

APROPRIAÇÕES DE IMAGENS EM DAIDO MORIYAMA: EQUI-VALÊNCIAS ENTRE REALIDADE E REPRESENTAÇÕES

Lucas Camara Gibson¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo analisar o papel das apropriações imagéticas no trabalho do fotógrafo japonês Daido Moriyama e as repercussões deste procedimento na construção de suas séries fotográficas. A partir do contexto de surgimento das apropriações na arte, as influências de Andy Warhol no processo criativo de Moriyama e a formação do estilo do fotógrafo, são analisadas imagens apropriadas pelo artista no período de 1969 a 1972, buscando perceber como o fotógrafo compreende os conceitos de originalidade, autoria e arte em sua produção fotográfica. Para isto, tomam-se como referências entrevistas, trabalhos acadêmicos e depoimentos do próprio autor. Em adição, são investigados os contextos de obtenção destas imagens a fim de perceber como Moriyama estabelece suas experiências com o mundo real e o mundo das imagens, utilizando como base entrevistas, catálogos, livros, artigos, declarações do fotógrafo sobre seu próprio trabalho e estudos do teórico Joan Fontcuberta acerca da realidade e suas representações imagéticas. Na parte final do artigo, caminha-se à conclusão de que Moriyama estabelece uma equivalência entre a vida real e a vida das imagens, questionando continuamente os conceitos de arte, autoria e originalidade em seus ensaios, o que justificaria a presença frequente das apropriações em suas séries.

Palavras-chave: Fotografia; Apropriações; Daido Moriyama;

IMAGE APPROPRIATIONS IN DAIDO MORIYAMA: EQUIVALENCES BETWEEN REALITY AND REPRESENTATIONS

Lucas Camara Gibson¹

Abstract

This article aims to analyze the role of image appropriations in the work of Japanese photographer Daido Moriyama and the repercussions of this procedure in the construction of his photographic series. Starting from the context of the advent of appropriations in art, the influences of Andy Warhol in the creative process of Moriyama and the development of the photographer's style, we analyze appropriated images by the photographer from 1969 to 1972 in order to understand how he perceives the concepts of originality, authorship and art in his photographic production, taking as references interviews, academic works and statements from the author himself. In addition, the contexts behind these images are investigated in order to understand how Moriyama establishes his experiences with the real world and the world of images, using interviews, catalogues, books, articles, testimonies by the photographer himself and studies from Joan Fontcuberta about reality and its imagery representations. At the end of the article, we conclude that Moriyama establishes an equivalence between real life and life of images, often questioning the concepts of art, authorship and originality in his works, which would justify the frequent presence of appropriations in his series.

Keywords: Photography; Appropriations; Daido Moriyama.

APROPIACIONES DE IMÁGENES EN DAIDO MORIYAMA: EQUIVALENCIAS ENTRE LA REALIDAD Y LAS REPRESENTACIONES

Lucas Camara Gibson¹

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar el papel de las apropiaciones de imágenes en el trabajo del fotógrafo japonés Daido Moriyama y las repercusiones de este procedimiento en la construcción de sus series de fotos. Desde el contexto de la aparición de apropiaciones en el arte, las influencias de Andy Warhol en el proceso creativo de Moriyama y el desenvolvimiento del estilo del fotógrafo, serán analizadas imágenes apropiadas por el fotógrafo en el período de 1969 a 1972, buscando comprender cómo el entiende los conceptos de originalidad, autoría y arte en su producción fotográfica, tomando como referencia entrevistas y testimonios del propio autor. Además, se estudian los contextos para obtener estas imágenes para comprender cómo Moriyama establece sus experiencias con el mundo real y el mundo de las imágenes, utilizando como base entrevistas, catálogos, libros, artículos, declaraciones del fotógrafo sobre su propio trabajo y estudios del teórico Joan Fontcuberta sobre la realidad y sus representaciones de imágenes. En la parte final del artículo, concluimos que Moriyama establece una equivalencia entre la vida real y la vida de las imágenes, cuestionando continuamente los conceptos de arte, autoría y originalidad en sus ensayos, lo que justificaría la frecuente presencia de apropiaciones en sus series.

Palabras clave: Fotografía.;Apropiaciones.;Daido Moriyama.

Introdução

Daido Moriyama (1938-) é um fotógrafo conhecido por seu estilo inventivo, marcado tanto por suas escolhas temáticas quanto estéticas. Muito da fotografia de vanguarda americana, europeia e japonesa dos anos 80 e 90 foi influenciada por sua forma de fotografar, de natureza diversificada e preenchida de abordagens radicais e inovadoras (NISHII, 2012, p. 3). Nosso foco é o das apropriações em sua obra, mais especificamente as fotográficas, as “fotos de fotos”, outro tipo de experiência pioneira que teve Moriyama como um de seus fundadores iniciais no âmbito da fotografia (NISHII, 2012, p. 34).

O presente artigo, vale ressaltar, não possui como objetivo analisar todas as imagens que seriam fruto de apropriação no trabalho de Moriyama. Primeiramente porque tal tarefa seria impossível, tendo em vista que o fotógrafo possui o clique obsessivo como *modus operandi*, acreditando abertamente que a qualidade das imagens apenas poderia vir a partir da quantidade (NAKAMOTO, 2019, p. 73). Segundo porque, ainda que fosse possível ter acesso a todo acervo do fotógrafo, não seriam necessárias tantas imagens para que fosse entendida sua forma de trabalho e suas relações com as apropriações no fazer fotográfico, motivo este que nos faz optar por utilizar imagens mais emblemáticas da carreira do autor, presentes em alguns de seus trabalhos mais conhecidos. Assim, busca-se evidenciar como Daido Moriyama introduziu o debate sobre autoria e originalidade nas fotografias, objetivando uma equivalência conceitual entre realidade concreta da vida e a realidade das representações imagéticas.

O realismo fotográfico da década de 1950 e a formação do estilo de Moriyama

Antes de tratar das apropriações propriamente ditas, é importante compreender o contexto de produção artística que influenciou Moriyama na formação de seu estilo fotográfico. A fotografia produzida no Japão a partir de 1950 se concentrou primordialmente na documentação dos efeitos da Segunda Guerra Mundial para a sociedade japonesa. Os fotógrafos da época se dedicaram a registrar áreas urbanas destruídas, a derrota do povo japonês e a ocu-



pação do território por uma potência estrangeira (COLE, 2015, p. 1). Com o fim da **censura**¹ imposta pela Ocupação do Japão pelas Forças Aliadas em 1949, tal documentação conquistou seu devido espaço e permitiu que os fotógrafos publicassem seus trabalhos de forma livre, utilizando a fotografia como um instrumento de denúncia da Ocupação e seus efeitos. O movimento do “realismo fotográfico” do pós-guerra foi encabeçado pelo fotógrafo Ken Domon em 1950, “permanecendo um estilo popular durante as décadas de 1960 e 1970. A forma como este realismo foi expressado, contudo, mudou ao longo do tempo” (COLE, 2015, p. 17). Enquanto Domon buscava um estilo impessoal, frio, buscando “estabelecer um legado da evidência” (MUNROE, s.d.) em imagens que permitiriam uma extração mais objetiva da realidade, fotógrafos e coletivos atuantes a partir de 1954² buscaram um realismo mais subjetivo, caracterizado por uma presença mais intensa de possibilidades interpretativas, produzindo imagens que iriam além do simples enaltecimento ou condenação dos assuntos fotografados (COLE, 2015, p. 18).

