

O referente na fotografia brasileira contemporânea

No período abrangido pela pesquisa de mestrado "Referente e imagem na fotografia brasileira em fins do século XX", a história da fotografia brasileira começou a tomar corpo. Apesar de haver pesquisas, tanto publicadas como em andamento, o estudo da fotografia constituiu-se ainda de um trabalho arqueológico. Se para compreender e contextualizar as obras contemporâneas é necessário o entendimento da história da fotografia - como história da arte fotográfica -, todo trabalho de investigação torna-se redobrado: um quebra-cabeça de informações e estudos isolados. Por outro lado, este período mostra-se empolgante para aqueles que pretendem contribuir para que essa história seja trazida à tona. Aos poucos e por meio de várias vertentes de estudo esperamos que a expressividade brasileira daqueles que escolheram a fotografia como meio artístico esclareça-se. Ciente da impossibilidade de abarcar a produção fotográfica em No período abrangido pela pesquisa de mestrado "Referente e sua imensidão, esta pesquisa espera ter dado sua pequena contribuição.

Em sua percepção do acervo de fotografias do MAM-SP exposto em 2002 - ano em que essa pesquisa foi finalizada -, Tadeu Chiarelli, munido de seu conhecimento e estudo sobre a história da fotografia, traçou um breve panorama do desenvolvimento da fotografia das últimas décadas do século XX. Segundo ele, a fotografia brasileira esteve, de maneira geral, atrelada por muito tempo a sua função documental da realidade brasileira, que, apesar de mostrar o caráter de compromisso social, apresentava pouca experimentação. O ex-curador-chefe do museu diz ter notado, no entanto, que algumas obras do acervo refletiam a subjetividade do olhar dos fotógrafos e mostravam

até mesmo um discurso sobre a própria fotografia. Quebra maior com o que denominou como tradição da fotografia no Brasil, foi observada por ele na exposição de fotografias "Identidade/Não identidade", de 1997, no MAM-SP: "Contra ou parodiando, em chave irônica, essa vertente, a grande maioria dos artistas presentes em 'Identidade/Não identidade', parecia evidenciar o descompromisso com aquela cartilha, sobretudo os jovens artistas. Por outro lado, a mostra tentava evidenciar como essa mesma geração buscava novos valores de identidade tanto para eles próprios - como indivíduos cidadãos e artistas, vivendo no final de um milênio, num país como o Brasil - como também para a própria arte e a fotografia" (CHIARELLI, 2002: 10). É aqui que se encontram os fotógrafos focados por este estudo, na busca de uma fotografia brasileira experimental diversificada.

Na ocasião da mesma exposição do MAM-SP, Ricardo Mendes tratou da pesquisa sobre a fotografia nos últimos 30 anos do século XX, apontando a dificuldade de se estudar um meio de expressão e de documentação tão diversificado como a fotografia. Foi na década de 1970 que Mendes acredita ter iniciado um longo processo de reconhecimento da fotografia brasileira, cujo resultado é o panorama da fotografia brasileira contemporânea. O final daquela década e o início da seguinte teriam sido, para ele, de efervescência em termos de pesquisa, livros, galeria e escolas, quando tudo era novo e motivo de investigação e estruturação: "É relevante apontar como 'aquela geração' de fotógrafos, os primeiros pesquisadores e a própria sociedade elegeram como conceito 'fotografia' um universo diversificado de manifestações, do jornalismo à experimentação. E aqui, neste ponto, talvez seja o elemento novo do quadro brasileiro, a proposição da fotografia como meio de expressão, abordagem que na longa história da fotografia no Brasil, afora os raros episódios representados pelo pictorialismo no início do século XX e mais tarde na produção mais

moderna nas décadas de 1940 e 1950, nunca efetivamente ocorrera, ou seja, a fotografia compreendida enquanto linguagem" (MENDES, 2002: 20). Na pesquisa da fotografia iniciada nesse período, Mendes destaca Boris Kossoy, Gilberto Ferrez, Pedro Vasquez, Joaquim Paiva, e instituições de pesquisa, difusão e preservação - que ainda existem ou não - Museu de Imagem e Som, o Núcleo de Fotografia e o INFoto (Instituto Nacional de Fotografia) criados pela Funarte, e o Centro de Conservação e Preservação Fotográfica. Em sua avaliação, os anos 80 "foram de duro aprendizado prático. E, talvez, para os participantes da primeira fase do projeto 'fotografia brasileira', um pouco amargos. Mas tudo indica que esse projeto informal foi assumido organicamente pela geração seguinte. A década de 1990 poderia ser identificada, apropriadamente, como o período da *primeira dentição*" (MENDES op cit: 20). Nessa mesma década, o estudioso identifica movimentos encabeçados pelos próprios fotógrafos e pesquisadores como a criação do Núcleo de Amigos da Fotografia (Nafoto) que criou o Mês Internacional da Fotografia de São Paulo. A isso une-se a iniciativa, cita ele, do MASP - Museu de Arte de São Paulo, que conjuntamente com a multinacional Pirelli, cria em 1991 a Coleção MASP/Pirelli - fonte da pesquisadora -, que todo ano adquire obras de fotógrafos brasileiros no intuito de estabelecer um ponto de referência da fotografia nacional. Com esse histórico da pesquisa sobre a fotografia brasileira, Mendes destaca a própria coleção do acervo do MAM-SP, cuja exposição motivou o artigo citado aqui. Ao mesmo tempo, essa exposição constituiu uma importante oportunidade para que pudéssemos ver em perspectiva a história da fotografia e o meio em que se inserem os fotógrafos estudados. O que podemos destacar, além das instituições mencionadas por ele, é a importância das novas tecnologias, como a Internet (estabelecida no país na mesma década de 1990), na difusão e troca de

conhecimentos acerca da fotografia, visto que em muito auxiliou essa investigação.

A primeira dificuldade na seleção dos fotógrafos e obras para análise deu-se pela quantidade de artistas que trabalham com esse meio e pela variedade de formas através das quais a fotografia apresenta-se como objeto artístico. Por ser o *referente* o centro desse estudo, escolheu-se analisar obras autorais, ou seja, trabalhos pessoais guiados pelo estudo e interesse do próprio artista, e que se distinguissem entre si quanto à forma de apresentá-los. Acrescentou-se a isso a própria apreciação da pesquisadora pelas obras escolhidas; ou seja, o *punctum* nessa escolha se fez primordial. Com esses três fatores de seleção, chegamos a seis fotógrafos, cuja análise das obras refletem a pesquisa apresentada.

