

## **HIBRIDISMO E MISTIÇAGEM NA ARTE CONTEMPORÂNEA: ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA**

### **HYBRIDITY AND HYBRIDISM IN CONTEMPORARY ART: BETWEEN PHOTOGRAPHY AND PAINTING**

Daniela Remião de Macedo / UFRGS  
Eduardo Vieira da Cunha / UFRGS

#### **RESUMO**

Esta comunicação tem por objetivo apresentar um recorte da pesquisa em Poéticas Visuais em andamento no Mestrado (2016-2018) do PPGAV-UFRGS. Apresenta relações entre a fotografia e a pintura, buscando em obras de Edgar Degas referências da utilização da fotografia como ferramenta no processo de criação da pintura, e inspiração para a criação fotográfica. Aborda os tempos que se desencadeiam e se emaranham no fazer fotográfico, além do tempo cronológico que reside na imagem. Revisa conceitos de hibridismo e mestiçagem, refletindo em que momentos estes permeiam o processo de criação de produção fotográfica, que utiliza apropriação de imagens e Cianotipia, um processo histórico de impressão fotográfica, mesclando processos analógico e digital com uma postura contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia; pintura; Edgar Degas; hibridismo; mestiçagem.

#### **ABSTRACT**

*This paper aims to present an outline of the research in Visual Poetry in progress in the Masters Program (2016-2018) at UFRGS. It presents relationships between photography and painting, finding in Edgar Degas' artworks references for the use of photography as a tool in the painting creation process, and inspiration for the photographic creation process. It discusses the times that are unleashed and entangled in photographic process, in addition to the chronological time that resides in the image. It revises concepts of hybridity and miscegenation, investigating the moments they permeate the photographic creation process, which uses image appropriation and Cyanotype, a historical process of photographic printing, merging analog and digital processes with a contemporary posture.*

**KEYWORDS:** *photography; painting; Edgar Degas; hybridity; miscegenation.*

## **Introdução**

Fotografia e pintura reivindicam leituras diferentes quanto à representação do tempo, com rompimentos e reconstruções: de espaço-tempo, de suporte, de sentidos, de resgate e valorização da aura, de perdas e de lutos. Para Ronaldo Entler (2009), mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura. Postura esta que incluiria uma revisão da noção de originalidade e de perda da aura, em transformações, apropriações e traduções, que incluem o seu sentido.

Com interesse na produção artística que se desgarrar do viés documental e do registro atribuído ao fotográfico e reforçado por diversas vozes e momentos das Histórias da Fotografia e da Arte, e entendendo que o fotográfico nasce como meio expandido ou expansível desde a origem, propondo diálogos, absorções e hibridizações entre linguagens e campos artísticos. A pesquisa aqui apresentada vai neste sentido, buscando no século XIX algumas trocas e relações entre fotografia e pintura no processo de criação, especialmente nas obras de Edgar Degas (1834-1917). O que se procura encontrar através desta quebra de hierarquias é um alargamento da noção do tempo, e uma discussão sobre os antigos conceitos de autoria e originalidade, com o advento das novas tecnologias.

Proponho então um mergulho temporal no mundo das imagens, buscando um maior aprofundamento a respeito dos conceitos de originalidade na arte contemporânea e nos processos de criação e produção de obras fotográficas, incluindo o conceito de autoria. É apresentado por fim um experimento fotográfico com referência nas obras pesquisadas. O experimento desenvolvido foi norteado pelas estratégias fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle (2009), que propõem, entre outras, possibilidades para a pós-produção de imagens fotográficas no nível de intervenção entre o artista e a imagem, interferindo na própria fotografia, e levam em conta alguns dos procedimentos sugeridos por Rubens Fernandes Jr. (2006), neste caso a utilização de tratamento digital e procedimentos históricos de impressão fotográfica.

## **O paradoxo do tempo na fotografia**

A representação da passagem do tempo na imagem tem demandado sucessivas formulações ao longo dos séculos. Desde a antiguidade, os artistas procuram

representar a sucessão de momentos em uma única cena, alargando esta representação para momentos imediatamente anteriores e posteriores à cena, e dando suas respostas usando diferentes materiais e técnicas à sua disposição em cada época. Embora as obras de arte representem o tempo por natureza congelado, os artistas buscaram decompor o movimento. O políptico permitiu há muito tempo a evocação de várias cenas no mesmo espaço, mesmo que a pintura clássica imponha progressivamente tempo e lugar.