O estilo de Moriyama se caracterizou por inovações experimentais que se distanciavam da estética do realismo fotográfico encabeçado por Ken Domon e por outros fotógrafos do pós-guerra, embora grande parte de sua formação tenha advindo do contato com dois de seus mentores, Shomei Tomatsu e Eikoh Hosoe, que representavam uma forma mais subjetiva de captação da realidade. Sobre a influência destes fotógrafos na estética de Moriyama, nos ensina Alexandra Munroe:

Daido Moriyama surgiu no fim das atividades formais do grupo VIVO e forjou um estilo bem mais inovador e independente. Mas muito antes de ter sua própria câmera, ele passou meses estudando as folhas de contato de Tomatsu com o objetivo de analisar a iconografia, o método e o estilo do mestre. Em sua primeira série publicada, “Japan: A Photo Theater” (1968), Moriyama mostrou certas afinidades com o estilo de Tomatsu. Como Tomatsu, ele achou seus assuntos nos becos urbanos, nas estridentes trupes de teatro e no entorno da base naval de Yokosuka. [...] Em contraste com Tomatsu, o senso de teatralidade de Eikoh Hosoe permitiu que Moriyama transcendesse a ética documental de sua educação fotográfica. [...] O teatral, o oculto e o erótico – temas profundamente conectados com a cultura de vanguarda dos anos 1960 – também iriam caracterizar o trabalho de Moriyama. [...] Moriyama estava fascinado com o aberrante como forma subversiva de representar o Japão a partir do que estaria oficialmen-



te escondido. (MUNROE, s.d. – trad. livre do autor).³

Para **Moriyama**⁴ a fotografia não deveria buscar a representação de um contexto coerente, mas sim existir por si mesma” (FRITSCH, 2018, p. 76). O desenvolvimento de um estilo próprio a partir das influências de Hosoe e Tomatsu o permitiu perceber a realidade de maneira muito particular, o que o levou a adotar abordagens que integrassem mais a realidade viva com as representações fotográficas realizadas da mesma. Ademais, por ter buscado produzir séries mais desconectadas de contextos específicos, declarando uma verdadeira “guerra ao conceito geral da fotografia tradicional baseada em assuntos” (FRITSCH, 2018, p. 76), Moriyama acabou por se tornar mais popular no Ocidente do que alguns de seus compatriotas que buscavam uma representação mais objetiva e denunciativa da realidade japonesa do pós-guerra. Teve, assim, um contato mais intenso com artistas norte-americanos como William Klein, Jack Kerouac (na esfera da literatura) e Andy Warhol, não escondendo sua admiração pelos métodos inventivos deste último.

Andy Warhol foi um dos principais expoentes da *Pop Art*, movimento artístico que surgiu na década de 1950 e que buscava fomentar questionamentos sobre a sociedade de consumo e a natureza das obras artísticas. Em uma viagem a Nova Iorque, Moriyama produziu fotografias que integrariam a edição número 3 da revista *Provoke* (lançada em agosto de 1969), em manifesta referência ao trabalho de Warhol:

Figura 1: = Sem título. Daido Moriyama, 1969. Fotografia presente na revista *Provoke* Vol.3 (1969) e no livro “*Shashin yo Sayonara*” (1972).



Fonte: Maggs Bros. LTD. Acesso em: 8 jun. 2020.

A contribuição de Moriyama para o volume 3 da revista estava quase que inteiramente ligada à ideia de repetição e reprodução, com imagens de alto contraste de produtos americanos similares distribuídos em diversas prateleiras. Embora a figura 1 não seja uma fotografia apropriada, a mesma dialoga com os preceitos de repetição e consumo trabalhados por Warhol, marcando o processo de influência que acompanharia o trabalho do fotógrafo. Ademais, é importante notar que Moriyama (que era apenas uma criança nos primeiros anos do pós-guerra e da Ocupação norte-americana) foi se desenvolvendo como fotógrafo em um momento mais propício a um estilo desapegado da representação objetiva da realidade, fornecendo um tipo de crítica mais subjetiva a uma sociedade dominada pelas convenções padronizadas do consumo norte-americano, fenômeno que caracterizaria fortemente a sociedade japonesa durante a era do milagre econômico japonês de 1955 a 1970 (COLE, 2015, p. 24). As influências exercidas pelo trabalho de Warhol, assim, nos interessam em especial, por carregarem relação direta com as apropriações realizadas por Moriyama e suas eventuais críticas à sociedade de consumo.

Arte contemporânea e apropriações

Mas o que seriam, de fato, as apropriações à luz da arte contemporânea? Para entender tal questão, é preciso compreender, primeiramente, a cisão no conceito tradicional de arte causado pelo advento de novas experimentações na arte do século XX. O filósofo e crítico de arte norte-americano Arthur Danto, em sua obra “What Art Is” (O Que é Arte), defende a ideia de que o conceito de arte dos tempos atuais não pode ser entendido da mesma forma que em movimentos artísticos anteriores, tendo tal mudança conceitual se originado principalmente a partir das experimentações de artistas como Marcel Duchamp e Andy Warhol:

A discussão sobre o que é arte se tornou algo bem diferente do que já foi em qualquer momento da história. Isso se dá porque, especialmente no final do século XX, a arte começou a revelar sua verdade interior. É como se a história da arte, depois de séculos de progresso, finalmente começasse a mostrar sua natureza. [...]



Eu quero analisar em certo ponto os dois grandes artistas que, a meu ver, fizeram a maior contribuição para esta discussão – Marcel Duchamp em 1915 e Andy Warhol em 1964. Ambos estavam conectados a movimentos artísticos, “Dada” no caso de Duchamp e “Pop Art” no caso de Warhol. Estes movimentos eram, em certo ponto, filosóficos, removendo do conceito da arte as condições que anteriormente eram consideradas inseparáveis do que de fato seria arte. [...]

A contribuição de Andy Warhol para a definição de arte foi não a partir de um texto, mas a partir de um marcante conjunto de esculturas [...]. A Brillo Box se tornou algo como uma filosófica Pedra de Roseta, tendo em vista que permitiu que lidássemos com duas linguagens – a linguagem da arte e a linguagem da realidade. (DANTO, 2013, p. 23-28 – trad. livre do autor).⁴

A fusão da linguagem da arte com a linguagem da realidade constitui o conceito chave da ideia por trás das apropriações. Estas, à luz do fazer artístico e da história da arte, são caracterizadas pela utilização de objetos do mundo real que são ressignificados como objetos artísticos, ainda que sua aparência exterior não sofra significativas alterações. As primeiras apropriações se originam nas “colagens de Picasso e Georges Braques feitas a partir de 1912, nas quais objetos reais como jornais eram incluídos para representarem eles mesmos”.⁵ A arte de apropriação suscita o debate acerca de temas como autoria, originalidade e autenticidade, e possuem estrita ligação com os pensamentos de Walter Benjamin em seu ensaio “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica”, de 1934, que mencionava a noção de reprodutibilidade como um fenômeno inerente à fotografia e trazia novos questionamentos sobre a natureza das obras de arte (BENJAMIN, 2012, p. 15).

