

FOTOGRAFIA E FOTOMONTAGEM SURREALISTA: ORIGENS E RAMIFICAÇÕES

SURREALIST PHOTOGRAPHY AND PHOTOMONTAGE: ORIGINS AND RAMIFICATIONS

CECÍLIA SAMEL CÔRTEZ FERNANDES¹

<https://orcid.org/0009-0006-1040-4537>

RESUMO: O presente trabalho tem como objetivo discutir a fotografia e a fotomontagem Surrealista como uma forma de construção da imagem, assim como suas origens e ramificações. No início do século XX, o Surrealismo incorporou a construção imagética em suas obras com a camada adicional do aspecto onírico e misterioso, que almeja demonstrar o “fantástico” através de fotomontagens e de arranjos e enquadramento das fotografias. O resultado é uma construção fotográfica do enigmático. Serão discutidos os conceitos de fotomontagem, *trompe-l'oeil*, duplicação e *mise-en-abyme* e como essas técnicas são utilizadas no contexto da fotografia surrealista. Esse trabalho tem como intuito demonstrar a complexidade dessa técnica e apontar ramificações contemporâneas dessa prática Surrealista, como as obras de Sofia Borges.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Fotomontagem; Surrealismo.

ABSTRACT: This paper aims to discuss Surrealist photography and photomontage as a means of image construction, as well as its origins and ramifications. In the early 20th century, Surrealism incorporated image construction as an added layer of a dream-like and mysterious atmosphere of the artworks, which aimed to show the marvellous, be it by photomontages or the setting and framing of the photographs. The result is the photographic construction of the enigmatic. The concepts of photomontage, *trompe-l'oeil*, doubling and *mise-en-abyme* will be discussed, in addition to how they are used in the context of Surrealist photography. This paper has the objective to demonstrate the complexity of these techniques and point to contemporary ramifications of this Surrealist practice, such as Sofia Borges's artworks.

KEYWORDS: Photography; Photomontage; Surrealism.

O Surrealismo foi um movimento artístico que tinha como temas centrais o inconsciente e os sonhos. As cenas oníricas são fruto do que André Breton chama de automatismo psíquico, uma forma de expressão não mediada do pensamento. Esse não é necessariamente um movimento artístico notório por suas fotografias. As pinturas e esculturas vêm à mente inicialmente, porém existem vários exemplos surrealistas no campo fotográfico, notadamente a obra de Man Ray e de Brassai, assim como Florence Henri, influenciada pelos fotogramas de seu professor na Bauhaus László Moholy-Nagy. Propõe-se nesse artigo discutir algumas

¹ Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio. Bolsista da CAPES. Contato: cecilia.samel@gmail.com. Link do currículo: <http://lattes.cnpq.br/8195067081533691>.

práticas surrealistas da fotografia, a saber: fotomontagem; construção do enigmático; imagem como *trompe-l'oeil*; duplicação; e *mise en abyme*. É importante ressaltar que tais práticas não são exclusivas do surrealismo, como é o caso da fotomontagem, que tem expressões nos movimentos construtivista russo e dadaísta. Ambos usaram um tipo de fotografia cujos elementos são posicionados intencionalmente, não se baseando apenas na captura de um instante espontâneo como um de seus meios criativos. Em seguida, será analisada uma série de obras de arte de Sofia Borges como exemplo de ramificação contemporânea da prática surrealista.

Benjamin Buchloh, em seu artigo *From Faktura to Factography* (1984), discute as possíveis origens para o uso da fotomontagem nas artes visuais. O principal foco é a fotomontagem soviética e a forma como as origens da técnica eram constantemente reformuladas para se encaixarem em uma narrativa que justificasse discursos de diferentes períodos do contexto soviético. Algumas possíveis origens podem ser a fotomontagem na publicidade americana ou a fotomontagem militante e política da União Soviética.² Independentemente da origem, o termo “fotomontagem” começou a se estabelecer no contexto artístico no início do século XX, devido ao fato de que a técnica já estava sendo difundida em cartões postais e ilustrações. Apesar de ambos os movimentos estarem realizando experimentos com essas técnicas por volta da mesma época, é difícil precisar se eles conheciam o trabalho dos outros artistas ou se houve alguma influência direta, como afirma Buchloh:

Já que em 1919 a fotomontagem era extensa e comumente usada tanto na publicidade quanto na fotografia comercial, a questão de quem realmente introduziu a técnica na transformação do paradigma modernista não importa. O que é muito mais crucial é a forma como os artistas (que poderiam muito bem ter “descoberto” simultaneamente a técnica para seus próprios propósitos independentemente um dos outros) se relacionaram com o potencial inerente e as consequências da reintrodução da imagem icônica (fotográfica) precisamente no momento em que a representação mimética parecia estar completamente desmantelada e definitivamente abandonada.³

É relevante, portanto, o retorno da representação mimética no contexto das artes visuais. Por volta desse período, dadaístas e construtivistas estavam tentando se distanciar da abstração

² Buchloh, 1984, p. 96-97.

³ Buchloh, 1984, p. 96, tradução nossa. Versão original: “Since by 1919 photomontage was widespread and commonly used in both advertising and commercial photography, the question of who actually introduced the technique into the transformation of the modernist paradigm is unimportant. What is far more crucial is in what way the artists (who might very well have simultaneously “discovered” the technique for their own purposes quite independently of one another) related to the inherent potential and consequences of the reintroduction of (photographic) iconic imagery at precisely the moment when mimetic representation had seemingly been dismantled and definitively abandoned”.

e da pintura figurativa tradicional. No lugar da tinta, a fotomontagem usa imagens para construir outras imagens, uma prática análoga ao gesto duchampiano, com o uso de objetos existentes – aqui mais especificamente imagens – como matéria prima. Essa era uma forma de criar expressões estéticas sem necessidade de técnicas de pintura. A fotomontagem, juntamente com a tipografia, a publicidade e a propaganda, se mostraram úteis na tentativa de redefinir os sistemas representacionais da nova sociedade.⁴ Houve, no entanto, um aspecto bem distinto entre os dadaístas alemães e os construtivistas russos além do componente geográfico: o tom resultante do uso da técnica. O Dadá tinha uma abordagem política, irônica e cômica, enquanto os construtivistas tinham um cunho político, como no contexto de propagação de ideologias:

Assim, na encruzilhada da estética politicamente emancipatória produtivista e a estética da transformação da montagem modernista em um instrumento de educação em massa e esclarecimento, encontramos não apenas sua iminente transformação em propaganda totalitária, mas também sua adaptação bem-sucedida para as necessidades do aparato ideológico da indústria cultural do capitalismo ocidental.⁵

Exercendo ou não esse potencial político-ideológico, a fotomontagem pode ter vários significados e formatos, seja uma colagem com imagens fotográficas, o uso de outros materiais juntamente com fotografias, a adição de escrita em uma imagem ou uma fotografia composta por diferentes elementos fotográficos. No último caso, é possível pensar em fotografias de dupla exposição ou na justaposição de dois modos de exposição para resultar em uma imagem mais nítida. Essa era uma prática comum no início do século XX:

Para o conjunto da vanguarda dos anos 20, a fotomontagem era considerada como um meio de fazer com que o sentido penetrasse dentro de uma simples imagem da realidade. Tratava-se na maioria das vezes da justaposição de duas fotografias, de uma fotografia e um desenho ou, ainda, de uma fotografia e um texto.⁶

A partir dessa descrição, se faz necessário estabelecer uma diferença entre fotomontagem e fotocolagem. Enquanto a fotomontagem é feita pela justaposição de imagens, mantendo a possibilidade de reproduções “infinitas” e o aspecto múltiplo da imagem fotográfica, a fotocolagem consiste em fragmentos físicos de fotografias e outros elementos que

⁴ Buchloch, 1984, p. 99.

⁵ Buchloch, 1984, p. 118, tradução nossa. Versão original: “Thus, at the cross-section of politically emancipatory productivist aesthetics and the transformation of modernist montage aesthetics into an instrument of mass education and enlightenment, we find not only its imminent transformation into totalitarian propaganda, but also its successful adaptation for the needs of the ideological apparatus of the culture industry of Western capitalism”.

⁶ Krauss, 2002, p. 116.

são construídos no corpo material da fotografia. Caso não seja refotografada, se tornando uma nova fotografia, perde-se a capacidade de reprodução, pois um objeto novo e único é criado com esses fragmentos, não sendo apenas uma construção “virtual” da imagem. A fotografia em si – não apenas no contexto da fotomontagem – tem uma inerente conexão com a colagem, devido ao fato de ser fragmentação estética do sujeito retratado, o qual é retirado de seu contexto original. Tirar uma fotografia é, de certa forma, levar um fragmento da realidade para o campo da representação.