Com a invenção da fotografia, que revolucionou as artes visuais e abriu novas perspectivas aos artistas no final do século XIX, a possibilidade da representação sob a forma da cronofotografia acabou derrubando esses códigos de representação. As vanguardas passam então a explorar outras formas de sugerir o movimento, mostrando a decomposição de um gesto, e artistas como Edgar Degas se interessaram pelo mundo da dança para representar o movimento.

Além do tempo cronológico que reside na imagem fotográfica, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Isto compreenderia também o pré, o durante e o pós ato fotográfico. A teatralização da realidade, a duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados, incorporariam em si meandros de temporalidade.

### **Pintura e fotografia de Edgar Degas**

Como pintor, as conexões de Degas com a fotografia são universalmente reconhecidas. No clássico debate para decidir quais os aspectos da pintura do século XIX seriam atribuíveis ao precedente fotográfico, Degas aparece geralmente como uma espécie de valorizador heróico do instantâneo. O interesse de Degas pelo meio fotográfico residia, sobretudo, nas novas possibilidades do projeto realista propiciadas pela fotografia. Mais que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos, e era atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contramão de uma representação eloquente em termos tradicionais, ele subvertia o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*<sup>2</sup>. Segundo Annateresa Fabris (2011), Degas não buscava na realidade exterior os índices de uma ordem oculta. Ao contrário, procuraria por um mundo artificial, cuja significação residia na ordem do visível, numa forma feita de signos emprestados e de signos novos.

CUNHA, Eduardo Vieira da ; MACEDO, Daniela Remião. Hibridismo e mestiçagem na arte contemporânea: entre a fotografia e a pintura. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.3656-3670.

Com a evidente influência da fotografia nos trabalhos de Degas, algumas de suas pinturas sugerem a possibilidade de ser intenção do artista retratar, não um grupo de bailarinas com o mesmo figurino, mas uma mesma bailarina em sucessivos movimentos sobrepostos na mesma imagem. Malcolm Daniel (1998) nos apresenta mais sobre as experimentações do pintor, se referindo a um conjunto de negativos em vidro de Edgar Degas que mostram uma bailarina em várias poses (imagens 37-39 da série *Danseuse du corps de ballet*). Essas imagens fotográficas feitas por Degas, inspiradas nas pesquisas de Étienne-Jules Marey (2002) sobre cronofotografia, pesquisas que se desenvolviam contemporaneamente às produções do pintor, serviram de modelo para vários desenhos, pinturas e pastéis de Degas. Um exemplo é a obra *Danseuses Bleues* (1899), onde o pintor combinou as poses das três imagens (Figuras 1-3) em uma única composição (Figura4).



Figura 1: Edgar Degas (1834-1917).  
Danseuse le bras tendue, 1895-1896.  
Negativo monocromático em vidro, 13x18 cm.  
Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris.  
Disponível em: <<http://goo.gl/QzJwjm>>.



Figura 2: Edgar Degas (1834-1917).  
Danseuse ajustant sa bretelle, 1895-1896.  
Negativo monocromático em vidro, 13x18 cm.  
Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris.  
Disponível em: <<http://goo.gl/g3LVgZ>>.



Figura 3: Edgar Degas (1834-1917).  
Danseuse ajustant ses deux bretelles, 1895-1896.  
Negativo monocromático em vidro, 13x18 cm.  
Bibliothèque Nationale de France (BnF), Paris.  
Disponível em: <<http://goo.gl/yLUWnr>>.

Em nossa pesquisa, podemos situar estas mesmas poses fotográficas utilizadas e transformadas em um processo de tradução da fotografia em pintura, na composição de outras de suas obras (Figuras 5-9).



Figura 4: Edgar Degas (1834-1917).  
Danseuses Bleues, 1899.  
Pastel sobre papel, 65x65 cm.  
Pushkin State Museum of Fine Arts, Moscou.  
Disponível em: <<https://goo.gl/8YaBXn>>.



Figura 5: Edgar Degas (1834-1917).  
Quatre Danseuses, 1899.  
Óleo sobre tela, 151,1x180,2 cm.  
National Gallery of Art Washington.  
Disponível em: <<http://www.nga.gov/collection/art-object-page.46597.html>>.

