artistas sediados em Paris, fazendo com que o fotográfico alçasse um patamar criativo como o das Belas Artes, principalmente entre os surrealistas, que descobriram espelhamentos, fantasmas e situações que escapavam ao fluxo diário, para alimentar um estranhamento do ser, com certo grau de onirismo.

Fotógrafos artistas, com múltiplas formações no campo das artes, serão absorvidos, ativos e reverenciados nesse momento, como Man Ray, que conhece Duchamp em Nova Iorque, passa pelo Photo Secession, e se incorpora aos surrealistas na França. Lazlo Moholo-Nagy, um dos criadores da Bauhaus, influenciado pelo construtivismo russo, alarga suas experiências sensoriais para o campo do design e da relação entre tecnologia e indústria. Alexandr Rodechtko, também com ampla formação no campo das artes, interage com outros artistas, realiza experiências em novos projetos em

literatura com Maiakovski, projeta cartazes de cinema, como o famoso cartaz criado para a obra de Dziga Vertov ("O homem câmera"). Todos eles têm uma forte produção de fotomontagens e de fotogramas. O construtivismo russo irá explorar exaustivamente a fotomontagem em vários aspectos, da criação autônoma até a propaganda política, tendo Gustav Klucis como pioneiro, principalmente com a obra "Cidade Dinâmica" (1919), e posteriormente, tornando-se efetivo produtor de fotomontagens de propaganda política.

O campo da fotomontagem é amplamente difundido também com as produções de Max Ernst, Paul Citroen e Raoul Hausmann, Hannah Höch , entre outros, e deve-se efetivamente às rupturas iniciadas no Dadaísmo, como primeiro movimento internacional das vanguardas a procurar decompor e desconstruir utilizando o processo da fotomontagem. Já o fotograma, com uma imagem fotográfica sem câmera, torna-se referencial para quebrar questões de indicialidade e representação, pois não necessariamente remetem para o plano do realismo e da identificação do referente, possibilitando um jogo ilusório aos olhos do espectador. Se por um lado, fotógrafos artistas conseguem ter legitimidade dentro das vanguardas pelas amplitudes artísticas inerentes a cada um e a partir do ponto de vista do aparelho e do seu articulador, de outro lado, artistas fotógrafos são pouco pesquisados e nesse momento somente pensava-se que utilizariam o aparelho para expandir sua percepção visual como o faziam Edgar Degas ou Jean-Édouard Vuillard. Ou ainda, mais longe no tempo, o uso da câmera escura por pintores renascentistas, ou talvez por pintores como Vermeer, que buscavam jogos de luz que o aparelho proporciona e ativa, e nesse caso para além de somente utilizar a câmera escura para encontrar geometricamente a dada perspectiva unilinear.

Pretendo nesse artigo centrar na produção artística espanhola, partindo de um estudo sobre reconhecidos artistas espanhóis, desde Joan Fontcuberta e os usos que fez da fotografia para expressar e compor suas obras, como uma primeira inflexão na arte espanhola na qual o fotográfico foi um experimento, para além de somente uma ampliação de percepções visuais, mas principalmente de buscas de novas linguagens hibridizadas que irão influenciar a geração da movida madrileña e atuais fotógrafos contemporâneos.