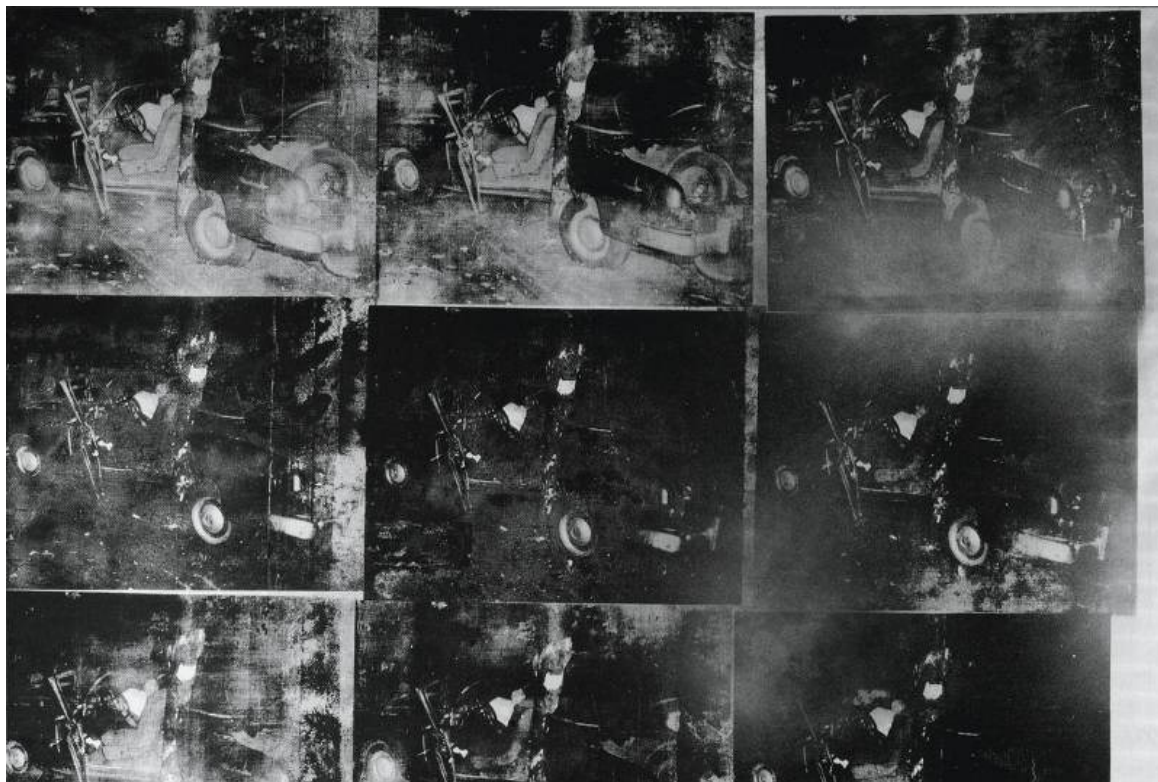
“Silver Car Crashed (Double Disaster)” (1963), “Accident” (1969) e influências de Warhol

Em 1963, Andy Warhol desenvolveu uma série chamada “Death and Disaster” (Morte e Desastre), composta por cerca de setenta trabalhos os quais retratavam temas como acidentes, cadeiras elétricas e suicídios. As imagens eram apropriadas de jornais e arquivos fotográficos da polícia, sendo reimpresas na forma de serigrafia. Origina-se, assim, uma reprodução de algo que já existia, atitude que ampliava as camadas interpretativas das imagens e permi-



tia reflexões sobre o processo de repetição, uma constante no trabalho de Warhol. “Silver Car Crashed (Double Disaster)” (1963) representa uma das composições mais famosas da série:

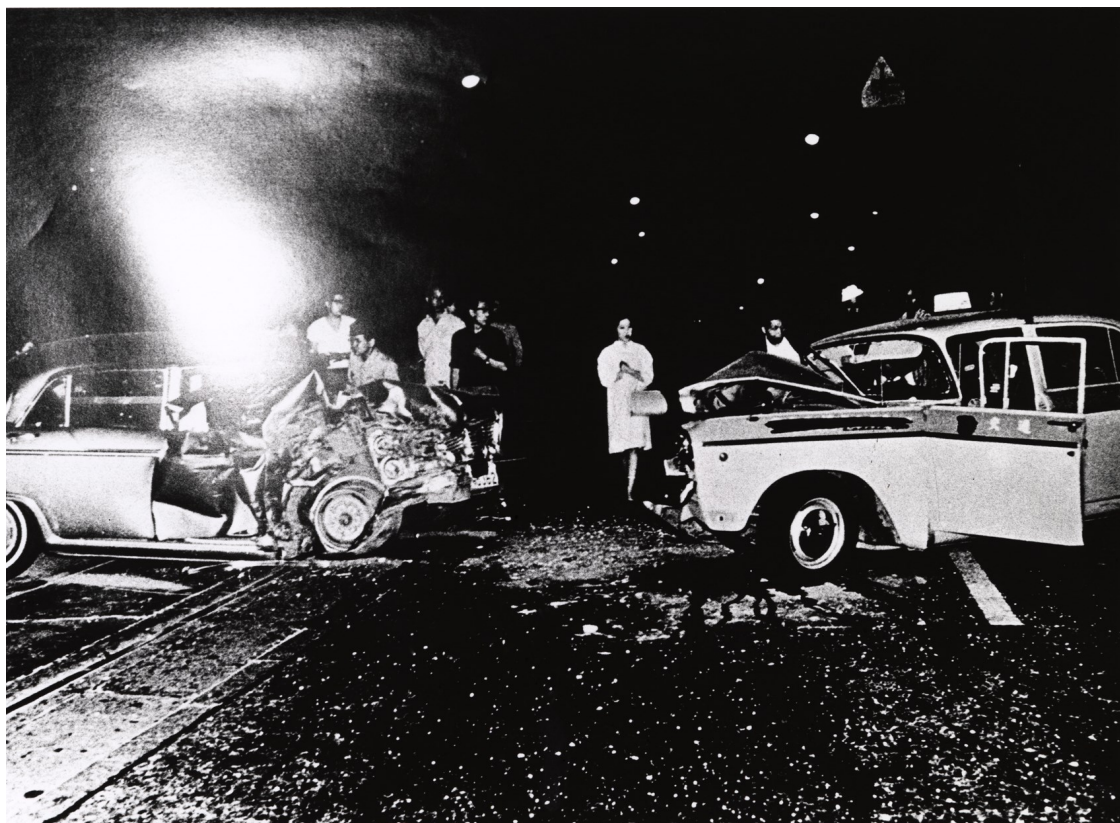
Figura 2: detalhe da obra “Silver Car Crashed (Double Disaster)”, da série “Death and Disaster”. Andy Warhol, 1963.



Fonte: 10factov. Acesso em: 07 jun. 2020.