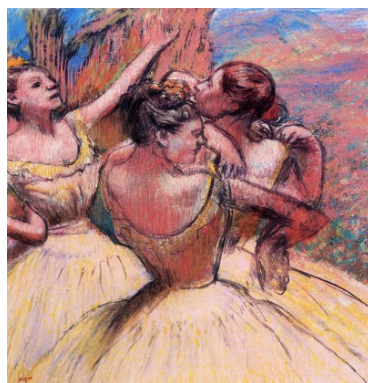


Figura 6: Edgar Degas (1834-1917).  
Trois Danseuses, 1898.  
Pastel sobre papel, 65,4x65,4 cm.  
Coleção particular.  
Disponível em <<http://www.edgar-degas.org/Three-Dancers-III.html>>.





Figura 7: Edgar Degas (1834-1917).

Danseuse, 1899.

Pastel sobre papel, 30x31,5 cm.

Museum of Fine Arts, Budapest.

Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar\\_Germain\\_Hilaire\\_Degas\\_067.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_067.jpg)>.

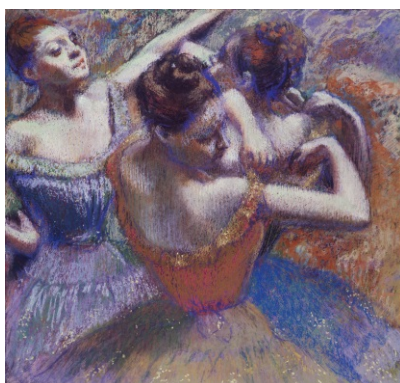


Figura 8: Edgar Degas (1834-1917).

The Dancers, 1899.

Pastel sobre papel, 62,2x64,8 cm.

Toledo Museum of Art, Ohio.

Disponível em: <<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/50814>>.



Figura 9: Edgar Degas (1834-1917).

Two Dancers, 1879.

Pastel sobre papel, 46,7x54,9 cm.

The Metropolitan Museum of Art (NY).

Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436167>>.

A fotografia de Degas representou acima de tudo um campo de experimentação na forma de uma mistura singular, refletindo diferentes intenções, e servindo a propósitos diferentes. Compreender a fotografia de Degas é entendê-la não como um instrumento de trabalho, à parte, mas como um estudo integrado em suas preocupações artísticas como um todo em seu entorno, enquanto ele se desenvolvia como artista ainda jovem, utilizando a câmara como ferramenta de descoberta. A diversidade da fotografia de Degas reflete a curiosidade devoradora do artista ao longo de sua carreira.

### **Danseuses Bleues**

Com base no mergulho na obra de Edgar Degas, passei a elaborar um trabalho intitulado *Danseuses Bleues* (Figura 10). Trata-se de um políptico composto de nove telas, trazendo a reprodução fotográfica de recortes de obras do artista.



Figura 10: Dani Remião.  
 Danseues Bleues, 2017.  
 Cianotipia sobre tela, 20x20 cm (políptico).  
 Porto Alegre (RS).

Este trabalho leva o mesmo nome da obra *Danseuses Bleues* (Figura 4) de Degas, que ocupa o espaço central da obra. Ao seu redor, as três fotografias feitas a partir dos negativos da série *Danseuse du corps de ballet* (Figuras 1-3). Outros trabalhos de Degas (Figuras 5-9), entre pinturas e pastéis, que também sugerem que suas



composições de bailarinas foram criadas a partir de alguma destas imagens fotográficas, complementam a obra.

As imagens impressas com pincel em tela através da Cianotipia<sup>1</sup>, processo fotográfico histórico que tem como característica a criação de imagens em tons de azul, misturam fotografia e pintura, e transformam assim todas as bailarinas de Degas em bailarinas azuis.

Atualmente, com a possibilidade de exibir imagens *online*, um número crescente de materiais raros apareceu em plataformas acessíveis ao público, algumas delas cuidadosamente disponibilizadas (em *sites* de galerias e museus), algumas simplesmente divulgadas com a possibilidade de alguma manipulação digital. Sendo assim, imagens de obras de grandes artistas que anos atrás apenas poderiam ser visualizadas em raros, caros e volumosos livros de história da arte, hoje podem ser facilmente encontrados na *web*. Essas imagens pobres, como descreve Hito Steyerl (2009), de qualidade ruim e resolução abaixo dos padrões, transformam qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto. As imagens pobres são imagens populares, que podem ser feitas e vistas por muitos, é possível armazenar os arquivos, mas também reeditá-los. E os resultados circulam livremente.