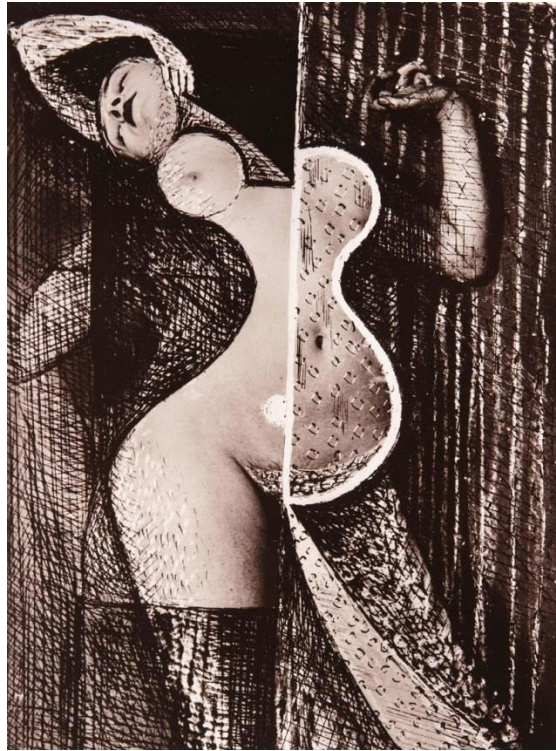
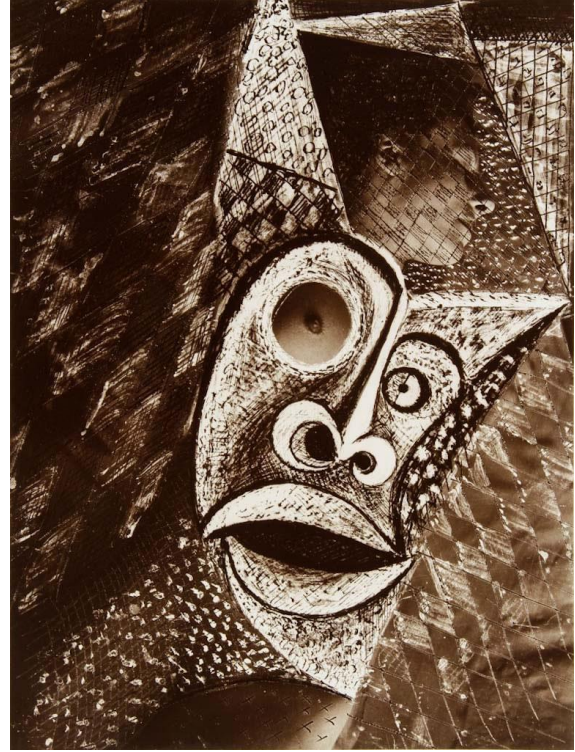
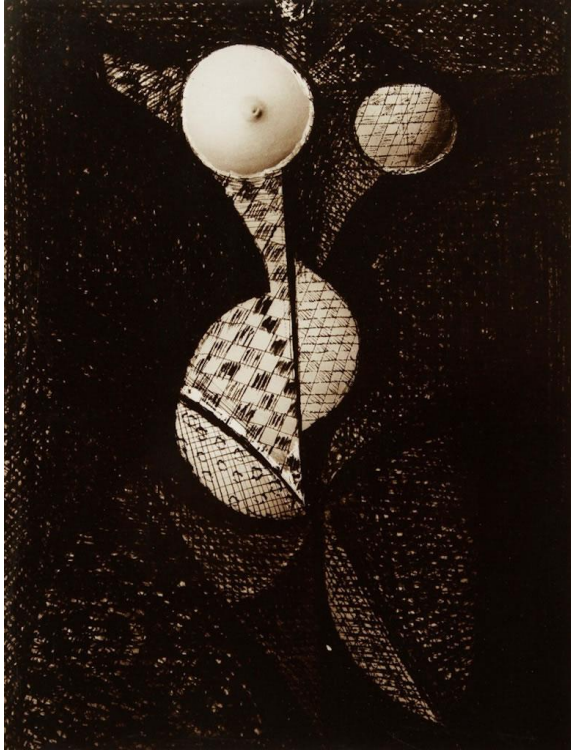
O artigo centra-se em uma pesquisa que resultou em exposição com curadoria de Joan Fontcuberta nos anos noventa e que trouxe à luz trabalhos de renomados artistas espanhóis, vinculados às vanguardas européias com o fazer fotográfico, para além de um uso meramente instrumental, e sim como processo e experiências criativas. Fontcuberta pesquisou arquivos de imagens de quatro grandes artistas: Pablo Picasso, Salvador Dalí, Joan Miró e Antoni Tàpies; e então propôs quatro exposições simultâneas que ocorreram em 1995 nos espaços referenciais destes artistas em Barcelona, ou seja, Museu Picasso, Fundação Tàpies, Fundação Miró e Museu Teatro Salvador Dalí (em Figueres). No livro-catálogo *El Artista y la Fotografía*², Fontcuberta critica curadorias anteriores ocorridas em outros países nas quais abordavam as relações entre pintura e fotografia, e também faz um mea culpa de exposições que organizou sobre fotografia espanhola nas quais não tratou das relações destes quatro artistas espanhóis importantes no mundo das artes e das vanguardas com o fazer fotográfico nas suas trajetórias artísticas: “En aquellos momentos el conocimiento general y el mío próprio sobre las aportaciones fotográficas de este cuarteto fantástico era prácticamente nulo” (Fontcuberta, 1995, p.07). As exposições tiveram