A partir do ano de 1968, é possível encontrar um caminho semelhante na produção de Moriyama, que passou a fotografar com sua câmera imagens preexistentes a partir de diferentes mídias, tendo sido um dos primeiros fotógrafos a realizar apropriações.⁶ Em seu primeiro livro, “Japan: A Photo Theater” (1968) já é possível encontrar imagens apropriadas, de modo que o autor afirmara não criar distinções entre a “realidade viva” e a “realidade da imagem” (NISHII, 2012, p. 8-9). Porém, é a partir de 1969 que o fotógrafo começa a apropriar-se de imagens em maior escala, como se afirmasse com mais solidez uma posição e uma estética própria de trabalho. Arriscamos dizer que sua imagem mais famosa deste período é a “Accident #6”, da série “Accident” (1969):

Figura 3: “Accident #6”. Daido Moriyama, 1969. Fotografia da série “Accident”.



Fonte: MoMA. Acesso em: 7 jun. 2020.

Tal imagem não foi criada pela câmera de Moriyama – pelo menos não em sua primeira concepção. Trata-se de uma foto apropriada de um pôster sobre prevenção de acidentes de trânsito, encontrado pelo fotógrafo na estação Roppongi do metrô de Tóquio. Enquanto as serigrafias de Warhol de 1963 representam diversos momentos que se repetiam e se relacionavam com a questão da morte, focando mais nos destroços e resultados, a série de Moriyama mostrava figuras humanas que testemunhavam os eventos e sentiam os resultados da tragédia.

Em entrevista com a curadora Lena Fritsch em 2016, Moriyama contou, com detalhes, a história completa desta imagem:

Conversa com Daido Moriyama

LF: Um projeto fotográfico que você criou mais ou menos nesse tempo foi a série “Accident”, que incluía uma fotografia de uma fotografia, na verdade uma fotografia de um pôster de prevenção de acidentes, em 1969.

DM: O mundo que eu vivia parecia muito “incidental” e

“acidental” para mim. Eu sempre me senti um pouco nervoso e ia de um lugar para o outro muito rápido; eu era jovem. Por dentro eu sentia ansiedade e frustração. Assim, quando foi decidido que eu publicaria uma série fotográfica na [revista] Asahi Camera pela primeira vez, eu resolvi chama-la de “Acidente”. A Guerra do Vietnã estava em seu ponto mais alto, e era possível ver imagens de violência o tempo todo na televisão. E aí, Robert Kennedy foi assassinado, “boom!”, havia todos aqueles jornais falando sobre isso em Shinjuku e em todos os lugares. Quando eu vi aquela cena, isso me chocou. O que eu achei mais chocante não foi a realidade concreta do assassinato, mas descobrir isso daquele jeito. Aquele foi um momento importante para mim, e isso levou ao título “Accident” da série.

LF: Isso é muito interessante: E onde foi que você tirou a foto do pôster – você só o encontrou em algum lugar aqui de Tóquio?

DM: Sim, quando eu estava pensando sobre essas questões, eu acabei encontrando o pôster por coincidência na estação de Roppongi, quando você está subindo para a saída da estação. Era uma imagem muito intensa. Eu avisei ao pessoal da Asahi imediatamente e aí fui pegar permissão para tirar a foto do pôster.

LF: Oh, então você foi pedir permissão?

DM: Sim. Bem, na hora eu tirei uma foto do pôster mas depois pensei que seria melhor ter uma cópia do pôster de fato e pedir permissão para fotografá-lo.

LF: Isso é muito correto da sua parte [risadas].

DM: Era uma série que seria publicada no Jornal Asahi, e se você fez esse tipo de coisa secretamente eles reclamam. Atualmente eu não me preocupo com esse tipo de coisa, mas naquele momento, para uma série da Asahi Camera, eu queria fazer as coisas corretamente. Então, eu fiz do jeito certo [risadas]. Por que você está rindo? Eu sou um homem correto...

Essa foto do pôster me fez pensar sobre a fotografia: toda fotografia é uma cópia de qualquer jeito, e a câmera é uma máquina de copiar. Entender isso foi importante para o meu trabalho. Mais do que só me ver como um artista que cria trabalhos de arte, eu me vejo como um fotógrafo que copia as coisas do mundo exterior. Desde [o livro] “Japan: A Photo Theatre” eu continuei a fotocopiar: as fotos de outras pessoas, pôsteres, painéis publicitários, imagens analógicas, e todos os tipos de coisas do mundo. (FRITSCH, 2018, p. 85-86 – trad. livre do autor).⁷

Importante ressaltar que a série “Accident”, publicada no formato de um portfólio mensal na revista Asahi Camera durante o ano de 1969 (publicação



com a qual o fotógrafo firmaria um contrato de cinco anos em 1968 e que seria uma grande responsável por divulgar seu trabalho) era formada por vários grupos de imagens, como subséries dentro de um grupo maior. A primeira delas se chamava “Images from a Certain Seven Days” (Imagens de Certos Sete Dias), e consistia em reproduções de imagens de mídias como a televisão, tabloides e revistas. Uma das imagens, inclusive, era uma reprodução (apropriação) de uma fotografia estampada nos jornais sobre o assassinato de Robert Kennedy em 1968, um dos acontecimentos responsáveis (conforme mencionado na entrevista com Lena Fritsch) por motivá-lo a criar a série “Accident”.

“Scandal” (1970) e “Shashin yo Sayonara” (1972)

Em 1970, Moriyama já gozava de certa fama no Japão, de modo que a revista Asahi Camera publicou seu trabalho nas capas de suas edições durante o ano todo. Este foi o mesmo ano de uma de suas exposições mais famosas, denominada “Scandal” (Escândalo), que aconteceu na Plaza Dick em Tóquio. A exposição consistia na reunião de imagens impressas em larga escala, apropriadas pelo fotógrafo através de anúncios de revista.

Figura 4: “Scandal”, Tóquio, Japão. Daido Moriyama, 1969



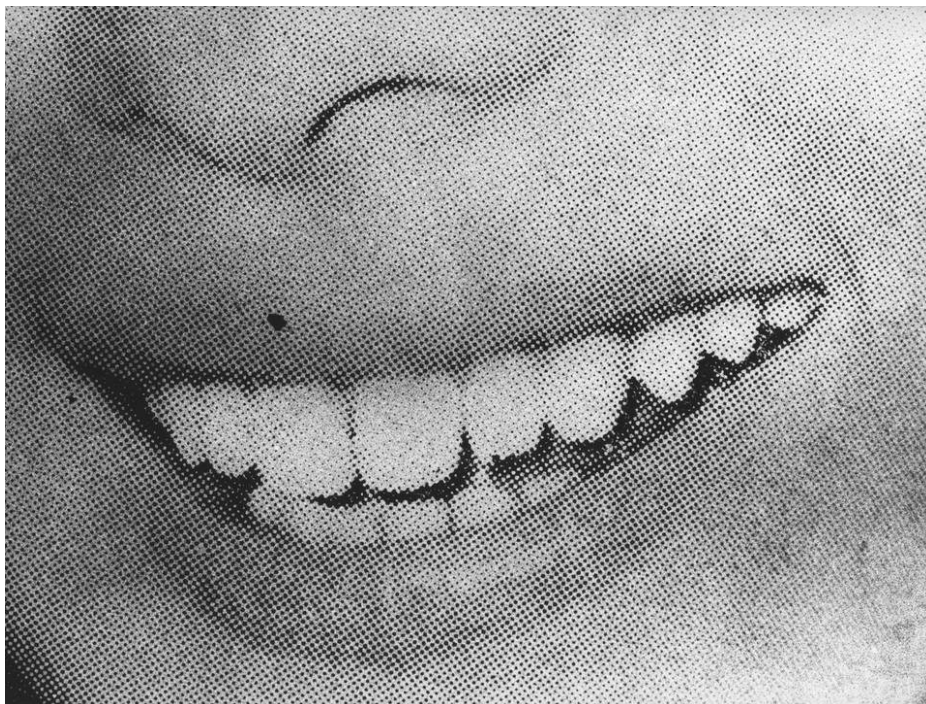
Fonte: Unframed. Acesso em: 28 jun. 2020.