As reproduções fotográficas das obras de Degas utilizadas nessa produção foram adquiridas dos acervos digitais dos museus e galerias que abrigam estas obras fisicamente, de forma a garantir a maior fidedignidade com a obra original, sem eventuais manipulações comuns em imagens disponíveis na *web*. Contudo, a baixa resolução das imagens tornou-se inevitável, assim como os arranhões e marcas do tempo dos negativos fotográficos originais. Assim, além de unir, em uma única obra, imagens que se encontram fisicamente dispersas em diferentes museus e galerias pelo mundo, a produção criada com o políptico *Danseuses Bleues* partiu da apropriação de reproduções fotográficas de obras de Degas, imagens pobres, digitais, de baixa resolução com facilidade de acesso e reprodução, e buscou a revalorização dessas imagens através de tratamento digital, buscando restaurar sua qualidade, e de um processo de impressão artesanal, resgatando e gerando imagens únicas.

De acordo com Antônio Fatorelli (2013), a reciclagem de imagens preexistentes na mídia de massa e a dilatação do tempo da etapa de pós-produção de imagens, como no trabalho desenvolvido, são procedimentos que acrescentam novas temporalidades à representação, ressaltando sua irredutibilidade ao tempo de tomada. As imagens resultantes, emolduradas em bastidores como telas de pintura, devolvem a materialidade perdida da obra original nas imagens digitais capturadas da *web*, e a fascinação pela superfície texturizada, pelo desejo do toque e apelo ao tátil. Fotografias são depósitos de químicos e, ao mesmo tempo, imagem e objeto físico.

O tempo do fazer fotográfico do trabalho plástico apresentado adicionou-se aos tempos de vários autores, técnicas e processos. O tempo do *mise-en-scène* de Degas nos registros fotográficos da bailarina, o tempo de revelação dos negativos no século XIX, o tempo das pinceladas do artista nas suas telas com variadas composições de bailarinas a partir de suas fotografias, o tempo dos registros fotográficos pelos anônimos responsáveis por transformar os quadros do pintor em fotografias digitais, o tempo de busca por essas imagens na *web*, o tempo da manipulação digital, o tempo das impressões artesanais, o tempo de emoldurar os tecidos tornando as imagens novamente quadros. O resultado é um trabalho com múltiplos tempos e autorias, que começou a surgir no século XIX pelas mãos do pintor, sendo finalizado pelas mãos da autora do políptico aqui apresentado, abrindo-se ainda para a adição da ação do tempo, que continua a modificar as imagens.

A fotografia contemporânea admite a interferência desde as novas tecnologias que provocam desdobramentos e contaminações, assim como a revisão de conceitos, em uma espécie de sedução por nostalgia de determinados momentos da história da arte, restaurando uma aura ao reabilitar procedimentos antigos da fotografia e despertando novas possibilidades de criação produzindo novas experiências e sensações. São citações, hibridações e mestiçagens que trabalham com a história das imagens, reapropriando-se de modelos, travestindo-os em outras obras. Reapropriações de estilo, e práticas de citação, em um ecletismo que recusa as antigas hierarquias estabelecidas.

## Hibridismo e Mestiçagem

A contemporaneidade representa então um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística. São admitidas agora obras contaminadas pela justaposição de elementos díspares, e processos marcados pela transitoriedade, migração de técnicas, matérias e suportes. Segundo Icléia Cattani (2007) começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagem e hibridações.

Cattani esclarece ainda que o conceito de mestiçagem, deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, resgata seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades. Esses diversos elementos constitutivos que se misturam, presentes na obra de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória. A autora ressalta que mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo (CATTANI 2004).

Segundo a Cattani, esses cruzamentos que caracterizam a mestiçagem presentes nos processos artísticos atuais são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação, que não tem por finalidade fundi-los em uma totalidade única, tal como ocorre no hibridismo.

Já o hibridismo, de acordo com Cattani (2007), é caracterizado pela fusão dos elementos díspares que os estruturam, e não pela manutenção das tensões e da integridade de seus diferentes componentes, como nas mestiçagens.

Sendo assim, a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, acolhendo diferentes elementos em permanente diversidade, enquanto o hibridismo é homogêneo, fundindo diversos elementos num todo único.