Imagens podem ressaltar uma qualidade estética fragmentada mesmo que não sejam colagens em si. O aspecto da colagem reside na supressão do contexto original em torno do sujeito. Um elemento torna-se então algo diferente do que ele é.⁷ É o reconhecimento da existência de um objeto ao mesmo tempo em que ele é desenraizado da realidade e ressignificado em uma nova situação. Pois o “real” é um fragmento no campo da representação em uma colagem, portanto fragmentando a representação da realidade.⁸ A fotografia age como uma forma de colagem da realidade, transportando fragmentos dela para além de seus contextos originais. A fotomontagem, por sua vez, vai ainda além com a justaposição de elementos estéticos adicionais, criando um novo contexto e ressignificando a realidade.

Os surrealistas ressignificavam a realidade através da busca pelo maravilhoso⁹, herança, segundo Walter Benjamin, das fotografias de Eugène Atget – capazes de criar um aspecto de mistério e libertação do objeto de sua aura¹⁰ – e da fotografia criativa dos filmes construtivistas russos.¹¹ Essa tarefa é alcançada pela transformação dos objetos fotografados “que frequentemente provoca a desorientação que leva ao que os surrealistas chamam de maravilhoso”.¹² Apesar de a fotografia não ser a atividade principal do Surrealismo, Sontag aponta a relação intrínseca entre a técnica e o propósito abrangente do movimento.¹³

O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural. Quanto menos

⁷ Krauss, 2002, p. 166.

⁸ Krauss, 2002, p. 167.

⁹ Na bibliografia utilizada, o termo em inglês usado para esse termo é *marvellous*, que poderia tanto ser traduzido como maravilhoso quanto fantástico. Escolheu-se usar o termo *maravilhoso* devido à semelhança das palavras nos dois idiomas.

¹⁰ Benjamin, 1985, p. 101.

¹¹ Benjamin, 1985, p. 106

¹² Ades, 2021, tradução nossa. Versão original: “It is the transformation of materials, the juxtaposition that alters the nature of the original object photographed, that often provokes the disorientation that leads to what Surrealists call the marvellous”.

¹³ Sontag, 2019, p. 54.

douta, quanto menos obviamente capacitada, quanto mais ingênua — mais confiável havia de ser a foto.¹⁴

A fotografia surrealista seria, então, a construção fotográfica do enigmático. A ideia de que uma fotografia sempre representaria a realidade estava presente nas origens da fotografia, como se o artista por trás dela tivesse pouco ou nenhum efeito no resultado final.¹⁵ Isso, entretanto, se provou falso em alguns aspectos. Por exemplo, negativos eram frequentemente manipulados e montagens de diferentes formas eram feitas nos primórdios da fotografia. Sendo assim, é importante estabelecer dois polos opostos da fotografia: o lado objetivo, com a técnica e a máquina; e o lado subjetivo, com a pessoa atrás da câmera. A partir do momento em que a técnica fotográfica foi capaz de reproduzir a realidade de uma forma fidedigna e exata, os surrealistas se empenharam em reconquistar a aura e subverter a técnica para obter o mesmo aspecto fluido e embaçado da fotografia rudimentar.¹⁶ Segundo Sontag, fotografias são artefatos: “Assim, tiram partido simultaneamente do prestígio da arte e da magia do real. São nuvens de fantasia e pílulas de informação”.¹⁷ Em vez de reproduzir a realidade, esse tipo de fotografia almeja criar algo novo e aprofundar a noção de real:

Da mesma forma que a maior “realidade” da imagem fotográfica quando comparada com, por exemplo, a caricatura desenhada informa a fotomontagem política, ela pode perturbar nossa percepção do mundo normal com mais sucesso e criar imagens maravilhosas. A partir da justaposição de elementos que são tão estranhos uns aos outros, são formadas paisagens alucinantes; objetos cotidianos se tornam enigmáticos quando deslocados para um novo ambiente. Nossas mentes esforçam-se para compreendê-los e ficam perplexas, ou um novo pensamento é formado para eles. Diferentes realidades são então reveladas.¹⁸

Uma das formas usadas pelo surrealismo para alcançar essas realidades enigmáticas é o automatismo psíquico, um subconsciente que é levado à tona quando ações não são minuciosamente pensadas. André Breton explorou o conceito de escrita automática (*écriture automatique*), que seria pensamento em forma de escrita.¹⁹ Ele acreditava que a escrita era uma forma de representação de pensamento mais verdadeira do que uma imagem, pois ela pode ser

¹⁴ Sontag, 2004, p. 67.