A figura 4 apresenta uma das fotografias mais conhecidas deste período de apropriações de imagens de revistas. **Especula-se**⁸ que a mulher retratada na imagem seria Dewi Sukarno, conhecida no Japão como Dewi Fujin, constantemente submetida ao assédio de fotógrafos. Na época, Dewi era esposa de Sukarno, primeiro presidente da Indonésia, e o título da imagem aliado à presença de outro homem sugere diversas possibilidades interpretativas ao contexto da imagem. Contudo, o fato da imagem ser apropriada e ter sido localizada em Tóquio por Moriyama traz mais dúvidas do que respostas para o entendimento de seu contexto original. Seria Tóquio o local onde ocorrera o flagra da imagem inicial ou seria o local onde Moriyama realizou seu clique? Dewi Fujin estaria cometendo adultério? Quem seria o homem a seu lado? Ainda: seria mesmo Dewi na imagem? Tais questionamentos talvez pudessem ser respondidos se fosse possível ter acesso à revista da qual Moriyama realizou a apropriação, mas considerando a equivalência dada por Moriyama entre a realidade em si e a realidade das imagens, isso parece ser uma questão de pouca ou nenhuma importância à luz do trabalho do fotógrafo.

Os experimentos alternativos e provocativos de Moriyama alcançariam seu ápice em 1972, com a publicação de seu livro “Shashin yo Sayonara”, (Adeus, Fotografia), considerado por muitos sua *magnum opus*. A experiência de uma fotografia alternativa – fora dos padrões canônicos do instante decisivo ou da narrativa documental de denúncia – havia sido bem sucedida nas edições da Provoke, de modo a encorajar Moriyama a seguir com extremos de inspiração niilista ao declarar adeus à fotografia em seu novo livro. Comumente lembrado como um livro de imagens pouco nítidas, marcadas pela falta de foco, pelo grão intenso, o contraste elevado e os borrões, “Adeus, Fotografia” é uma publicação que também reunia fotos apropriadas, intensificando o debate da autoria imagética introduzido alguns anos antes pelo fotógrafo, algo que em verdade o acompanhava desde sua primeira publicação em livro. Algumas das imagens são fruto de exposições acidentais, outras são *close-ups* de imagens impressas em papéis de baixa qualidade, o que revelava os pontos de tinta da fotografia, que podem ser facilmente vistos na figura a seguir:



Figura 5: Sem título. Daido Moriyama, 1972. Imagem do livro "Shashin yo Sayonara".



Fonte: Daido Moriyama Photo Foundation. Acesso em: 28 jun. 2020.

Tais fotografias apropriadas eram impressas usando altos contrastes, com pretos e brancos intensificados. Isso acontecia porque imagens fotografadas diretamente de publicações impressas acabavam por reter pouca qualidade de imagem, tendo em vista que o papel de impressão de jornais e revistas costuma ser de preço mais acessível. Isso também contribuiu para que Moriyama observasse que as imagens que se localizavam no início e final das tiras de filme eram bastante originais, pois acabavam por reter um contraste maior. Desta forma, as apropriações neste trabalho constituíam um elemento importante no processo de desafio à estética fotográfica realista, tanto em sua vertente mais objetiva quanto subjetiva. Se antes da publicação de seu primeiro livro "Japan: A Photo Theater" (1968) Moriyama se sentiu erroneamente interpretado como um fotógrafo engajado com a documentação das minorias do pós-guerra⁹, em "Adeus, Fotografia" (1972) seu trabalho alcançou a condição de incompreensibilidade, exatamente o que o fotógrafo almejava desde o início.

As apropriações na visão de Daido Moriyama

Mas afinal, como Moriyama vê a questão das apropriações? O *modus*

operandi do fotógrafo e suas escolhas estéticas costumam ser alvo de amplo debate em seus livros e entrevistas. Suas declarações são significativas e muito elucidam sobre como o fotógrafo vê seu próprio trabalho. Desse modo, para entender como Moriyama incorpora estas noções em seu fazer fotográfico, é preciso compreender como ele encara dois conceitos fundamentais que se relacionam e que estão em voga nos debates contemporâneos: o de *copyright* e o de originalidade.

O conceito de *copyright* está inserido na lógica de direitos do autor na criação de uma determinada obra. Em breve noção, segundo Carlos Alberto Bit-tar, o “Direito Autoral é o ramo do Direito Privado que regula as relações jurídicas, advindas da criação e da utilização econômica de obras intelectuais estéticas e compreendidas na literatura, nas artes e nas ciências” (BITTAR, 2019, p. 26). Tais parâmetros de regulação e de proteção de obras variam de país para país, mas convergem para um ponto comum que se conecta com as ideias tradicionais sobre a propriedade de determinado bem. Fora das noções técnicas, o senso comum parece reconhecer o caráter violador de direitos quando uma obra intelectual é reproduzida de alguma forma, seja a partir de *downloads* ou procedimentos análogos, ainda que muitas dessas atitudes tenham sido naturalizadas e estejamos sempre executando outras ações que, em uma interpretação ampla, poderiam ser consideradas violadoras de tais direitos.

Sobre tais violações e as particularidades trazidas pelo contexto da era digital, Carlos Alberto Bittar nos ensina o seguinte:

A Revolução Digital ampliou as formas, os meios, os mecanismos e os instrumentos de violação dos Direitos Autorais. A *criptodimensão*, os *bites*, os dados, as imagens em circulação nas redes sociais, os arquivos digitais, os *blogs*, os conteúdos de *e-books* etc. tornaram a circulação de bens autorais muito mais vulnerável e passível de sofrer *violações digitais, invisíveis e impassíveis* de controle efetivo. O Direito do Autor tem de se repensar, à luz destes desafios, [...] dada a multifária gama de ações violadoras possíveis, diante, especialmente, da fertilidade da imaginação humana e da infinita possibilidade de multiplicação de obras intelectuais [...]. (grifos do autor) (BITTAR, 2019, p. 151).

Não seria difícil concluir, portanto, que alguém que produz uma fotogra-



fia possui algum direito intelectual/autoral sobre aquela obra, de modo que se um terceiro indivíduo se apropria espontaneamente daquela imagem e passa a vendê-la, por exemplo, estaria violando o direito de quem a produziu. Contudo, em boa parte dos casos de violações de direitos do autor, é necessário que a pessoa com o direito lesado tome a iniciativa de incitar uma resposta das autoridades. Se esta movimentação pelo lesado é inexistente (guardadas as devidas particularidades de cada ordenamento jurídico), é menos provável que se crie um movimento autônomo para garantir alguma compensação por alguém que não se sentiu lesado – ou que até mesmo não tomou conhecimento da violação, em virtude da incontrolável velocidade e digitalização do mundo atual. Ainda que um ordenamento jurídico de determinado país possa criar órgãos de fiscalização para evitar as violações de direitos do autor, o acionamento e utilização das ações para resguardar tais direitos muitas vezes dependerá da atividade das pessoas interessadas (BITTAR, 2019, p. 155).