Na arte contemporânea, de acordo com Sandra Rey (2005), as diversas definições do termo hibridação indicam formas de arte que misturam diferentes técnicas e tradições, tais como as instalações, o vídeo, a fotografia, as obras *in situ*, as apropriações, a arte interativa. A hibridação é também uma das principais características da arte numérica.

Sendo assim, o processo de criação do trabalho *Danseuse Bleues* aqui apresentado, envolveu diferentes tempos e autorias, e procedimentos de mestiçagem e hibridismos. A apropriação, como ato de sobreposição e efeito de sobreimpressão, propõe um reordenamento de leitura do tempo da obra. Neste caso, pode-se estabelecer um questionamento sobre a noção tradicional de autoria, de obra, de processo e de exposição da obra. Poderíamos manter a noção de originalidade de uma pintura de Degas, ou da diferença ontológica entre original e reprodução, neste *mise-en-abîme*<sup>3</sup> de apropriações da *web*? E poderiam estes procedimentos transformar-se em um novo tipo de aura? Reapropriar-se de todas estas imagens que circulam na *web* não representaria viver uma espécie de luto da originalidade da obra, transformando-o, através da adição de camadas de tempo, em um novo trabalho?

A imagem analógica está presente nos negativos fotográficos feitos por Degas, e nas obras pictóricas criadas por ele a partir destas imagens. Os desenhos e pinturas de Degas, imagens tradicionais ou analógicas, são obtidas através de um traço material (tinta ou pigmento), e as fotografias de Degas, de um traço ótico-químico. Já os processos de fabricação das imagens numéricas, como as reproduções fotográficas das obras do pintor encontradas na *web*, não são físicos, mas computacionais, ópticos, sendo o resultado de cálculo efetuado pelo computador e não mais uma marca ou impressão deixada por um objeto material sobre um suporte.

Em um momento seguinte então, a imagem numérica se faz presente nas fotografias digitais, quando o gesto de apropriação das reproduções fotográficas das obras do pintor encontradas na *web* (as imagens analógicas das obras de Degas passaram a ser numéricas pela atuação de fotógrafos anônimos). Após numerizada, a imagem ótica torna-se híbrida, conforme Nara Santos (2000), e sofre uma segunda hibridação quando acrescida de efeitos através de programas de computador. Quando os negativos de Degas, produzidos de modo analógico, são digitalizados através de um *scanner* temos a primeira relação de hibridação, a imagem adquire o caráter numérico e é visualizada através da tela do computador.

Assim, após tratamento digital, as imagens são impressas em lâminas transparentes que servirão de negativos para transferir para o plano pictórico através da impressão artesanal, intensificando-se assim, as relações entre o fazer artesanal (Cianotipia) e o mecânico (dos negativos fotográficos). A imagem analógica então volta a se fazer presente quando são criadas cada uma das imagens que compõem o políptico através do processo de impressão artesanal sobre tela.

Dessa forma, *Danseuses Bleues* apresenta-se como um exemplo de mestiçagem, com a reunião e apropriação de imagens de natureza pictórica e fotográfica, contudo sem fundi-las, mas aproximando-as de forma tensa com a utilização do mesmo processo de impressão artesanal e disposição na forma de políptico. Entretanto, além da justaposição das telas que compõe a obra, há o hibridismo na fusão de processos analógicos e digitais até se chegar a cada uma das imagens analógicas finais.

### **Considerações finais**

Em meio a tanta evolução da fotografia, hoje dominada pela tecnologia digital, buscar em processos manuais, históricos e não comerciais meios para produzir imagens dentro do campo das artes visuais parte de uma inquietação e necessidade de experimentação em relação à rígida linguagem fotográfica, buscando uma maior liberdade na produção artística. Representa também um ato de consumir o luto pela perda da originalidade, e valorização e reforço de um novo tipo de aura, advindo da experiência do artista. Procura-se aqui também estabelecer um questionamento quanto às condições de possibilidade de criação na era pós-moderna, recuperando um passado da “grande arte”, ou seja, a pintura de cavalete do Museu. O resultado pode ser considerado um híbrido - não é pintura, nem fotografia, nem gravura, mas uma reinterpretação de tempos e de procedimentos, em um processo constante de tradução - da pintura à fotografia, e vice-versa.