Nas obras apresentadas neste artigo, verificamos a presença tanto da *fotografia pura* quanto a da *contaminada*¹, conforme classificou Tadeu Chiarelli. Ou seja, obras exclusivamente fotográficas e obras que se utilizam de outros recursos artísticos, mesmo que o meio predominante seja o fotográfico. Diversas obras ou ensaios dos fotógrafos são analisados, de forma que o conjunto de suas fotografias forma um corpo que possibilitou uma análise mais coerente. Da mesma forma, elas compõem um panorama, embora um tanto restrito, da produção fotográfica brasileira em fins do século XX e início do XXI - como reflexo da década anterior.

¹ Terminologia utilizada por Tadeu Chiarelli no artigo "A fotografia brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo", do catálogo da exposição "Fotografia no acervo do Museu de Arte de São Paulo", 2002.

Referências bibliográficas:

CHIARELLI, Tadeu. A Fotografia Brasileira no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2002, p. 8-17.

MENDES, Ricardo. Para que servem as Coleções (Fotográficas)?. In: *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2002, p. 19-21.

Uma filosofia da imagem fotográfica nas obras de Rosângela Rennó

Apesar de ser a fotografia o instrumento de trabalho artístico escolhido por Rosângela Rennó, ela decidiu, em algum ponto de sua produção, não mais fotografar. Essa atitude, que, segundo ela, não foi motivada por preguiça ou por política, foi tomada em 1988, quando conheceu as idéias de Andreas Müller-Pohle sobre o que ele chamou de “ecologia da informação”: “Investiguei muito e por isso me considero muito fotógrafa. Experimentei muito para decidir não fotografar” (FERREIRA, 1998:7). Juntou-se a isso o hábito de Rennó em colecionar imagens de todos os tipos: do lixo, de álbuns e de arquivos: “Eu descobri que eu gostava de guardar coisas da rua, de ver as coisas do arquivo de meu pai, eu já tinha um fascínio pelas imagens encontradas no lixo, que quase me pediam: ‘faz alguma coisa comigo?’” (NAVAS, 2001). Outra leitura da época que a direcionou para sua linha de trabalho foi *A Filosofia da Caixa Preta*, de Vilém Flusser, autor que aponta os fotógrafos experimentais como os pesquisadores do caminho da liberdade do homem na sua relação com os aparelhos. Estimulada por leituras que instigam a dissecação do uso e da função da fotografia, Rennó criou uma obra que remete sempre a essas utilizações sociais da imagem fotográfica.

Ao resgatar e, assim, apropriar-se dessas imagens, a artista direciona-se contra o fluxo contemporâneo de produção e consumo contínuo de imagens as quais não temos tempo de ler além da sua superfície. A memória registrada pela fotografia, ou aquilo que serve de lembrança ou de vestígio, é abandonada tão rápido e facilmente pelas novas imagens, que sua produção não cessa de aumentar. Rennó, com

suas obras, busca impedir parte dessa amnésia. As imagens que resgata são sempre de anônimos cuja imagem não impediu que fossem esquecidos, "(...) a artista opta enfaticamente por trabalhar sobre a idéia da 'história dos vencidos', contra a história dos vencedores", diz Paulo Herkenhoff baseado em depoimento de Rennó (RENNÓ, 1998: 123).

O grande jogo da memória, de 1991 e *A mulher que perdeu a memória*, de 1988, como evidenciam seus nomes, tratam da memória e sua relação com a fotografia. A primeira simula o jogo de memória infantil, mas, em vez de figuras, as cartas apresentam fotografias como de documentos sem nenhuma identificação de seu *referente*. O objetivo do jogo infantil é recordar-se da figura para que se encontre o seu par. Na obra, a questão primordial é evitar o esquecimento da fisionomia. A segunda obra é a imagem fora de foco de uma mulher, na qual o *fou* representa o esquecimento em si, a imprecisão da memória ou a amnésia. Nas obras de Rennó existe sempre o paradoxo entre o esquecimento, a amnésia e a fotografia-registro. A fotografia, assim, não apenas traz o signo da morte de Roland Barthes, mas também o do inevitável esquecimento.

Em *Humorais*, de 1993, a artista utiliza 5 fotografias 3x4 dispensadas por casas fotográficas, colocando-as em suportes de acrílico iluminado por trás (cada uma por uma cor) que deformam as fisionomias. Juntamente com as imagens estão 5 cilindros, também de acrílico, que mantêm um texto em movimento de rotação iluminados pelas mesmas cores das imagens. Esses textos são as definições de comportamento baseadas em cinco humorais – remete-se aqui aos quatro humores das teorias da medicina grega descritos por Galeno - , que deram nome a cinco tipos de crime que integravam um antigo Código Civil Brasileiro. Esse tipo de classificação da patologia humana sempre fez parte dos estudos do comportamento humano e são vários

os estudos ao longo da história que tentam classificar pessoas pela sua fisionomia. São muitos os casos em que a fotografia auxilia essas classificações, estereotipagens e catalogações: “Da clássica taxonomia do homem à exegese de Código Penal, Rennó apropria-se da história da fotografia, da invenção da hipótese do retrato compósito a das tipologias fisionômicas da criminologia positivista. A fotografia, que nascera como registro e evidência do real, torna-se agora a própria construção e molde do real. No jogo de cumplicidades do código visual com o Código Penal, o confronto entre os fragmentos de tipificação de crimes e retratos anônimos produz embates entre desconstruir e ratificar a ordem”, diz Herkenhoff (RENNÓ, 1998: 157). A questão que também se coloca aqui é a da incapacidade dos documentos de representar o ser humano, que é ordinariamente sua função social. A obra, conseqüentemente, trata da questão da verossimilhança da fotografia com o real, da sua ilusão. Questiona-se claramente a função social da fotografia.

Na obra *Imemorial*, de 1994, foram resgatadas fotografias (do Arquivo Público do Distrito Federal) de pessoas que morreram na construção de Brasília e de crianças que ali trabalharam. Todas as imagens dos mortos foram escurecidas, o que faz com que as fotografias tragam “estranhamente o signo da morte”, diz Nelson Brissac Peixoto: “O documento fotográfico não foi capaz de evitar o esquecimento. Ao contrário, aqueles rostos retratados parecem ali condenados ao limbo” (PEIXOTO, 1996: 112). Já as imagens das crianças estão ligeiramente mais claras, e a disposição do conjunto é dividido em dois blocos principais, um é pendurado na parede e outro no chão; “(...) o retângulo da fotografia pode ser lápide para a morte agenciada” (HERKENHOFF op. cit. in RENNÓ, 1998: 172). Questiona-se, mais uma vez, o paradoxo da imagem fotográfica: o registro que deveria documentar a história é esquecido. É bem representado aqui o

depoimento da artista de que ela desenterra a história dos vencidos contra a história oficial.

Outro recente trabalho de Rennó, a Série *Vermelha*, de 1996, apresenta fotografias dos arquivos da artista de brasileiros fardados - militares ou não - em poses distintas. Todas elas estão cobertas por um vermelho profundo do tom de sangue. A cor é tão intensa que dificulta a visualização da imagem. Para se ver os detalhes é preciso uma observação atenta e demorada. A cor sempre foi um recurso simbólico nas obras da artista: "A cor sempre é um acessório que serve para significar, mas não tem grandes sofisticações" (NAVAS, 2001).