² Os textos e as algumas imagens das quatro exposições podem ser visualizados no seguinte endereço:
<http://zonezero.com/exposiciones/fotografos/fontcuberta2/index.html>

títulos que evocavam alguma questão dos artistas, seja da obra ou da localização onde foram realizadas/encontradas: Diurnes: apuntes de trabajo (Picasso); Suite Montoig/Suite Destino (Miró); Suite Portlligat (Dalí); e Suite Montseny (Tàpies).

Na pesquisa sobre a produção de Pablo Picasso, Fontcuberta indica a clara vertente documental do artista ao registrar amplamente seu próprio estúdio e cita a exposição Picasso Photographe 1901-1916, ocorrida em 1994 (Paris, Musée Nacional Picasso), criticando a curadoria por aportar somente esse tipo de ação fotográfica: Las imágenes seleccionadas para esa muestra aportaban datos de interes sobre su método de trabajo pero no evidenciaban una voluntad de expresión específica. (Fontcuberta, 1995,p.15)

A relação muito próxima de Picasso com Brassai (Gyula Halász) e Dora Maar – que registra toda a produção de Guernica –, indica uma nova forma de expressividades com o meio fotográfico, deslumbrada pelo artista espanhol. Fontcuberta centra-se na pesquisa de imagens originais que irão gerar a série de litografias chamada de Diurnes (1962), na qual teve a colaboração do fotógrafo André Villiers. Infelizmente a pesquisa não aprofunda as relações de Picasso com Brassai e sobre o período que o fotógrafo húngaro o conheceu e tiveram fortes vínculos. Brassai fotografou intensamente suas esculturas e a vivência entre os dois implicou em diálogos e possíveis produções conjuntas. As imagens da série Transmutations (1934-35) que trazem intervenções diretas sobre o papel fotográfico com características do imaginário artístico de Picasso, implica, independente de uma ação direta de Picasso, em uma forte conjunção criativa, como podemos ver abaixo:



Série Transmutations, Brassäi (1934-35). Figuras 01, 02,03

Picasso e Villiers, vivendo na Provença (França), aplicaram decupagens fotográficas de silhuetas da iconografia clássica do pintor sobre paisagens naturais de imagens fotográficas de Villiers. Tais processos se completavam no quarto escuro, na forma de fotogramas, nos quais as silhuetas eram sobrepostas nas imagens fotográficas, criando transparências ou somente sobreposição. A série de litografias Diurnes não abrange toda a produção dos artistas, pois foi encontrado posteriormente um conjunto maior de imagens do que as selecionadas para a série litográfica. O crítico de arte Jean Pierre d'Alcyr conseguiu recuperar as imagens subestimadas na própria antiga casa de Villiers, onde encontrou o antigo laboratório e dois envelopes com as provas que não foram utilizadas em Diurnes (1961/1962).

Estos sobres contenían las pruebas que no llegaron a utilizar-se. Muchos tirajes están manchados o defectuosamente fijados; otros son versiones ligeramente distintas de las finalmente elegidas, pero en su conjunto permiten analizar Diurnes desde otra perspectiva: la que muestra no sólo los resultados terminados, sino también todo el proceso de trabajo, las sucesivas fases de selección, las dudas de los dos artistas, su compromiso final (Fontcuberta, 1995, p.15).

Sem dúvidas, as imagens apresentadas na exposição com curadoria de Fontcuberta trazem revelações inusitadas do uso intertextual da fotografia na obra de Picasso. São desde esboços sobre os envelopes de papel fotográfico em algum momento de conversas ou de espera do processamento químico, até vários estudos de uma mesma imagem (Le magicien aux taureaux I,II,III; ou Jacqueline en un paisaje I,II/ Jacqueline como atenea). As imagens encontradas mostram que os dois artistas exploraram, em muitas tentativas, questões que já estavam presentes nos fotogramas dos anos vinte como a transparência e a pesquisa de materialidades para compor tessituras de tecidos e folhas de árvores.