Conforme visto, a problematização por trás das apropriações e os direitos de autor é um assunto extenso, que coleciona estudos diversos sobre o tema. Aqui, nos limitaremos a analisar como tais questões se aplicam à luz da fotografia de Moriyama e como o autor lida com seus desdobramentos. Sobre a ideia de *copyright*, o fotógrafo menciona expressamente sua opinião no livro “How I Take Photographs” (2019), organizado por Takeshi Nakamoto:

Eu já até mesmo considereei remover o símbolo de *copyright* dos meus fotolivros. Claro, os editores iriam reclamar, eu teria todos os tipos de problemas. Mas basicamente eu penso que todo mundo deveria ser livre para copiar o que quisesse. Para começar, o que seria a fotografia senão uma cópia? Quando escuto as pessoas ficando estressadas, usando todo tipo de argumento para que os fotógrafos sejam originais, sejam “artísticos”, e coisas do tipo, eu sempre penso comigo mesmo, “ah, caíam na real...” (NAKAMOTO, 2019, p. 205 – trad. livre do autor).¹⁰

Moriyama defende a ideia da cópia livre de trabalhos na fotografia, inclusive dos seus, mas compreende que, na organização do mundo atual, teria que enfrentar uma batalha com muitos opositores. Compreende, também, a dificuldade de se mudar as estruturas acerca do instituto de *copyright*. Embora



na supramencionada entrevista com Lena Fritsch Moriyama afirmara ter pedido autorização para usar a icônica imagem “Accident #6”, o fotógrafo deixa claro que isto não era uma vontade motivada por um ímpeto ético seu (embora arranque risadas da entrevistadora quando afirma ser um “cara correto”), mas sim uma precaução para evitar possíveis estresses relacionados à autoria da imagem. Na cena contemporânea, tal debate sobre direitos do autor ganha força por vivermos em um mundo no qual o acesso à informação tornou-se mais democrático, mas perde sentido ao mesmo tempo, pois a proliferação massiva de câmeras e de imagens torna difícil um controle sobre o uso autorizado ou não das mesmas. Facilitam-se as violações, mas ampliam-se “o horizonte de acessibilidade ao conhecimento, aos dados e às informações” (BITTAR, 2019, p. 41).

Ao falar sobre *copyright* o fotógrafo menciona, também, a ideia de originalidade – um instituto que ainda é evocado no mundo contemporâneo como uma qualidade sagrada da “verdadeira obra de arte”. Em antológica entrevista de 1969 com Takuma Nakahira, intitulada “Get rid of the word photography!” (Livre-se da palavra fotografia!), Moriyama define quais parâmetros seriam para ele essenciais no processo de construção de sua fotografia, de modo a estabelecer uma relação igualitária entre as coisas que aparecem em seu caminho:

MD: [...] Eu estava determinado a negar os valores que são atribuídos a uma fotografia. Ainda, para mim, categorias como televisão, cinema ou fotografias novas não existem. Se eu usasse uma palavra mais contemporânea, seria imagens: eu estou interessado nos mundos que aparecem através dessas imagens [...]. Para falar de extremos, eu considero tudo que está na minha frente a mesma coisa, não importando se são cigarros, fósforos, televisão, telas de cinema, fotos tiradas por outros, ou fotos tiradas por mim. Elas são todas partes de uma única realidade. (DUFOR; FORBES, 2016, p. 392-393, – trad. livre do autor).¹¹

O contato cotidiano e profundo com o mundo exterior é a matéria-prima de Moriyama, sem hierarquia de temas, estabelecendo uma igual importância às interferências que a vida aparentemente banal coloca em seu caminho. Transitando pelo mundo como um *drifter*¹², Moriyama se estabelece como um criador de imagens sem grandes pretensões ou rumos, produzindo imagens



de maneira obsessiva e incessante, clicando o que aparece ao seu redor e atribuindo um aspecto uno à realidade. Ao negar a natureza canônica dos valores tradicionalmente atribuídos à fotografia, a ideia de originalidade no fazer fotográfico é posta em xeque, assunto também trabalhado na entrevista com Nakahira, na qual o crítico e fotógrafo tece comentários preciosos acerca do processo de trabalho de Moriyama:

NT: Nesse sentido, eu penso que isso é uma teoria da fotografia feita a partir da fotografia. Eu não estou dizendo que você quis criar uma teoria da fotografia, mas acabou se tornando isso. Essa é a razão pela qual quando eu vi a série “Accident”, ao invés de pensar se cada fotografia era interessante ou não, eu intuitivamente pensei que essas imagens questionavam as premissas básicas que sustentam a fotografia. Isso já foi muito falado, mas Walter Benjamin disse que com a chegada da fotografia e do cinema, com suas naturezas reprodutíveis, a arte tradicional perdeu seu valor de um original único, com o seu “aqui” e seu “agora”, ou em outras palavras, sua “aura”. Eu acho que relacionar essa teoria com o seu trabalho é muito interessante.

[...]

NT: [...] Em princípio, essa direção que você está tomando leva à rejeição da ideia de propriedade privada. Até agora, um único, original trabalho de “arte” é o resultado de um empreendimento individual sobre todo o processo criativo, do começo ao fim, feito com paixão pelas próprias mãos do artista, seja ele uma pintura ou uma fotografia, embora a fotografia tenha a particularidade de ser realizada a partir de uma máquina. Enquanto essa presunção sobre criatividade individual permanecer, o sistema social contemporâneo irá atribuir valores – especialmente econômicos – sobre esse processo. Você está fundamentalmente negando esses valores. Já que, a partir de um ponto de vista tradicional, você não está criando nenhum trabalho artístico. Certamente haverá uma facção que rejeitará essa noção de que esses trabalhos são seus, de que eles guardam um valor criado por você mesmo. (DUFOR; FORBES, 2016, p. 393 – trad. livre do autor).¹³

Embora Nakahira não negasse a validade acerca dos trabalhos de apropriações de Moriyama, ele de certo modo estava certo em sua profecia: cinco décadas depois desta entrevista, a presunção sobre a autoria de uma obra de arte e sua originalidade ainda seguem parâmetros delineados, embora artistas como Warhol e Duchamp tenham gozado de grande prestígio e reconhecimento. Na sociedade do século XXI, a apropriação de elementos em diferentes campos artísticos tornou-se um processo mais difundido; todavia, uma falta de



compreensão por parte do grande público acerca da aceitação destes trabalhos como sendo do autor que os apropria ainda permanece. Os conceitos de autoria e originalidade, assim, continuam a ser desafiados, e as obras (recentes ou não) de Moriyama continuam sendo um catalisador desse debate. Na realidade, talvez o debate esteja concentrado nas premissas erradas, pois as apropriações não tratam de uma transferência impositiva de autoria entre artistas, mas sim de um processo de multiplicidades de perspectivas no fazer artístico contemporâneo, uma libertação da ideia de originalidade e direitos absolutos de autoria, por serem ideias insuficientes e esvaziadas à luz das dinâmicas do mundo contemporâneo, marcado pela digitalização da vida e pela velocidade dos meios de comunicação.