¹⁵ Sontag, 2019, p. 55-56.

¹⁶ Krauss, 2002, p. 114-115.

¹⁷ Sontag, 2004, p. 84.

¹⁸ Ades, 2021, tradução nossa. Versão original: “Just as the greater ‘reality’ of the photographic image in comparison to, for example, the drawn caricature informs political photomontage, so it can all the more successfully disrupt our perception of the normal world, and create marvellous images. By the juxtaposition of elements that are strange to one another, hallucinatory landscapes are formed; commonplace objects become enigmatic when moved to a new environment. Our minds struggle to encompass them and are baffled, or a new thought is made for them. Different realities are thus revealed”.

¹⁹ Krauss, 2002, p. 116.

vista como um *trompe-l'oeil*.²⁰ O termo significa literalmente “engana o olho” em francês, fazendo referência a imagens que aparentam ser outra coisa, como ilusões de ótica. Nesse sentido, imagens fabricadas seriam mais a representação de um sonho do que o sonho em si, portanto uma versão distante dele.²¹ Teoricamente, isso significaria que Breton desconsideraria a fotografia como uma técnica que fabrica imagens, o que não foi exatamente o caso. A fotografia fazia parte da obra de Breton, com ilustrações fotográficas no lugar de desenhos em suas publicações, por exemplo.²²

Outro artista surrealista que trabalhou com fotografia foi Man Ray. O artista tem um extenso portfólio de fotografia, como por exemplo *Élevage de poussière* (1920), feita em parceria com Marcel Duchamp, e uma fotomontagem relevante para ilustrar o que está sendo discutido aqui, *Sem título (Reflections)* (1926), que consiste em uma fotografia de múltipla exposição, em que é possível identificar um rosto, uma estrutura circular – que possivelmente é a lente de uma câmera fotográfica – e outros elementos texturizados. A dificuldade de identificar claramente todos os elementos da fotografia causam um estranhamento, pois há algo de familiar em cada um deles, porém não é possível ter certeza absoluta do que são, mantendo um ar de mistério. Além de fotografias, Ray criou seus “raiógrafos”²³, fotogramas feitos com objetos colocados diretamente sobre papel fotossensível e expostos à luz, nos quais objetos e corpos são transformados em vultos fantasmagóricos que beiram o abstracionismo. Não é possível saber exatamente quais objetos foram usados para obter tais imagens, porém, ao mesmo tempo, existem elementos nítidos, como óculos, velas ou mãos. Percebe-se, portanto, ambos o aspecto enigmático e o *trompe-l'oeil* na constituição surrealista dessas imagens.

Ademais, existem mais peculiaridades da fotografia surrealista que se desdobraram na primeira metade do século XX, como é o caso da duplicação (*doubling*). Essa estratégia consiste na repetição de um elemento que implica a ideia de um original e de um simulacro, uma representação desse original: “Porém, tão logo é visto ao mesmo tempo em que o original, o duplo destrói a singularidade intrínseca deste último. A duplicação projeta o original no campo da diferença, do deferido, do cada-coisa-ao-seu-tempo, da germinação dos múltiplos no interior de um deles”.²⁴ De forma similar à duplicação, *mise en abyme* — que literalmente significa “colocar no abismo” — cria profundidade na narrativa. O conceito consiste na presença de

²⁰ Krauss, 2002, p. 111.

²¹ Krauss, 2002, p. 112.

²² Krauss, 2002, p. 113.

²³ Man Ray cunhou o termo em inglês *rayograph*, juntado Ray e *photograph*, para designar seus fotogramas. O termo traduzido raiógrafo foi tirado do livro *O fotográfico* (2002), de Rosalind Krauss.