Jacqueline como atenea (1961). Fig. 04



Le magicien aux taureaux I (1961). Fig
05

As imagens recortadas por Picasso, como silhuetas, compõem com as imagens fotográficas de várias formas: como simples e dura superposição, ou seja, como uma máscara sobre a imagem, a primeira oculta a camada inferior fotográfica e a segunda fortalece visibilidades desta mesma camada, ambos os casos sem transparências; em alguns casos, os artistas ampliam essas possibilidades ao incorporar uma máscara na primeira imagem, ou seja, na própria fotografia e depois acrescentam outras máscaras no processamento do quarto escuro, conseguindo ao mesmo tempo as duas visibilidades: é um conjunto de três imagens: La máscara de Teseo; Chimère; Janus le bicéphale; e Superposición de máscaras.

Podemos avançar em algumas observações que parecem ter sentido quando vemos que algumas das imagens de Picasso/Villiers são de alguma forma muito próximas aos grafites que Brassai fotografou em Paris, na década de trinta, e como o fotógrafo húngaro nesse momento tinha fortes relações criativas com Picasso, não podemos descartar certa referência em

Diurnes. Apresento três exemplos que me parecem indicar esse jogo de referências visuais e estéticas, principalmente a idéia de construir máscaras, dos rostos e também da materialidade da parede e da rocha:



Tohu medita, Picasso (1962) Fig. 06



Bohu sonrie, Picasso (1962). Fig. 07

Assim como Picasso, Fontcuberta nos apresenta Miró, sobre sua absorção do processo fotográfico na década de 60 quando um de seus principais fotógrafos oficiais, Joaquim Gomis, lhe emprestou, e posteriormente lhe deu, uma câmera Rolleiflex. Essa câmera, segundo Gomis, lhe encantou pelo fato de vermos a imagem totalmente invertida, de cima para baixo, e da esquerda para direita. Não é uma câmera muito fácil de manusear sem prática efetiva. Miró conheceu Gomis em 1929, e o fotógrafo será um ativo participante de grupos articuladores e divulgadores da arte moderna antes da Guerra Civil Espanhola, realizando exposições de Miró. A guerra rompe o processo de modernidade espanhola da Segunda República e das vanguardas artísticas, e após a derrocada dos republicanos, a maioria dos artistas se exilam, e alguns morrem fuzilados, como os poetas Antonio Machado e Federico Garcia Lorca (que manteve relações próximas

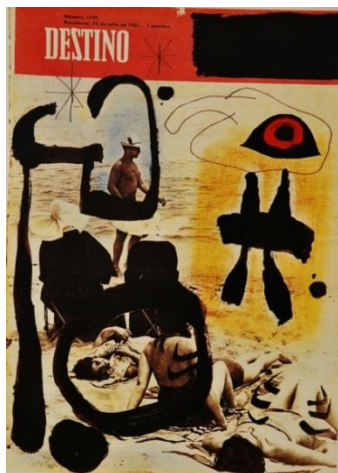
com Salvador Dalí). Somente no final dos anos quarenta, com a criação dos grupos Dau al Set (1948) e do Club 49, que procuram respiração dentro da ditadura franquista vigente, ocorre uma renovação artística. Gomis participa dos dois grupos ativamente, documentando processos criativos de Miró, que servirão também como esboços a serem visualizados depois pelo artista na preparação de esculturas e obras pictóricas.

Depois da descoberta da Rolleiflex, Miró passou a fotografar objetos e criar assemblages e colagens como esboços de futuros trabalhos. O processamento de revelação e ampliação era feito por Gomis. Fontcuberta também alude a uma série que se perdeu, na qual Miró fez uma série de nus de uma jovem turista alemã, de nome Andrea Geyer. Miró utilizava vários procedimentos sobre os negativos ampliados de suas fotos, como guache e pastel, e também fotocolagens.