Ao trabalhar exaustivamente a imagem fotográfica e seus usos, Rennó procura ensinar e criar em seus espectadores o hábito da leitura de imagens, cuja presença é abundante e inevitável, e como consequência sua leitura extremamente superficial: "(...) eu sempre gostei de trabalhar assim: como um exercício para eu aprender a lidar com essa imagem difícil – fotografar é tremendamente difícil – e como um exercício para provocar o olhar do espectador, ensinar como olhar para uma imagem fotográfica, e de certa forma, tocar na própria história dela: a fotografia é super-jovem em termos de história, acontecem muitas coisas e a absorção delas não é tão rápida" (NAVAS, 2001).

Para isso, é preciso estar próximo ao espectador, ao seu universo de conhecimento e imaginário. De todas as artes, a fotografia é privilegiada por estas características: é popular. Para a artista, a fotografia oferece "uma falsa sensação de credibilidade e verossimilhança. Fora que é um meio que dá um certo 'conforto visual' ao espectador que julga entendê-lo ou dispensar entendimento para apreciá-lo"². Mas, ao mesmo tempo,

² Em depoimento à pesquisadora, 2002.

“ eu preciso que o espectador se envolva, do contrário não vai atingir aquela imagem. É muito difícil mas é provocante”³.

Os *referentes* anônimos de todas as suas obras têm importante função significativa nessa aproximação artista/imagem fotográfica/espectador. O *referente* é anônimo porque é “mais fácil para o espectador projetar-se nele ou projetar nele o personagem que lhe aprover. Mas, principalmente, porque posso [Rennó] projetar-me nele e projetar nele o personagem que quero apresentar ao espectador: alguém que tem um nome que desconheço”⁴.

O real que a imagem fotográfica inevitavelmente traz não é considerado um obstáculo ou uma limitação para a criação: “O real pode ser representado de inúmeras formas, e as imagens fotográficas são a prova mais perfeita disso. Às vezes não faço nenhuma intervenção: apenas amplio ou copio uma imagem e, mesmo assim, você vai achar que houve uma intervenção. A intervenção já se faz no momento em que se fotografa, não importa quem a faça”⁵. Ou seja, esse traço de real que a fotografia carrega oferece inúmeras possibilidades. Isso porque, como observamos nas obras da artista, a imagem fotográfica pode ultrapassar a semelhança e a presença/ausência (Roland Barthes) do real e ser simbólica ao se relacionar com seu observador: “É o jogo que a própria fotografia tem. Hoje todo o discurso da fotografia – li recentemente uma coisa muito boa de Arlindo Machado – é totalmente absorvido do ponto de vista do signo duplo, icônico e indicial, mas ainda há uma tremenda dificuldade em se falar do terceiro, que é o simbólico. Eu acho que é aí onde a fotografia se faz, e não só no binômio ícone/índice. É o simbólico que toca as pessoas. Porque você guarda uma foto de família, porque guarda a pessoa de uma morte espiritual? A

³ NAVAS, Adolfo Montejo. Rosângela Rennó no país das imagens, Revista NO., 10 de dezembro de 2001. Disponível em : www.no.com.br .

⁴ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

⁵ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

fotografia carrega o tempo todo essa coisa. Quando na imagem do militar banhado em sangue (Série *Vermelha*) muita gente sente arrepio, é pela projeção de coisas que a imagem provoca, o que é de seu território. Aí há um grau de encantamento na imagem que eu gosto de usar" (NAVAS, 2001).

Como diz Herkenhoff, Rosângela Rennó reintegra no plano simbólico imagens de arquivos de todos os tipos, que estavam imersas na saturação e abundância e que, com isso, perderam toda e qualquer significação. Nascidas do real, as obras da artista se destinam, então, ao simbólico. O *poder* dessas obras está no resgate do anônimo, dos vencidos (como diz a artista) e sua *potência* no questionamento das funções e dos usos da imagem fotográfica e na possibilidade de sua renovação social.

Referências bibliográficas:

HERKENHOFF, Paulo. Rennó ou a beleza e o dulçor do presente, in *Rosângela Rennó*, São Paulo: Edusp, 1998.

FERREIRA, José Guilherme R.. Entrevista: Rosângela Rennó. *Cult*, São Paulo, número 6, páginas 4-11, janeiro, 1998.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Rosângela Rennó no país das imagens*, Revista NO., 10 de dezembro de 2001. Disponível em : www.no.com.br . Acessado em dezembro de 2001.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*, São Paulo: Senac/Marca D'Água, 1996.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*, São Paulo: Edusp, 1998.

O estranhamento nas obras de Cássio Vasconcellos

O trabalho pessoal de Cássio Vasconcellos é muito variado em termos de técnicas de criação. Para cada um de seus ensaios – alguns levam anos para serem concluídos – é desenvolvida uma técnica de acordo com o tema abordado para criar a atmosfera adequada às imagens produzidas. Essa elaboração da atmosfera conveniente tem como finalidade atrair o espectador através de seu imaginário, como observamos nos vários conjuntos de obras do fotógrafo.

Em seu ensaio *Peixes*, de 1993-94, o fotógrafo fez colagens de negativos com fita adesiva até chegar ao negativo final, cuja imagem foi ampliada, como de costume. O resultado do trabalho são imagens surreais, com ranhuras e manchas. Alguns peixes nos parecem descomunalmente grandes com relação aos demais componentes da imagem, o que nos remete infalivelmente à baleia da ficção Moby Dick. O *referente*, ao ser retalhado e reagrupado tornou-se fantástico. Sua existência ou suas existências não são negadas pelo fato de sabermos serem imagens fotográficas, mas o contexto criado pela fotomontagem é surreal. Soma-se a isso o fato de que nos sentimos vendo o mar por outro referencial: o dos peixes.

No ensaio *Navios*, de 1989, o processo técnico foi o oposto: o negativo não foi alterado, mas foi no processo de ampliação que ocorreu a intervenção. A revelação foi feita aos poucos, com algodão, para que não houvessem margens definidas e foi feita uma *viragem* (termo fotográfico para alteração da tonalidade do preto) que tornou a cor da imagem semelhante à da ferrugem. Existe apenas uma parte da imagem em foco, o que, para o fotógrafo, faz com que a fotografia não pareça ser real: “É essa a brincadeira e jogo que me interessa”⁶. Esse processo fez a imagem sombria e sufocante, transformando o registro

⁶ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

fotográfico original. O *referente* não foi alterado, mas a escolha da composição e o processo de revelação transformaram a imagem. Ao mesmo tempo, essas imagens apresentam certa semelhança com o período histórico da fotografia chamado *Pictorialismo Moderno*, tanto pelo desfoque quanto pela tonalidade das imagens. É evidente que a verossimilhança não é o objetivo do fotógrafo, assim como não era para os *pictorialistas*, e que sua carga de registro é diluída para criar-se outro tipo de imagem fotográfica: uma representação com pretensões fictícias.