A criação de *Danseuses Bleues*, além de utilizar um processo histórico de impressão, traz ainda a exploração em uma superfície não convencional na utilização do processo no século XIX, com as imagens impressas em tecido de tela de pintura. Esse desejo de explorar a percepção, conectada às noções de luz e tempo, às transformações das substâncias químicas, e as descobertas do trabalho da matéria utilizada, em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do



fazer analógico tradicional, traz alquimia ao trabalho, permitindo a interferência da artista e colaboração na transmutação das imagens originais, em um apelo ao tátil em lugar do eminentemente óptico da fotografia.

De acordo com a definição de Roland Barthes (2012), mesmo sem a interferência do artista, a fotografia nesse processo pode ser entendida como um organismo vivo, pois “nasce dos próprios grãos de prata que germinaram, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece” (embora no caso apresentado o processo fotográfico utilize grãos de ferro).

Assim, enquanto o processo de digitalização das obras de Degas traria a essas imagens a possibilidade da promessa de eternidade, agregando nova forma de materialidade, o processo de criação do políptico *Danseuses Bleues* oferece às imagens um novo corpo e uma nova vida. As imagens que surgiram pelas pinceladas de Degas a partir de suas fotografias, agora renascem também por pincéis, mas como imagens fotográficas feitas a partir do registro de pinturas. As imagens das obras do pintor renascem, depois de um século, dos grãos de ferro, com um novo destino pela frente. O azul das bailarinas de *Danseuses Bleues* de Degas agora se expande entre as demais e as une, até que o tempo, aos poucos, as faça envelhecer, consumindo o luto da perda, através de seu lento desaparecimento. Nestes processos de deslocamento, poderíamos falar na criação de um novo tipo de aura da obra, ou de um fortalecimento da aura, advinda das sucessivas perdas e distanciamento do tempo da obra original?

### Notas

<sup>1</sup> Cianotipia/Cianótipo ou *Cyanotype* é um processo fotográfico conhecido também como *Blueprint*, baseado na sensibilidade dos sais de ferro aos raios U.V. Foi desenvolvido por Sir John Herschel em 1842.

<sup>2</sup> Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que mais tarde seria chamado diretor de cena. Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas: Papirus, 2007.

<sup>3</sup> Termo francês proposto em 1893 por André Gide, e universalmente adotado, traduzido por “construção em abismo”, significando a incrustação de uma narrativa dentro da narrativa, fazendo referência a qualquer “trabalho dentro de um trabalho”. Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas: Papirus, 2007.

### Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Edição especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

CATTANI, Icleia Borsa, Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: \_\_\_\_\_ (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.

\_\_\_\_\_. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo. *Icleia Cattani*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DANIEL, Malcolm. *Edgar Degas: Photographer*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea. In: *A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie* (catálogo da exposição). São Paulo: ITAU CULTURAL, 2009. pp.142-147.

FABRIS, Annateresa. *O desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*, v. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antônio. *Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. *FACOM*, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2º Semestre, 2006.

MAREY, Étienne-Jules Marey. *Le mouvement*. Nimes: Jacqueline Chambon, 2002.

MÜLLER-POHLE, Andreas. Estratégias de informação. In: *Boletim*, Universidade de São Paulo, n. 3, Maio 2009.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros. Processos híbridos na arte contemporânea. *Festival de arte 2005*. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<http://www.festivaldearte.fafcs.ufu.br/2005/palestra-04.htm>>. Acesso: 10/03/2018.

SANTOS, Nara Cristina. Hibridação x Infografia. *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras - UFSM*. Ano 4, n.1, 2000, p. 38-43.

STEYERL, Hito. In defense of the poor image. In: *E-flux Journal*, número 10, novembro 2009.

### **Daniela Remião de Macedo**

Fotógrafa e Mestranda em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais no Instituto de Artes da UFRGS. Mestre em Ciência da Computação pela PUC-RS (1999). Docente universitária desde 2000. Integrante do grupo LUMEN-UFRGS. Pesquisa processos fotográficos históricos e sua utilização híbrida com processos digitais. Realizou exposições individuais e coletivas no Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Bahia e Amazonas.

### **Eduardo Vieira da Cunha**

Doutor em Artes Plásticas - Université Paris 1 (Panthéon – Sorbonne) (2001). *Master of Fine Arts* - City University of New York (1990). Professor associado e Coordenador da área de Fotografia no Instituto de Artes da UFRGS. Docente do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Pesquisa as áreas de fotografia, imagem, pintura e multimeios. Desenvolve atividade de ateliê em pintura e desenho, com exposições realizadas no Brasil e exterior.