En lo que llamamos Suite Destino (por realizarse sobre páginas o con ilustraciones de ese popular semanario) prevalece el collage con imágenes no originales sino ya impresas, pero el tratamiento plástico es muy similar. La participación de la fotografía en su proceso creativo, por tanto, no pasa de ser un material de trabajo intermedio o el esbozo de una obra posterior. Es, pues, en este nivel donde cabe situar la corta pero intensa experiencia de Miró. (Fontcuberta, 1995, p.49)

Revela-se entre as imagens hibridizadas de Miró, interferências diretas sobre imagens escolhidas, ou páginas inteiras do semanário Destino, muitas abordagens criativas, como a terceira da série acima na qual dá o título de Edison a um chien andalou (1962), com clara alusão ao cinema surrealista de Bunñel e Dalí, ou então à famosa série La semaine de la bonté (1935), de Max Ernst, na qual o autor se apropria de imagens de revistas ilustradas para compor suas fotomontagens. Entre as muitas imagens extraídas do semanário Destino, encontramos algumas referências também à cultura pop,

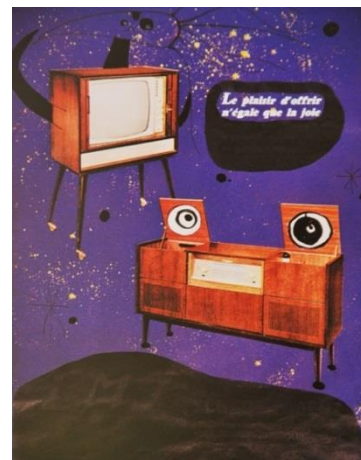
ao trazer elementos culturais da década de sessenta e transformá-los, deslocando seus significados para outros lugares.



Dues monges i un socorrista conviden una sirena, Miró (1962). Fig. 08



Edison a um chien andalou, Miró (1962). Fig. 09



Le plaisir d'offrir, Miró (1963). Fig. 10

Salvador Dalí teve uma profícua relação com o fotográfico, que transparece nas fotos de Phillipe Halsman, com o qual manteve forte produção nos anos quarenta, ao se incorporar como modelo de imagens surrealistas, evocando seu próprio espírito libertador, e entre as fotos, provavelmente a mais conhecida é Dalí Atomicus (1948), na qual a pintura Leda Atomica aparece atrás dos gatos voadores. Foram necessárias mais de cinco horas e 28 tentativas para conseguir essa imagem, o que mostra a paciência de Dalí para com o processo criativo compartilhado com o fotógrafo norte-americano.

Segundo Fontcuberta, depois de sua morte, foi encontrado em sua casa, em Portlligat, um álbum fotográfico com 8.000 imagens que demonstra um uso prosaico da fotografia. Outro grupo de fotografias foi

encontrado na residência de Púbol, provavelmente entre os pertences de Gala, e são imagens que mostram não somente um uso prosaico e cotidiano do aparelho, mas uma forma de manifestação artística em sua obra. Uma parte das imagens são interferências diretas sobre o papel fotográfico na qual Dalí acrescenta um detalhe e transforma a imagem inicial em outra onírica, fotografa um jogo de espelho com Gala experienciando o duplo, ou então uma série de *objets-trouvés*, em alusão a deslocamentos como *readymade*, montados juntos como uma pequena coleção, ou ainda verdadeiras construções de cenários surrealistas, com montagens de objetos para serem fotografados.



El pájaro loplop regresa, sem data. Fig.11

As montagens cênicas de objetos são as imagens que mais se aproximam da obra pictórica de Dalí, e na qual identificamos sua mitologia própria, como marca da forte relação de juventude com seu amigo íntimo, o poeta Federico Garcia Lorca. E outra imagem forte e ativa na qual o mito de Narciso, não duplicado, aparece em um rosto isolado e a legenda indica uma sodomização com um objeto bruto e agressivo, uma mandíbula de animal, de boi ou de cavalo. A sodomização quebraria o especular e o personagem,

triste, se encontra sem sua duplicidade imagética. Nessa imagem transparecem questões da sexualidade, presentes na obra pictórica e muitas vezes auto-referenciada, como a pintura *Metamorfose de Narciso* (1937).