Distintamente dos ensaios já descritos, *Noturnos* é um ensaio em que Vasconcellos não interfere no registro original, a própria imagem possui uma atmosfera sombria e às vezes futurista, de estranhamento. A coloração das fotografias em "polaroid" utilizadas por ele contribui para isto, já que esse equipamento produz imagens notadamente "pastosas". A intenção do fotógrafo foi oferecer ao observador o mínimo de informações possível para que ele não pudesse identificar o local ou quando a imagem foi produzida. Por isso a escolha de não haver carros ou pessoas em detalhe, o que poderia, segundo fotógrafo, oferecer pistas para identificações. Apresentam-se estruturas urbanas que não identificamos no tempo e no espaço. As cores intensas em tons escuros criam um ambiente que se assemelha ao que vimos em muitos filmes de ficção científica, cujos retratos esboçados do futuro são tenebrosos e tecnológicos. A imagem de um outdoor metálico com luzes verdes e azuis pode parecer um inseto gigante, por exemplo. Apesar do *referente* nessas fotografias ser identificável e livre de interferências, a falta de referenciais faz com que o espectador detenha-se nas formas e cores - em muitos casos a iluminação foi produzida. Livrando-se desses referenciais e dos detalhes de registro, a fruição da imagem passa a ser unicamente estética e imaginativa, fundando-se menos no real do que

no imaginário. É nesse sentido que o registro urbano de Vasconcellos diferencia-se dos registros documentais.

Outro ensaio, *Rostos*, de 1991, são fotografias de rostos em filmes de televisão. Vasconcellos procurou rostos no momento em que piscavam, saturou as imagens de cor e desfocou a fotografia para que não houvessem vestígios de que eram fotografias de monitores. O resultado são rostos iluminados, cujas imagens, para Nelson Brissac Peixoto, revelam o inconsciente ótico do filme: o que não podemos ver pela velocidade do filme cinematográfico; ocorre, assim, certa desconstrução da imagem pela quebra do movimento. O *referente* se esvai no processo de reproduzir a reprodução e passa a ser a luz que deu origem à imagem: "Parece uma aparição, não é a pessoas; tem um pouco de alma", diz o artista⁷.

Reavaliando fotografias realizadas desde 1993 até 2000, Vasconcellos redescobriu e reaproveitou algumas imagens e criou dois ensaios novos, intitulados *Panorâmicas* e *Panorâmicas Verticais/Aéreas*. O fotógrafo cortou as imagens para que sua horizontalidade ou sua verticalidade se acentuassem, e cobriu os negativos com fita adesiva cujos pequenos riscos (quase imperceptíveis) uniformes e paralelos acompanham o sentido das imagens, acentuando ainda mais seu formato. Apesar de essas fotografias trazerem muito do registro, pela circunstância da criação do ensaio, ainda pode-se perceber o intuito do criador da busca pelas atmosferas fantásticas, e não pelo registro. Uma forma de fazê-lo é observada na composição, que brinca com a proporção das coisas; em outras imagens o recorte da imagem dá a impressão de movimento. Dessa maneira, a série *Panorâmicas* evidencia a linha de trabalho e pesquisa de Cássio Vasconcellos: convidar o espectador para que mergulhe na imagem fotográfica livre de

⁷ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

juílgamentos e predisposições e para que perceba que a fotografia é um meio de expressão de muita plasticidade e que transgride o real.

O que Vasconcellos busca em seus ensaios é criar imagens fotográficas que confundam o observador. Para isso, subtrai o máximo possível de informações da fotografia e cria processos que tornem a imagem próxima ao irreal: "Eu procuro uma outra atmosfera, para levar a pessoa para um outro lugar"⁸. Desta forma, a imagem se encontra entre o real e o imaginário, desvencilhando-se do papel de documento e registro. A imagem fotográfica, que sempre nasce do real, destina-se ao imaginário do espectador nas obras do fotógrafo, cuja principal preocupação é libertar sua fruição. O *studium* de seu trabalho está na presença do ambiente de estranhamento, na anulação do registro, na criação de cores, formas e atmosferas que proporcionam impulso à imaginação. A consequência desse impulso é da ordem da *potência* da imagem fotográfica. Livre para devaneios frente a essas imagens, o espectador carrega as fotografias de suas referências pessoais fundadas no real e no irreal.

⁸ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

A arqueologia das obras de Kenji Ota

Por sentir-se limitado pelo processo fotográfico tradicional, Kenji Ota passou a pesquisar outros materiais como suportes e outros processos de revelação da imagem fotográfica. Para criar suas obras, o fotógrafo utiliza-se de papéis artesanais e processos de revelação históricos da fotografia, ou seja, processos não industriais, e experimentais, que acabam por determinar os vieses da recepção de suas obras.

Em suas séries *Orelha de elefante*, *Casa de marimbondo* e *Folha*, de 1985 - entre outras em que trabalha de forma semelhante - , Ota utilizou as técnicas *Vandyke Brown* e *Cianótipo*, nas quais o papel emulsionado é colocado em contato com o negativo e, em seguida, é exposto à luz. Tais fotografias possuem texturas com cores densas e em vários tons, consequência da absorção irregular do papel artesanal. O aspecto das fotografias é o de um material sensível e perecível, que o tempo deteriorou, o que faz com que as imagens pareçam ser arqueológicas. Para o fotógrafo, isso ocorre pelo fato de que o processo empregado - incontrolável - confere a elas certa materialidade: "Dá a impressão de arcaico, primitivo"⁹. Essa impressão (tanto no sentido material, do processo empregado, quanto em termos de sensação que a imagem projeta) que nos faz diferenciar essas fotografias criadas por Ota das que estamos acostumados a ver é justamente o *poder*, ou o *studium*, dessas obras. Ao apreciá-las o espectador percebe que a impressão arcaica é proposital, e associa a "falta" de nitidez e de precisão da impressão das fotografias às imagens antigas, conferindo-lhes a característica de um vestígio de algo que já não existe mais materialmente e cujo registro também deteriora-se. É como se essas

⁹ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

fotografias fossem o registro remanescente de um objeto antigo, um fóssil em forma de representação.