²⁴ Krauss, 1981, p. 25.

camadas de representação e narrativa dentro de uma única unidade.²⁵ Craig Owens discute o conceito de *mise en abyme*, especificamente no contexto da fotografia, pelas ideias de duplicação, reduplicação, assim como o papel de espelhos na fotografia. Ao analisar o *Bal des Quatre Saisons* de Brassai, Owens afirma que a imagem pode aparentar inicialmente ser apenas um grupo de pessoas em um bar:

Uma complexa rede de reduplicações internas desvia a atenção daquilo que, apesar do status da fotografia como impressões do real, se mantém externo à imagem: a realidade retratada. [...] Duplicada e ainda, paradoxalmente, representada apenas uma vez, ela parece ter sido destituída dos seus seres corporais. Seus reflexos, separados de qualquer conexão física com um objeto, se acoplam ao primeiro grupo, para que cada uma das figuras sentadas no banco encontrem um segundo, um duplo virtual do outro no reflexo do espelho.²⁶

O ato de duplicação dentro da fotografia é descrito como a fotografia se dobrando em si mesma, criando literalmente um vinco na superfície da impressão.²⁷ Esse conceito também evoca um jogo de palavras com a palavra em francês para dobra, *pli*, que está presente no termo *duplicação*. Essa ação de dobra sobre si mesma evoca o conceito da fotografia como uma imagem espelhada:

Pelo fato de a imagem espelhada duplicar os sujeitos – o que é exatamente o que faz a fotografia – ela funciona aqui como uma imagem reduzida, interna da fotografia. O espelho reflete não apenas os sujeitos retratados, mas também a própria fotografia em sua totalidade. Ele nos mostra em uma fotografia o que a fotografia é – en abyme.²⁸

Owens especula que os espelhos internos da fotografia e a *mise en abyme* se tornaram sinônimos devido ao efeito que espelhos virados para outros espelhos têm. Independentemente das origens específicas do termo, o fato é que há uma referência à profundidade e às camadas de elementos na fotografia.

²⁵ Krauss, 2002, p. 154.

²⁶ Owens, 1978, p. 73, tradução nossa. Versão original: “A complex web of internal reduplications deflects attention away from that which, despite the status of photographs as imprints of the real, remains external to the image: the reality it depicts. [...] Doubled and yet, paradoxically, represented but once, the latter appear to have been dispossessed of their corporeal beings. Their reflections, severed from any physical connection with an object, attach themselves to the first group, so that each of the figures seated on the banquette finds a second, virtual double in the mirror reflection of the other.”

²⁷ Owens, 1978, p. 74.

²⁸ Owens, 1978, p. 75, tradução nossa. Versão original: “Because the mirror image doubles the subjects — which is exactly what the photograph itself does — it functions here as a reduced, internal image of the photograph. The mirror reflects not only the subjects depicted, but also the entire photograph itself. It tells us in a photograph what a photograph is — en abyme”.

Florence Henri é uma fotógrafa que fazia uso de muitos espelhos e reflexos, criando cadeias de imagens dentro das outras. Existem exemplos de composições fotográficas com espelhos e objetos – esferas, grades, frutas, flores, outras fotografias – evocando os estilos de abstracionismo geométrico e natureza morta. Ademais, a fotógrafa também realizou autorretratos, em que aparece nos reflexos dos espelhos sem que a câmera esteja visível. Krauss realiza uma aproximação entre um autorretrato de Henri com uma fotografia de Man Ray, em que a autora observa a formação da fotógrafa no contexto do abstracionismo formal da Bauhaus²⁹, nesse sentido distante da tradição surrealista, ao mesmo tempo em que traça paralelos das estratégias de ambos os artistas de enquadramento dos seus respectivos sujeitos fotográficos.³⁰ Em sua produção, Henri faz uso de estratégias como a duplicação e *mise en abyme* que também alcançam um efeito enigmático tal qual as fotografias surrealistas, mostrando-se um exemplo de uso dessas estratégias que tangenciam o movimento artístico francês. Um autorretrato de 1938 coloca em evidência o *mise en abyme* de Henri: a fotógrafa se encontra em uma moldura ou janela, com um fundo escuro e olhando melancolicamente para a direita da imagem. Em torno de tal moldura, se misturando pelas bordas, vemos elementos de uma cena externa ensolarada: plantas, um gradil, vinhas soltas pelo chão, parte de um vaso com uma planta alta e algumas sombras. Estaria a moldura com o retrato da artista atrás de um vidro que reflete essa cena externa? Seria uma fotografia de múltipla exposição? Nesse caso em específico, praticamente todos os elementos são imediatamente reconhecíveis, porém o deslocamento feito por Henri ao juntá-los dessa forma causa um estranhamento, da mesma forma que as fotografias surrealistas. As camadas de representações na fotografia se apresentam como mistérios a serem descobertos o quanto mais se olha para a imagem.