Enigma encerrado en la axila de Federico
(o la pesca del atún (1935). Fig.12



Narciso sodomizado por uma
quijada arrependida (1959). Fig. 13

De todas as formas, Dalí experimenta o fotográfico como um processo autônomo, e não como esboço para outras obras, como o fizeram Picasso e Miró. Presentificamos em suas fotografias uma busca por aguçar sua expressividade com o meio, sem camadas, como um lugar único e singular. As montagens cênicas são muito presentes nas obras de fotógrafos surrealistas como Man Ray, nas quais objetos são arranjados para serem colocados em cena, com o propósito de serem fotografados e em seguida descartados, ou desfeitos, e a montagem é somente passagem para a imagem fotográfica. Dalí segue esse percurso desde 1935 até 1959, como no caso das duas obras acima. Parece-nos que o fotográfico tem lugar efetivo na trajetória de Dalí, e não somente como documentação diária ou uma busca de ampliação da percepção visual, ou ainda então como arte intermediária para a obra final.

Antoni Tàpies e Antonio Lopes importantes artistas espanhóis no que cerne à cena artística internacional. Tàpies, mesmo posterior aos artistas espanhóis pesquisados por Fontcuberta, tem forte presença no mundo da arte a partir dos anos sessenta, sendo influenciado por Picasso. Assim como seus conterrâneos também teve um amigo próximo que lhe apresentou a fotografia. Em uma situação muito original, segundo Fontcuberta, quando passavam juntos com suas respectivas famílias, uma temporada no Montseny, em janeiro de 1960, uma repentina nevasca obrigou-os a estender a estadia de descanso. Foi quando Marcel Zelich lhe convidou a participar de processamentos fotográficos em seu laboratório.

Depois dessa primeira inserção, Tàpies começou uma série experimental a partir de fotogramas alterados pela ação pictórica do pincel, criando camadas sobrepostas às imagens químicas em papel fotográfico. Outras experiências alteravam as imagens formadas, atuando diretamente no processo químico. Segundo Fontcuberta, mesmo experimentando processos híbridos, essas imagens servem para compreender e facilitar uma maior compreensão do processo criativo do artista, pois, diz ele:

Hay que precisar, además, que estas pruebas no llegaron nunca a ser consideradas obras acabadas o definitivas por parte del próprio artista (de ahí la ausencia de firma y de título, y la no inclusión em las catalogaciones de la obra completa de Tàpies) y han podido ser recientemente recuperadas de la confusión del almacén de un estudio atiborrado de ensayos y proyectos a médio hacer ala espera de una sentencia final por parte de su autor (Fontcuberta, 1995, p.115)

As imagens de Tàpies são esteticamente muito próximas ao campo imaginário de sua obra e são classificadas como “fotopinturas”, algumas são consideradas “fotogramas” e outras “quimiograma” sobre papel ou sobre

tela, e algumas vezes combinando os dois elementos como “fotogramas-quimiogramas”. O conceito de fotopintura é muito amplo e remonta à própria gênese do fotográfico quando se inseria cor pintando diretamente o metal nos daguerreótipos ou ainda se experimentava processos químicos e físicos para conseguir alguma cor nas fotografias preto e branco, que resultavam em viragens. Muitos artistas contemporâneos partirão do fotográfico para criar camadas pictóricas nas obras finais, alguns mesclando traços da pintura sobre indicialidades fotográficas, enquanto outros simplesmente obstruirão o referente fotográfico com camadas pictóricas.

No pioneiro experimento de Tàpies, podemos visualizar algumas referências a objetos originalmente produzidos por ação química, mas que não remetem efetivamente a uma referência indicial, pensando no fotográfico, e sim, a formas e traços. Se não tivermos informações sobre o processo como parte da ação criativa, pode-se visualizar as imagens sem essas referências obrigatórias e compreender o processo como obra acabada, mesmo que tal não se consagre desta forma, afinal, nos parece que essa questão perpassa todo o conjunto de imagens encontradas dos artistas pesquisados por Fontcuberta.

Afinal, porque considerar somente as imagens de Tàpies como inacabadas se as mesmas são caracterizadas como experimentais? Pela ausência de uma assinatura e de uma legitimidade autoral por parte do próprio autor? Seriam as imagens fotográficas de Picasso, Dalí e Miró, obras acabadas? Essa questão não passa pelos outros artistas, afinal, não podem expressar se eram ou não obras finalizadas, pois não estavam vivos quando essas imagens vieram à tona. Tàpies sim. Suas imagens híbridas não se diferenciam de seus outros conterrâneos, pensando-as como processos de experimentação de novas percepções com o campo do fotográfico que cada um desenvolveu nas suas condições e no tempo de sua trajetória e obra.