Ao criar essas obras, o fotógrafo diz exercitar a materialização da imagem, e é esse exercício que torna patente a aderência do *referente* da imagem fotográfica. Desta forma, a presença do *referente* é tão intensa que a imagem parece carregar o objeto materialmente, e torna-se, assim, também objeto. Para ele, a temporalidade de suas fotografias não é mais a do objeto, e sim a de sua materialização, de seu processo de impressão. O que faz com que o registro do *referente* passe a ser o foco principal da imagem e não mais o *referente* que o originou. Contribui para essa nova temporalidade a escolha de composição do artista, que isolou objeto por objeto sem que o observador pudesse encontrar qualquer outro referencial que não o objeto representado em si. Como uma catalogação metódica de objetos que, se não pudessem perdurar no tempo, teriam em sua imagem um atestado de existência. Embora percebamos que o processo químico e a composição são responsáveis pela materialidade das imagens, elas mantêm-se em *potência* pelo fato de que a presença do *referente* transborda de forma acentuada na imagem.

Em *Tectônicas*, série de 1999 também trabalhada com o processo *Vandyke Brown*, Ota realiza as impressões em tecido. Cada obra possui duas delas, uma sobre a outra. As imagens de fundo são manchas com texturas nas quais não podemos identificar qualquer *referente* que faça sentido, o observador tenta em vão ordenar as manchas na busca de uma coerência formal, procurando nelas a textura de algum material que seja conhecido. Essa procura ocorre devido à impressão que se vê em primeiro plano: imagens espantosamente nítidas de rochas e outros materiais sólidos, que contrastam com a leveza de seu suporte. As imagens são voláteis, deslizam entre a iconicidade e a indicialidade (Schaeffer): embora se possa distinguir as formações rochosas, o

observador aceita a proposta do artista e aprecia as “formações abstratas” às quais as imagens, inevitavelmente, nos remetem. O *poder* dessas imagens fotográficas são os jogos com o olhar do observador e o paradoxo entre suporte e imagem, leveza e solidez. A *potência* é a mesma encontrada nas obras estudadas acima; o transbordar e a materialização do *referente* que aqui compõem as formas e texturas abstratas.

O trabalho de Kenji Ota na pesquisa de processos históricos de revelação e de suportes de impressão nos oferece uma representação diferente das imagens com que deparamos normalmente. A presença do *referente* em suas obras é marcante. A materialização - como diz o artista - desse *referente* gera imagens objeto que, pela impossibilidade de controle na produção da obra, não podem ser reproduzidas através do mesmo processo. Ou seja, as obras de Kenji Ota são imagens únicas e autênticas – segundo a definição de Walter Benjamin (BENJAMIN, 1985: 165-196). Essa busca da materialização da imagem fotográfica faz com que as obras se destinem ao real assim como ao imaginário, pois é este último que possibilita essa sensação de presença do *referente* que, na verdade, é ilusória.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. A obras de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*, v. I., São Paulo: Brasiliense, 1985.

A verdade interna da fotografia nas obras de Juliana Stein

Juliana Stein freqüentou durante cerca de um ano asilos da cidade de Curitiba para realizar sua série *Éden*, de 1998-1999, na qual fotografou não apenas seus internos, mas também o ambiente em que vivem, de corredores a ralos, colecionando imagens que pudessem expressar sua relação e impressões do lugar. Para evitar a linguagem documental que geralmente é utilizada na criação de trabalhos com este tema, ela agrupou essas imagens de duas em duas ou de três em três, criando uma única imagem horizontal na qual as pessoas, seus fragmentos e reflexos estão sempre à esquerda, e os objetos com os quais a fotógrafa as relaciona à direita – formação predominante. Ao olhar as imagens o observador identifica essa organização e percebe que existem cores e formas semelhantes entre as fotografias associadas. Essa associação de imagens faz com que o observador busque entre elas uma ligação não só dessas cores e formas, mas também de significado, investigando a maneira como a artista percebe seus *referentes*. Investiga-se uma lógica na associação. A imaginação, definida anteriormente como a capacidade de codificar e decodificar imagens, aqui é utilizada para ligar as imagens e criar uma imagem mental resultante de sua fusão. É nesse entrelaçamento de significados que se faz e que se encontra a visão da artista. O *poder* ou *studium* das obras de Juliana está na associação de suas fotografias e no campo de significados que se cria.

Éden carrega consigo as idéias da autora sobre o real na imagem fotográfica, que, para ela, é um certificado de presença, mas que, apesar de nascer no real, este não delimita seu campo de significações, mas é apenas o material e o ponto de partida da representação fotográfica. Segundo Juliana, a fotografia “é fruto de uma linguagem

codificada culturalmente, e uma fotografia só vai se tornar verdadeira quando alcança alguma verdade interna. Ela [a fotografia] apóia a construção do real enquanto se constrói a si mesma. (...) Fundamentalmente a fotografia representa o movimento que vai do lá fotografado até o aqui espectador. Passagem, deslocamento, idas e vindas que constituem o jogo do olhar. A fotografia é o instrumento através do qual se pode revelar o que não se pode tocar"¹⁰. O que se faz claro no depoimento da fotógrafa é que, então, o papel do observador é essencial para que a verdade interna de suas obras sejam encontrada, pois é na fruição, ou no que ela chama de "jogos do olhar", que a significação da obra se constrói. É através da fruição que o observador encontra aquilo que a imagem aponta mas não diz – a função dêitica da fotografia da qual Barthes fala, que está na imagem e ao mesmo tempo fora dela. Pode-se dizer que aquilo que não se pode tocar mas que é revelado pela fotografia da qual a artista fala é justamente a *potência* da imagem fotográfica.

Através da associação que se faz as imagens adquirem sentidos diferentes dos que possuem separadamente, cria-se uma outra imagem - uma fusão - na mente do observador: "Quando justapostas ao lado de outras, as imagens têm seu sentido alterado. Cria-se, então, um novo campo de significados, diferente daquele da imagem isolada"¹¹ - assim como acontece com as fotomontagens. Para Juliana, esta imagem mental que se forma pela associação acontece no inconsciente do observador, por esse motivo imagem surreal, que se faz pela interpretação subjetiva das imagens e forma-se de maneira fugidia, e imprecisa. Assim a realidade interna captada em cada imagem se altera através da construção/associação das obras. Depois de tomar o caminho indicado pela artista, o observador tem sua percepção das imagens dos

¹⁰ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

¹¹ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

internos permanentemente alterada e impregnada das significações construídas. A imagem mental latente persiste e constitui a *potência* das obras.

Nesse processo o *referente* também se modifica: “O contexto no qual o *referente* estava incluído, se relativiza. Quando isso acontece, desaparece imediatamente a referência do observador. O diálogo passa a se estabelecer, então, entre as imagens justapostas. O *referente* deixa de ser um índice de algo para se transformar no ícone de uma nova relação, recarregada com novas voltagens de significação”¹², diz a fotógrafa. No entanto, mesmo que as associações indiquem uma linha interpretativa, não se pode excluir do processo de fruição a subjetividade do espectador. O que ocorre é que a interpretação na recepção é balizada pela justaposição.