Esses foram alguns exemplos do uso das estratégias surrealistas na fotografia e origens. Como já dito anteriormente, elas não são exclusivas do movimento, tampouco sua origem significa que toda fotografia ou fotomontagem irá ter o peso político que as fotomontagens construtivistas tiveram, ou o efeito irônico das dadaístas, nem mesmo o mistério e maravilhoso da surrealista. As *assemblages* de Sofia Borges a partir de obras de Degas são um exemplo contemporâneo de como a fotografia e fotomontagem podem uma gama de temas complexos, pois têm uma abordagem política e feminista através do olhar de uma artista sobre a obra de um artista, criticando o olhar masculino do artista francês, reestruturando sua obra em um contexto contemporâneo enquanto cria camadas de imagens e narrativas.

²⁹ Krauss, 2002, p. 108.

³⁰ Krauss, 2002, p. 106.

O trabalho em questão foi estruturado em torno do convite a Borges, na ocasião da exposição retrospectiva de Edgar Degas pelo Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), para fotografar a obra *La Petite Danseuse de Quatorze Ans*, parte da Coleção Degas do museu, que consiste em 76 pinturas, desenhos e bronzes. Existe um evidente contraste entre as imagens feitas das obras de Degas para o catálogo e arquivo e a forma escolhida por Borges para retratá-las, pois esta não é uma mera reprodução estéril e neutra. Por exemplo, o fundo das imagens não é simplesmente preto ou branco, existem sombras e texturas que mudam a cada fotografia, em contraste ao fundo branco e liso tradicional de fotografias de arquivo. A abordagem da artista brasileira não é uma mera reprodução fotográfica, devido ao fato de que são usados diferentes modos de iluminação, enquadramento e composição que revelam as características brutas do bronze e a força dessas mulheres, cujos corpos eram frequentemente explorados pela prostituição e outras dificuldades. Esse é o esforço de Borges de trazer à tona uma reparação histórica, política e cultural pela forma como elas foram retratadas. Apesar de não ser possível afirmar que Degas tinha esses temas em mente durante a produção das obras, agora existe o espaço para essa discussão através do olhar do século XXI.

Além das fotografias, Borges também executou algumas assemblages, que consistem em fundos com partes de pinturas de Degas, impressões da bailarina e as estatuetas em bronze, que resultaram em imagens oníricas em *mise en abyme*: múltiplas camadas de reinterpretação das imagens de Degas através de seus ecos. Essas fotografias mostram detalhes velados das obras originais, similarmente às fotomontagens surrealistas, as quais deixam de lado o fotorrealismo e distorcem ligeiramente a realidade, ao mesmo tempo em que essas imagens são repensadas por um olhar feminino contemporâneo. Apesar de elas não estarem presentes na exposição, elas foram um produto das visitas feitas por Borges à reserva técnica do museu. O processo dessas *assemblages* é uma dança fluida e espontânea entre Borges e os bronzes. A artista trabalha com as esculturas como se elas estivessem dançando, colocando-as em diferentes direções e adicionando máscaras feitas a partir do rosto da Bailarina. Aqui é travado um diálogo direto com sua obra *Teatro para artifício* (2018), na qual foi organizado um teatro-performance em que artistas eram convidados a se movimentar com grandes impressões de máscaras e de objetos em frente a vários fundos, que eram então fotografados. Sendo assim, um processo similar foi repetido com as obras de Degas para obter as *assemblages*.