Entre estes artistas, talvez, somente Picasso tivesse um fim específico e consciência de pensar e experimentar o fotográfico como passagem para a série litográfica. De qualquer forma, nos parece que o campo mais específico do fotográfico aparece com mais clareza nas experimentações de Dalí como uma busca de resultado final.

Mesmo entendendo que a pesquisa de Fontcuberta buscou imagens inéditas com uso de processos fotográficos destes artistas em arquivos e álbuns, ressent-se a ausência de uma pesquisa sobre a obra do madrilheiro Antonio López, artista espanhol consagrado internacionalmente e um dos mais caros no mercado atual de arte. Em recente retrospectiva ocorrida no Museo Thyssen-Bornemisza, em 2011, com presença massiva da população e uma longa temporada, foi possível visualizar suas representações realistas sobre a cidade de Madrid, nas quais o fotográfico não é propriamente processo, ao menos não nos é apresentado desta forma, mas sim, como uma camada imaginária de representação. De forma distinta de um uso instrumental do aparelho ótico, López estende o tempo em décadas de pintura para finalizar uma obra. Assim, se o fotográfico pode ser encontrado somente como uma camada imaginária no substrato estético, a percepção do tempo escapa do milésimo de segundo para até vinte anos de produção de uma tela, no caso da tela abaixo, uma das mais conhecidas de Lopez, a pintura de alto grau realista durou 07 anos para ser finalizada; um realismo temporal de uma cidade mítica e imutável.



Gran Vía, 1974-1981, Antonio López. Fig.14

Entre inflexões: fotografia e artes visuais

A chamada primeira inflexão situada nesse artigo não corresponde a uma extensa e detalhada história da fotografia na Espanha e suas inter-relações com o campo fotográfico, mas centra-se na pesquisa desenvolvida por Joan Fontcuberta sobre os usos experimentais de renomados artistas espanhóis. A primeira inflexão, assim nomeada por mim, tenta mostrar que o campo do fotográfico era muito experimental e não propriamente de legitimação da fotografia no campo da arte, e sim, uma forma de expandir a percepção visual e produzir obras hibridizadas destes reconhecidos e importantes artistas espanhóis. Tais questões se apresentam em obras

contemporâneas de artistas que são influenciados pelo lastro conceitual presente em seus conterrâneos como uma segunda inflexão, a ser tratada em momento oportuno, na qual se destacam o próprio Joan Fontcuberta, que explora as fronteiras entre ciência e arte; a obra de Ouka Leele, que surge no movimento movida madrileña e utiliza de camadas pictóricas sobre a imagem fotográfica; e na obra atual de um jovem fotógrafo, Gérman Gómez, que explora multifacetadas imagens justapostas em montagens e sobreposições. Podemos verificar que existe um lugar da fotografia na arte espanhola cujas fontes conceituais são distintas e se fortaleceram no hibridismo com as artes visuais e nas concepções teóricas que lhe foram aportadas, desligando-se de seus tentáculos positivistas de representação da realidade para dar lugar a uma expressividade ficcional e imaginária, latente deste seu surgimento.

Referências bibliográficas

DERKUSOVA, Iveta. El papel del fotomontaje em la configuración de la política de la Unión Soviética. El nuevo arte de propaganda de Gustavs Klucis. In: **La caballería roja: creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945**. Caja Madrid: Madrid, p.158-179, 2011. Catálogo: Exposição em Casa Encendida, Madrid, outubro/2011 a janeiro/2012.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GÓMEZ, Gérman. **Yo, tú, él, ella, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas**. Exit Publicaciones: Madrid, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **El artista y la fotografía**. Barcelona: Actar, 1995.

_____. **Ciencia y fricción:** fotografía, naturaleza, artificio. Mestizo: Murcia, 1998.

OUKA LEELE. Textos de Lucía Etxebarria y Carlos Villasante. Lunwerg: Barcelona, 2009.