Como já observamos, Juliana Stein sempre une imagens de um interno com as de um objeto. Nessa relação as pessoas se fundem com os objetos e adquirem suas características, assim com os objetos adquirem significações e têm sua funcionalidade amplificada. Cada imagem guia a interpretação da outra. Algumas interpretações possíveis (e então o *poder* das imagens e os possíveis *puncta* da pesquisadora misturam-se): O braço associado com o braço da poltrona se torna imóvel. O rosto da senhora associado à imagem de um ralo torna seus olhos mais fundos e impenetráveis. A mulher de vestido e meias de frio associada ao corrimão antigo e malconservado faz com que a enxerguemos como uma pessoa abandonada, esquecida à sorte e ao tempo. Os pés associados à estátua religiosa nos fazem ver a vida no asilo com uma vida de busca desesperada por algo além do que se enxerga, ou perceber a imobilidade imposta ao interno. As imagens dos três corredores, cada um com uma cor predominante, nos dá a idéia de confinamento, labirinto e até alucinação. As imagens mentais que se

constróem formam e induzem uma linha de interpretação, de modo que, ao mesmo tempo, nos mostram a perspectiva da fotógrafa com relação à vida no asilo, ou seja, mostram o *poder* ou *studium* das obras: “Éden foi fruto da relação que estabeleci com estas pessoas e com o próprio ambiente das instituições e ao mesmo tempo da relação que estabelecia comigo mesma naquele espaço físico e pessoal. (...) O que eu posso te dizer é que eu me envolvi muito com as pessoas, comigo mesma e com a fotografia. Disto resultou o trabalho. Na época da realização do trabalho eu tracei um caminho que eu pretendia seguir, e o melhor deste caminho foi ter conseguido me perder dele. Isto porque a realidade (que é inapreensível) é sempre muito mais rica do que o nosso projeto sobre ela”¹³.

¹² Em depoimento à pesquisadora, 2002.

¹³ Em depoimento à pesquisadora, 2002.

O imaginário nas obras de Avani Stein

Avani Stein iniciou o presente trabalho estudado em 1995, após décadas trabalhando como repórter fotográfica. Talvez por este motivo a maior parte das fotografias que faz para pintar e intervir sejam de certa maneira simples, sobre seu cotidiano em casa e em outros lugares onde morou, longe dos grandes acontecimentos e da correria da imprensa diária. Dentre seus personagens principais estão retratos de personalidades que aprecia - muitas vezes registrados pela própria tela da tevê, formigas, flores, baratas, seu cachorro, sua cidade, a praia em que morou e baleias que via lá com certa frequência. Tudo fotografado sem grandes preocupações estéticas, apenas com seu olhar – exercitado, é verdade - porque para ela, hoje, raramente a fotografia revelada está pronta. Uma grande exceção em seu trabalho até esse momento foi um ensaio sobre o World Trade Center de Nova York - do dia 11 de setembro de 2001 - , que fotografou pela tevê com posterior intervenção (talvez a veia jornalística tenha despertado pelo acontecimento cujas conseqüências são ainda incertas)¹⁴. No momento em que percebeu o domínio das imagens digitais, Avani iniciou seu trabalho artesanal com as imagens fotográficas e perdeu o medo que tinha de tocar e mexer nas fotografias. Seus instrumentos de trabalho são variados: a tinta, o bordado, a cola, a impressão em tecido e certa técnica pessoal (a mais marcante de seu trabalho) que a artista criou e sobre a qual mantém segredo, que ocasionalmente chamaremos aqui de “luz”, por ser este o seu efeito e por ser em tons de cores quentes (vermelho, laranja e amarelo). A utilização dessa técnica pessoal é a que mais perdura e é através dela que se pode investigar o

¹⁴ Imagens disponíveis no site <http://www.photoshowcase.com.br>

desenvolvimento desse trabalho autoral. Em suas primeiras obras - como *Banhista* - as fotografias eram quase completamente encobertas, enquanto que nas mais recentes a intervenção é mais moderada e precisa. Um exemplo de seu trabalho inicial é sua obra *Anônimos*, imagem de um centro urbano representado por uma multidão circundada de edifícios. Todos os rostos estão pintados, o que mantém o anonimato das pessoas. A intervenção que impede a identificação transforma a multidão e a cidade em representações icônicas da sociedade contemporânea. Já as cores escolhidas para cobrir o céu tornam o ar irrespirável. Entretanto, através de sua técnica pessoal - ou de sua "luz" -, Avani confere à imagem a luminosidade que a equilibra, oferecendo fôlego ao espectador. Com relação a esse trabalho e a outros da mesma fase, Simonetta Persichetti¹⁵ diz que suas "pinceladas" remetem aos pintores impressionistas. Assim como os pintores, Avani transforma suas fotografias - que têm a carga da presença do real - em imagens que aproximam o espectador de sua percepção das coisas e de seu olhar. Ao fazer isso, transforma a própria maneira como o real apresentado é percebido. A *potência* das obras da fotógrafa, então, está em sua "luz" (sua técnica pessoal que confere identidade ao seu trabalho) que faz com que elas renovem a forma como o espectador percebe a imagem fotográfica na qual a artista interveio. O mais marcante (e que determinou a definição dessa técnica pela pesquisadora), é que se tem a impressão de que a intervenção é da mesma natureza da luz que criou a fotografia, e que, dessa forma, a suplementa naturalmente. Um exemplo dessa impressão explorado por Avani está nas intervenções que ela realizou em fotografias da atriz Fernanda Montenegro e do religioso budista Dalai Lama, nos quais a associação da técnica com a luz pode se considerar inevitável. Na

¹⁵ Simonetta Persichetti, disponível em <http://www.fotosite.com.br/revista/portfolios/portfolios1.asp?cod=9>, Acessado em setembro de 2001.

primeira, a “luz” parece ofuscar e na segunda, ela é emanada pelo personagem. Da mesma forma que a *potência*, o *poder*, apesar de variar muito de obra para obra, encontra-se na sua técnica pessoal, pois é ela que acentua na imagem o olhar do criador, do enunciador. De qualquer forma, genericamente as obras da artista atentam para tudo que lhe tem importância ou simplicidade. Sua técnica, ainda sendo estudada e aperfeiçoada, aponta para inúmeros caminhos de significação e representação.

Cálice Violeta, obra mais recente, evidencia como a intervenção da artista transformou-se com o tempo de trabalho. As intervenções tornaram-se mais brandas e suaves, ao mesmo tempo em que mais direcionadas. Com essa mudança, o olhar de Avani é pontuado ainda mais em suas obras, fazendo-as, assim, mais eloqüentes. Para a artista, sua arte se faz no olhar, no deter-se, na busca de algo que as pessoas vêem e não enxergam. Sua fotografia se faz através do seu olhar: “Estou sempre procurando realidades diferentes para fotografar e instrumentos novos para mexer, acrescentando coisas”¹⁶. Seu meio de expressão, apesar das tantas intervenções, é definitivamente a fotografia porque esta é, para ela, mágica: “A fotografia me estimula, eu me emociono muito quando fotografo.(...) É uma descoberta”¹⁷. Com sua intervenção a artista direciona o olhar do espectador para que esse se encontre com o seu. Ao fazer isso, a fotógrafa leva esse receptor de suas obras ao seu imaginário, que é para o qual as imagens se destinam.