Práticas comuns de Borges são a sobreposição, repetição e correlações entre as imagens, novas ou velhas, do conjunto de sua obra com o intuito de criar novos significados ao estabelecê-las em novos arranjos. A fotografia se torna um material bruto, resultando em vários

formatos: telas, instalações, vídeos. Existe um sentido de transformação da realidade na construção de uma obra de arte e na subversão do meio fotográfico. Isso pode ser alcançado por longas exposições que enfatizam o aspecto metafísico da imagem, uma tentativa de transcender a forma pictórica, assim como por desenhos sobre as imagens e montagem, transformando a forma original em algo quase irreconhecível. Borges desconstrói e compõe imagens de modos inesperados, às vezes causando desconforto e estranhamento. Essa série de *assemblages* em especial explora os limites de representação dos corpos, questiona o movimento e é desenvolvido a partir de um processo vital para a obra de Borges, que consiste na criação de imagens pela encenação complexa das esculturas em si:

A partir do momento em que a artista estava lidando com as esculturas em si, as *assemblages* foram construídas e fotografadas pela artista dentro da reserva técnica do museu, criando uma relação disruptiva entre as cabeças femininas e os corpos dos bronzes de Degas. Ao juntar mais de cem anos entre os dois artistas, Borges intervém nas esculturas do mestre francês, trazendo uma nova substância radical para o trabalho em conjunto que tem em sua concepção a análise do movimento e do corpo de acordo com a mitologia e a teatralidade.³¹

As *assemblages* resultantes são oníricas e misteriosas, um eco do maravilhoso buscado na fotografia surrealista, a partir de uma coleção de fragmentos. De acordo com Sontag, colecionar era uma atividade importante no movimento surrealista, seja na forma de fotografias, citações, objetos fragmentados, com a camada adicional da justaposição desses elementos em novas formas, normalmente atípicas. Uma fotografia pode ser descrita como uma citação e o gosto por citações é algo inerentemente surrealista: “O gosto por citações (e pela justaposição de citações incongruentes) é um gosto surrealista”.³²

Ao considerar a mistura de meios que compõem as *assemblages* — fotografia impressa de parte de uma escultura, de parte de uma pintura como pano de fundo e as esculturas em si — é importante ressaltar a força existente daquilo que está ausente nessas imagens pelo modo que elas são enquadradas. Cada parte das obras deliberadamente mostrada ou ocultada é essencial para a construção da atmosfera misteriosa da imagem, enquanto ressalta detalhes dificilmente visíveis. Esses elementos são ecos das obras originais que, no entanto, ainda ressoam com a imagem original, mesmo que em certa medida deslocados. Alguns elementos

³¹ Borges, 2022, tradução nossa. Versão original: “Once the artist was dealing with the actual sculptures, the *assemblages* were constructed and photographed by the artist inside the conservation area of the museum, creating a disruptive relation between female heads and bodies of Degas' bronzes. By assembling more than one hundred years between the two artists, Borges intervenes in the French master's sculptures, bringing radical new substance for a dual-work that has in its conception the examination of movement and the body according to mythology and theatricality”.

³² Sontag, 2004, p. 90.

são repetidos, como a cabeça da bailarina em vários ângulos. Nessa obra, um trabalho tridimensional é traduzido para essa nova forma bidimensional: a assemblage.

Nesse artigo, buscou-se elencar e analisar algumas práticas e estratégias surrealistas na fotografia e fotomontagem tanto no início do século XX, com André Breton, Brassai, Man Ray e Florence Henri, quanto com um exemplo contemporâneo da obra de Sofia Borges. É evidente a complexidade dada a uma imagem a partir dessas técnicas, causando o estranhamento através do deslocamento dos objetos retratados e criação de novos arranjos de imagens. A exploração da fotografia nos termos surrealistas perturba o senso comum de que essa é uma técnica que apenas retrata a realidade fidedignamente. Esses exemplos ilustraram como é possível criar, de diferentes formas, novas e misteriosas realidades a partir da imagem fotográfica.

Referências

ADES, Dawn. *Photomontage*. London: Thames & Hudson, 2021.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Sofia. *DEGAS / BORGES*. Available in: <<https://sofiaborges.carbonmade.com/projects/7239689>>. Accessed on: 22 October 2022.

BUCHLOH, Benjamin. Faktura to Factography. *October*, Cambridge, n. 30, p. 82-119, Autumn, 1984.

CHIARELLI, Tadeu. A Fotomontagem como “Introdução à Arte Moderna”: Visões Modernistas sobre a fotografia e o Surrealismo. *ARS*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.

KRAUSS, Rosalind. The Photographic Conditions of Surrealism. *October*, Cambridge, v. 19, pp. 3-34, 1981.

_____. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

OWENS, Craig. Photography “en abyme”. *October*, Cambridge, v. 5, pp. 73-88, 1978.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *On Photography*. London: Penguin Books, 2019.