Considerações Finais

Figura 6: Retrato sobre autorretrato de Daido Moriyama. Lucas Gibson, 2020.



Fonte: Acervo do autor.

O fluxo de imagens que encontramos no mundo contemporâneo é um indicador de energia vital, responsável por inaugurar um novo sistema de comunicação e por dilatar nossas experiências. A onipresença das imagens cria

novas configurações de diálogos e interações com a realidade, de forma que acontecimentos e registros fotográficos se fundem, se tornando partes substanciais um do outro. Fotografamos, logo existimos (FONTCUBERTA, 2012, p. 30-33). Inspirado por tais ideias e munido com a câmera de meu celular, tirei esta foto de Moriyama a partir de minha tela de computador. Minha foto é uma cópia de algo que já existe, não tem pretensões de criar um novo estatuto da originalidade, e tampouco irá lutar por algum *copyright*. O que poderia ser uma violação manifesta de direitos do autor e me gerar um título de fotógrafo plagiador sem talento nos círculos sociais, é apenas uma manifestação da vida pulsante e indivisível aos olhos de Moriyama.

Se para Daido Moriyama não haveria diferenças entre a vida real e a vida das imagens, e se o conceito de apropriação consiste justamente em trazer o aspecto de arte para situações da realidade cotidiana e factível, então a forma de fotografar de Moriyama está direta e conceitualmente ligada com a essência dos fenômenos de apropriação, que atribuem natureza de arte às coisas tidas como banais e corriqueiras. As fronteiras entre mundo da arte e mundo real se tornam tênues ou inexistentes, dependendo de uma conceituação que com frequência se localiza no terreno do subjetivo, da mesma forma que as separações entre mundo das imagens e mundo real perdem sentido.

Esse processo de conexão entre a essência das apropriações com a forma de fotografar de Moriyama ganha ainda mais força quando vemos a forma como o fotógrafo lida com as ideias de originalidade e *copyright*, rechaçando-as ou vendo pouco sentido em sua defesa apaixonada, pois a fotografia – que para ele nem arte seria¹⁴ – é sempre uma cópia de algo, seja este “algo” uma imagem existente ou não.

Nesse sentido, os questionamentos sobre os conceitos de arte, autoria e originalidade são elementos constantes em seu trabalho, o que torna extremamente plausível que ele utilize de apropriações (de forma consciente ou não) de outras imagens na elaboração de suas séries. No fim, as vivências sobre o que se vê e o que se representa se encontram, pois o mundo real e o mundo das imagens partilham da mesma experiência.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Appropriation. Tate, s.d. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>>. Acesso em: 13 jul. 2020.

AVANCINI, Atilio; DEZEM, Rogério Akiti. **A Fotografia de Rua em Duas Cidades Multifacetadas: Osaka e São Paulo.** OUKA (Osaka University Knowledge Archive), 2019. Disponível em: <https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/71636/slc_45-143.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica.** Porto Alegre: Editora Zouk, 2012.

BITTAR, Carlos Alberto. **Direito de Autor.** Rio de Janeiro: Editora Forense, 2019.

COLE, Emily Elizabeth. **Towards a new way of seeing:** finding reality in postwar Japanese photography, 1945-1970. Thesis (Master of Arts) – Department of History and Graduate School of the University of Oregon, Oregon. 2015.

DANTO, Arthur. **What art is.** Londres: Yale University Press, 2013.

DUFOUR, Diane; FORBES, Duncan (Orgs.). **Provoke:** Between Protest and Performance: Photography in Japan 1960-1975. Göttingen: Steidl, 2016.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora:** a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: G. Gili, 2012.

FRITSCH, Lena. **Ravens & Red Lipstick:** Japanese Photography Since 1945. Londres: Thames & Hudson, 2018.

MUNROE, Alexandra. Postwar Japanese photography and the pursuit of consciousness. In: **Daido Moriyama:** Stray Dog. S.l: s.e, s.d.

NAKAMOTO, Takeshi. **Daido Moriyama:** How I Take Photographs. Londres: Laurence King, 2019.

NISHII, Kazuo. **Daido Moriyama.** Londres: Phaidon Press Limited, 2012.



FIGURAS

Figura 1 – Sem título. Daido Moriyama, 1969. Disponível em: <https://www.maggs.com/shashin-yo-sayonara-goodbye-to-photography_218134.htm>. Acesso em: 8 jun. 2020.

Figura 2 – “Silver Car Crashed (Double Disaster)”, da série “Death and Disaster” (detalhe da obra). Andy Warhol, 1963. Disponível em: <<https://10factov.net/252-samye-dorogie-kartiny-v-mire.html>> – acesso em: 07 jun. 2020.

Figura 3 – “Accident #6”. Daido Moriyama, 1969. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/56595>>. Acesso em: 7 jun. 2020.

Figura 4 – “Scandal”, Tóquio, Japão. Daido Moriyama, 1969. Disponível em: <<https://unframed.lacma.org/2012/07/24/daido-moriyama-its-that-kind-of-thing-for-me>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Figura 5 – Sem título. Daido Moriyama, 1972. Disponível em: <<https://www.moriyamadaido.com/en/photogallery/#1587-1>>. Acesso em: 28 jun. 2020.

Figura 6 – Retrato sobre autorretrato de Daido Moriyama. Lucas Gibson, 2020. Câmera de celular sobre tela de computador. Fonte: Acervo do autor.



NOTAS

1. Mestrando em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UERJ). Realizou, também, Especialização em Fotografia e Imagem (Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, IUPERJ) e graduação em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: lucascamaragib-son@gmail.com.
2. Segundo Emily Elizabeth Cole, a censura foi exercida através de várias modalidades ao longo da história do Japão, tendo se iniciado no século XVII. A censura imposta pela Ocupação dos Aliados durou de 1945 a 1949 e, embora fossem conhecidas as proibições de veicular imagens que denunciassem os efeitos da guerra, esta modalidade se caracterizava por uma espécie de “opacidade”, de modo que não eram fornecidas diretrizes detalhadas sobre que tipo de material poderia ser publicado. Isso contribuía para uma atmosfera de tensão e receios por parte dos editores de publicações, o que acabou por gerar uma espécie de autocensura, não possibilitando a proliferação de imagens de denúncia nos primeiros anos do pós-guerra (COLE, 2015, p. 4-5).
3. Ano que marcou o fim do realismo objetivo de Ken Domon (COLE, 2015, p. 3).
4. “Daido Moriyama emerged at the end of VIVO’s formal activity and ultimately forged a far more innovative and independent style. But long before he had a camera of his own, he spent months studying Tomatsu’s contact sheets in an effort to analyze the master’s iconography, method, and style. In his first published series, *Japan: A Photo Theater* (*Nippon gekijoo shashinchoo*, 1968) Moriyama demonstrated certain affinities. Like Tomatsu, he found his subjects in urban back alleys, among raucous theater troupes, and around the Yokosuka naval base. [...] In contrast to Tomatsu, Eiko Hosoe’s sense of theater enabled him to transcend the documentary ethic of his photographic education. [...] The theatrical, the occult, and the erotic – themes deeply connected to the larger avant-garde culture of the 1960s – would also characterize Moriyama’s work. [...] Moriyama was fascinated with the aberrant as a subversive way to represent Japan by what is officially hidden”. (MUNROE, s.d.)
5. “The issue of what art is has become a very different matter than it has been in any previous moment in history. That is because, especially in the late twentieth century, art had begun to reveal its inner truth. It is as though the history of art, after centuries of progress, finally began to disclose its nature. [...] I want to analyze in some degree the two major artist who, to my mind, made the greatest contribution to the issue – Marcel Duchamp in 1915 and Andy Warhol in 1964. Both of them were connected with movements, Dada in the case of Duchamp, and Pop Art in connection with Warhol. Each movement was to some degree philosophical, removing from the conception of art conditions which had been thought to be an inseparable part of what art was. [...] Andy Warhol’s contribution to the definition of art was made not through a text, but through a remarkable body of sculptures [...]. The *Brillo Box* became a kind of philosophical Rosetta Stone, since it allowed us to deal with two languages – the language of art and the language of reality” (DANTO, 2013, p. 23-28).
6. “Appropriation can be tracked back to the cubist collages and constructions of Picasso and Georges Braque made from 1912 on, in which real objects such as newspapers were included to represent themselves.”(APPROPRIATION, s.d.).
7. Embora Andy Warhol tenha começado a se apropriar de imagens de jornais em 1960, ele as reproduzia em forma de serigrafia e pintura, enquanto Moriyama, a partir de 1968, fotografava com sua câmera outras fotografias e delas se apropriava.