No início de sua produção artística, Avani encobre o *referente* na procura de uma identidade estética, experimentando as possibilidades de intervenção plástica nas fotografias e fazendo das linhas da imagem

¹⁶ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

¹⁷ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

que delineiam a representação bordas para a intervenção, como um desenho pronto no qual o preenchimento é feito pelo interventor. Nessa fase, a fotografia transformava-se praticamente em uma pintura. Embora, como ela mesma coloca, continue pesquisando, a artista parece ter encontrado seu estilo e sua linguagem. As intervenções através de sua técnica pessoal nas obras mais recentes são mais sutis, ainda que a fotografia continue sendo encoberta, agora principalmente pela pintura. Avani faz com que o observador atente para certos detalhes na imagem - possivelmente os *puncta* do olhar através do qual a artista vê o mundo e que a impulsiona a fotografar - com cores e sua técnica pessoal. Sua linguagem e suas técnicas e o *referente* complementam-se e equilibram-se ao mesmo tempo em que o imaginário da artista é exposto ao espectador.

A fotografia como instrumento nas obras de Evelyn Ruman

Para Evelyn Ruman, o fato de a imagem fotográfica ser tão presente na vida do homem contemporâneo e utilizada para vários fins comunicacionais, faz com que ela seja recebida por seu espectador de maneira mais espontânea, e faz também com que ele se aproxime dela com menos receios e medos, justamente por estar melhor familiarizado com o meio. Dessa forma, a imagem fotográfica é próxima de qualquer pessoa, independente de sua situação sociocultural, visto que todos têm acesso a ela e que já tenham utilizado-a algumas vezes. Isso faz com que, para a fotógrafa, ela possa, e seja, um instrumento através do qual “a arte pode ter relevância”¹⁸. Isso porque a intervenção e interação com a imagem fotográfica faz parte do cotidiano do homem contemporâneo; ela é recortada, rasgada, guardada, tocada e criticada – inclusive esteticamente - sem receios.

Desde 1993, Ruman vem trabalhando principalmente com mulheres e meninas internas de centros psiquiátricos e de reabilitação com o objetivo de fazê-las perceberem-se enquanto indivíduos. É através da imagem fotográfica que estas mulheres e meninas vêem-se, percebem e trabalham sua individualidade e sua auto-estima. Os grupos com que trabalharemos dessa pesquisa serão as internas do *Instituto Psiquiátrico Dr. José Barack Howitz* (entre 1993 e 1995) e as meninas do *Centro de Diagnósticos para Meninas em Risco Social* (em 1997). Ambos os estudos foram realizados no Chile e fazem parte do livro fotográfico “Autoimagem marginal: Fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997”, publicado pela fotógrafa no país em que fotografou.

O trabalho de Ruman com cada grupo de mulheres durou, no mínimo, 3 meses. Após ampliar as imagens que fez de cada uma dessas pessoas, a fotógrafa entregou a elas suas próprias imagens juntamente

com canetas, tintas e pincéis, e pediu para que elas interviessem nas fotografias da forma que quisessem. Embora algumas dissessem não querer estragar as fotografias, muitas pintaram os retratos. A fotógrafa percebeu que entre as meninas a maior preocupação na intervenção foi estética: pintar os cabelos, os lábios e a roupa. Com o tempo de trabalho ela percebeu que cerca de 80% das mulheres com quem trabalhou apresentou mudança real de atitude com relação a aparência e higiene.

A tese de Ruman, após estes anos de trabalho, é que a fotografia pode ser usada como *instrumento de intervenção psicossocial* (termo e tese criados pela fotógrafa), ao trabalhar a individualidade e a percepção do eu: “Entregar sua foto para a pessoa fotografada é permitir que ela intervenha, é dar a ela o poder sobre sua auto-imagem”¹⁹, diz a fotógrafa. O padrão e as regras que regem as instituições para pessoas com “distúrbios sociais” dificultam a expressão individual e afetam a auto-estima e a auto-percepção. Segundo a fotógrafa, seu processo de trabalho com a fotografia impulsiona o redescobrimto das individualidades que podem ser reduzidas pela maioria das instituições que abrigam essas mulheres.

Através de seu trabalho, Ruman vivencia de forma específica as possibilidades da fotografia. A mudança concreta que o meio acarreta faz com que a fotógrafa perceba o meio com transformador, que registra uma instância do real que não necessariamente perdure e que poderá ser a memória de um momento específico no tempo, não só pelo congelamento do instante como também pelo simples dato de que é o registro de algo que se modificará pelo próprio ato fotográfico. Quando afirma que a fotografia traz o real daquele momento registrado, Ruman

¹⁸ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

¹⁹ Em depoimento à pesquisadora, 2001.

evidencia a idéia de que a realidade não é única nem estável. Ao alterar a realidade da imagem fotográfica, as internas com que esteve tornaram possível a alteração das suas próprias realidades através da percepção de si mesmas. A fotografia em sua pesquisa é agente transformador.

Ao permitir a intervenção, a fotógrafa faz do *referente* um agente ativo na construção da imagem, perdendo, assim, parte de seu controle sobre a representação. Nesse processo não é apenas a imagem do fotografado que está presente, também estão rastros de sua personalidade, seus anseios e o entendimento de sua condição através das cores que usa e da forma como as usa; o que Ruman definiu como auto-imagem. As fotografias permitem ao espectador a aproximação com o *referente*, nos instantes em que o primeiro tenta compreender a intervenção, mesmo que o retratado seja anônimo para ele. A *potência* da imagem, nesse caso, se encontra nessa relação do *referente* com sua imagem, na sua impregnação e na determinação ativa de sua própria imagem que alcança o observador. Ao mesmo tempo, para o êxito e entendimento do trabalho desenvolvido por Ruman, é essencial que esse espectador conheça o processo de produção. O *poder* dessas imagens, ou seja, as intenções da fotógrafa, está justamente em sua tentativa de neutralizar sua presença: as internas são retratadas espontaneamente, fotografadas em close, com plano de fundo praticamente imperceptível, como um retrato 3x4. Ao fazer isso possibilitou que a presença do fotografado se tornasse predominante e que este fosse ponto principal de intervenção: um centramento inevitável na própria imagem. O que vemos, então, é um *referente* ainda mais presente, que não apenas adere à imagem, como igualmente se fez aderir através dessa intervenção. Essas imagens se destinam ao real tanto como uma forma de possibilitar a auto-percepção quanto como forma de possibilitar a percepção mais profunda do outro pelo observador.

Referências bibliográficas:

RUMAN, Evelyn. *Autoimagem marginal: Fotografias de Evelyn Ruman, 1993-1997*, Santiago do Chile: LOM Ediciones, 1998.

Artigo suporte:

Diante da imagem: Instrumentos de análise

A experiência do observador diante da imagem fotográfica, sua relação com a representação e sua atitude de atribuição de significado são campo fértil de estudo para a pesquisa da fotografia. Pelo fato de se diferenciar das demais formas de representação, a fotografia possui um relação única com seu observador. No entanto, essa relação intrigante é de difícil teorização em virtude da conhecida complexidade de tradução de uma linguagem imagética para a lingüística. O agravante, no caso da imagem fotográfica, está na impossibilidade de limitá-la ao campo das significações. Isso porque, ao conter traço do real, a fotografia está além (ou, para muitos, aquém) da interpretação. Sua significância constrói-se principalmente no ato de fruição, o que torna a postura ativa do observador essencial à imagem e, conseqüentemente, motivo de estudo. Ao observar uma imagem fotográfica, o espectador - ou receptor - pode aproximar-se dela de várias formas: apreciá-la esteticamente, reconhecer um ente querido, buscar o significado na cena representada. Mas o primeiro espanto ao observar uma fotografia é a consciência de sua ligação com um real passado, o que impossibilita uma apreciação puramente estética.

Para Dubois, a imagem (qualquer imagem), que sempre é um signo que se refere a algo – o *referente*, que, ao mesmo tempo em que é exterior à imagem, pertence a ela - , tem origem ou no real, ou no imaginário, ou no simbólico, sendo que essas categorias não se excluem, e podem estar em dosagens diferentes. A origem no real ocorre quando a imagem representa algo que existe; a origem no imaginário ocorre quando há a representação de algo que não existe visualmente a não ser em forma de idéia – como uma imagem de um anjo -; e a origem no simbólico ocorre quando a imagem é criada

através de símbolos conhecidos que reportam a uma idéia, buscando uma reflexão sobre certo tema – como a *Monalisa* retocada por Marcel Duchamp. A fotografia, inevitavelmente, tem origem no real. No entanto, devido às intenções na sua criação, pode também ter sua origem no imaginário e no simbólico ao mesmo tempo.

O mesmo ocorre com o destino da imagem, que pode ser o real, o imaginário e o simbólico. Ao tratar do destino da imagem fotográfica, Dubois coloca as questões do local (ou sítio) onde se encontra a imagem ao ser observada e da recepção. A recepção da imagem fotográfica é inevitavelmente influenciada pelo sítio, porque este a classifica. Um museu, por exemplo, o faz ao extremo. Nele esperamos ver fotografias artísticas, de valor cultural e histórico. As imagens são separadas por período, movimento artístico, tema etc., guiando a experiência visual. Ao ser deslocada para outro sítio, a fotografia também muda de sentido para o observador: sua fruição muda. A mesma imagem que vemos em um jornal pode ser exposta em um museu, alterando nossa postura de observação. No jornal procuramos por informação, no museu procuramos por seu valor estético. “O dispositivo de recepção programa a postura do receptor” (DUBOIS, 2000).

No entanto, a recepção não é escrava do sítio. A interpretação, além de cultural, é pessoal, pois a fruição é um ato individual. Segundo Dubois, a imagem (não apenas a fotográfica) contém dois tipos de força: seu *poder* e sua *potência*, os quais possuem relação direta com a recepção. O *poder* de uma fotografia é da ordem da representação e da retórica, são as informações acerca das intenções do autor. É o querer dizer implícito de uma imagem que, apesar de não dizê-lo, é percebida pelo observador por compartilhar de conhecimentos culturais, de valor e de conhecimentos de estruturação da imagem fotográfica. O *poder* da imagem é da ordem da razão.

Já a *potência* da imagem é da ordem do sensível e emocional, acontece na psique do espectador. É a sensação que temos diante de certas fotografias, as quais, como um golpe, nos atraem a elas e nos fazem pensar sobre elas. A *potência* é incontrollável por parte do criador; ela pertence à imagem e é indissociável da experiência da sua visão. Para Dubois, uma imagem pensa e significa diferente do autor e do observador, sendo, portanto, compartilhável. Dessa forma, por ser uma sensação, uma presença, é indescritível e não pode ser traduzida por palavras. "Ao analisarmos uma imagem exaustivamente, sempre temos a sensação de que ela resiste: ela está sempre em *potência*" (DUBOIS, 2000).

Barthes também definiu características, agora específicas à imagem fotográfica, que podemos contrapor às idéias de Dubois. Em *A câmara clara*, na busca da essência da fotografia, ele tomou-se como mediador das imagens. Escolheu fotografias que lhe chamavam a atenção para definir conceitos que esclarecessem seu *gostar/não gostar* de uma imagem. Esses conceitos são o *studium* e o *punctum* das fotografias. Para ele, *studium* é o interesse geral que se pode ter por uma imagem, "às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política" (BARTHES, 1984.a: 45): o *studium* está em imagens da natureza, da pobreza, da guerra, da cidade. Encontrar o *studium* é encontrar, inevitavelmente, as intenções do autor, diz Barthes. É possível, portanto, estabelecer uma equivalência entre o *studium* de Barthes e o *poder* de Dubois.

Ao observar certas imagens, Barthes percebe detalhes que dão sentido diferente a elas. É o *punctum* da fotografia: "(...) às vezes (mas, infelizmente, com raridade) um 'detalhe' me atrai. Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que olho, marcada a meus olhos por um valor superior" (BARTHES, 1984.a: 68). Para ele, o *punctum* é um extracampo da imagem que o punge e

que está em relação de co-presença com o *studium*: "(...) é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*" (BARTHES, 1984.a: 85. Grifos do autor.). Ao revelar o *punctum* que vê em certas imagens, Barthes diz que se entrega. Ou seja, o *punctum* é pessoal. Revelá-lo é mostrar o que o atrai e, assim, como ele lê imagens. Dessa forma, o *punctum* de Barthes diferencia-se da *potência* de Dubois: o *punctum* é uma leitura individual e a *potência* é compartilhável, embora ambos sejam indissociáveis da imagem.

Temos aqui, então, três instrumentos para a análise de imagem: o *poder* ou *studium*, o *punctum* e a *potência* da imagem. Esses conceitos serão utilizados na análise das obras contemporâneas, já que cobrem de forma ampla as possibilidades de fruição de imagens fotográficas.

Referências bibliográficas:

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

_____. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Ed 70, 1984.b.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*, Campinas – SP: Papyrus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).

_____. *Diante da imagem*. Palestra proferida no auditório da Biblioteca do Instituto de Artes – Unicamp, nos dias 06-08 de novembro de 2000.