NOTAS

- ava, reproduzindo-as e renomeando-as como fotografias suas. (NISHII, 2012, p. 32-34).
8. “In conversation with Moriyama Daido. LF: One photographic project that you create around the same time was the Accident series, including a photograph of a photograph, namely a photograph of a traffic warden poster, in 1969. DM: The world that I lived in appeared very “incidental” and “accidental” to me. I always felt a bit nervous and rushed around; I was young. Deep down I had a constant feeling of uneasiness and frustration. Therefore, when it was decided that I would get a photographic series in Asahi Camera magazine for the first time, I called it Accident. It was the most extreme point in the Vietnam War, and you saw violent images on TV all the time. Then, Robert Kennedy was assassinated, ‘boom!’ there were all these newspaper supplements everywhere at Shinjuku station and the city around. When I saw that scene, it really shocked me. What I found most shocking was not the factual reality of the assassination but finding out about it like that, in such a scene. That was an important moment for me personally, and led to the Accident series and its title. LF: That is very interesting. And where did you take the photograph of the traffic warden poster – did you just find it somewhere here in Tokyo? DM: Yes, when I was thinking about these things, I came across the poster by coincidence; it was hanging on a wall at Roppongi station, when you go up and exit the station. It was a very intense image. I told the people from Asahi right away and then went to get permission to take a photograph of the poster. LF: Oh, so you went and got proper permission? DM: Yes. Well, I did take a photograph of it right away but then I thought it would be better to receive a poster and get permission to photograph it. LF: That is a very correct approach [laughs]. DM: It was for a series published by Asahi Newspaper, and if you do these kind of things secretly they complain. Nowadays I don’t need to worry about such complaints but at the time, for a series in Asahi Camera, I wanted to do it correctly. So, I did it the correct way [laughs]. Why are you laughing? I’m a correct guy... This photograph of the poster made me think about photography: every photograph is a copy anyway, and a camera is a photocopy machine. Realizing this was important for my work. Rather than viewing myself as an artist who creates works of art, I see myself as a photographer who photocopies things from the external world. Ever since Japan: A Photo Theater I have continued to photocopy: other people’s photographs, posters, billboards, film images, as well as all kinds of other things in the world”. (FRITSCH, 2018, p. 85-86).
 9. “[...] (a mulher vista na imagem talvez seja Dewi Sukarno, esposa do presidente deposto da Indonésia) [...]” (NISHII, 2012, p. 34 – trad. livre do autor).
 10. “[...] Moriyama não buscava contar histórias documentais. Quando foi premiado no ‘Newcomer’s Award’ em 1967, o júri argumentou que seu trabalho era engajado especialmente e impressionantemente com a vida das minorias do pós-guerra. Seu estilo foi avaliado em semelhança com o de Klein: uma técnica direta de documentação dos animadores. Moriyama se sentiu incompreendido; ele estava mais preocupado com as fotos por elas mesmas. Ele reagiu criando um fotolivre [...]. Este agora lendário livro, ‘Japan: A Photo Theater’, foi publicado em 1968”. (FRITSCH, 2018, p. 76 – trad. livre do autor).
 11. “I’ve even considered doing away with the copyright symbol from my own photo books. Of course, the publishers would object, there’d be all sorts of problems. But basically I think everyone should be free to copy anything they want to. What else is a photograph but a copy to begin with? When I hear people getting



NOTAS

- all hot under the collar, making the argument for photographers being original, being “art”, and so on, I always think to myself, ‘Oh, come one, get real...’” (NAKAMOTO, 2019, p. 205).
12. “MD: [...] I was determined to negate the values that are attached to one single photograph. Also, for me, categories like television, cinema, or news pictures don’t exist. If I were to use a contemporary word, it would be images; I’m interested in the worlds that appear through these images. [...] To speak of extremes, I consider everything that is in front of me the same, whether they are cigarettes, matches, television, cinema screens, photographs taken by others, or my photographs. They are all [part of one] reality”. (DUFOR; FORBES, 2016, p. 392-393).
 13. Sobre o tema, ver artigo dos professores Rogério Akiti Dezem e Atilio Avancini, “A Fotografia de Rua em Duas Cidades Multifacetadas: Osaka e Japão” (AVANCINI; DEZEM, 2019) em que os autores estabelecem uma diferenciação entre o estilo de fotografia de Henri-Cartier Bresson e o de Daido Moriyama, atribuindo ao segundo a alcunha de *drifter*, por caminhar sem rumo registrando o que há ao seu redor.
 14. “NT: In that sense, I thought that this is a theory of photography by photography. I’m not saying that you intended to work on a theory of photography, but it just turned out to be one. That’s why, when I first saw [Accident], instead of thinking whether each photograph is interesting or not, I intuitively thought that these pictures questioned the basic assumptions on which photography is established. It’s been overly referenced, but Walter Benjamin has said that with the arrival of photography and film, and their reproducibility, conventional art has lost its value as a unique original, with its “here” and “now”, or to use his words, its “aura”. I think that considering his theory in relation to your work is very interesting. [...] NT: [...] In principle, this direction you are taking leads to rejecting the idea of private property. Until now, a unique, original work of “art” is the result of an individual undertaking the entire creative process from start to finish, with his or her own hands and passion, whether it is a painting or photograph, though photography is quite different from other arts in the sense that it’s mediated through a machine. As long as this presumption [of individual creativity] remains, contemporary social systems will attach values – particularly economic ones – to it. You are fundamentally denying such values. Because, from a conventional viewpoint, you are not creating any work of art. There will surely be a faction who rejects the notion that these are your works, that these have a value created by yourself. (DUFOR; FORBES, 2016, p. 393)”.
 15. “MD: [...] Eu sempre suspeitei da ideia de fotografias existirem como arte. As pessoas com frequência me perguntam se a fotografia é uma forma de arte ou de documentação. Sem dúvida, eu discordo completamente da ideia de que fotografias devam ser arte. [...]” (DUFOR; FORBES, 2016, p. 392, – trad. livre do autor).

