

Outros mundos, outros imaginários

Anna Karina Castanheira Bartolomeu¹

“Não há imagem sem imaginação.”

Georges Didi-Huberman

A um olhar desavisado, uma fotografia parece se fechar ao trabalho da imaginação. É marcante na história de nossa experiência com essas imagens, em seus rituais de produção e fruição, a percepção de um certo “peso de real”. Sua transparência pode nos dar a impressão de um acesso direto àquilo que se colocou diante da câmera, sem mediações. Sua grande capacidade descritiva e o suposto saber que detemos sobre sua gênese automática – o que Jean-Marie Schaeffer (1996) chama de *arché* da fotografia – conferiram-lhe uma autoridade para representar o mundo visível que nenhuma outra forma de imagem possuía antes dela. No entanto, mesmo associada a regimes discursivos cujos pressupostos a tomam como um dado comprobatório e que nos levam a identificar o que ela registra como algo verdadeiro, o que uma fotografia pode é somente apontar para alguma coisa, para o seu referente, permanecendo muda quanto ao sentido daquilo que mostra. Ela diz “isso é isso!”, como escreveu Roland Barthes, sem deixar de observar: “mas não diz nada mais” (1984: 14). A objetividade e transparência da imagem fotográfica podem, na verdade, escamotear essa lacuna essencial, espaço de indeterminação passível de ser ocupado por aquilo que se produz na relação da imagem com outros elementos que a circundam, discursivos ou extra-discursivos, e na relação com o observador que se detém diante dela. No hiato entre referência e sentido, a nossa imaginação trabalha.

Como nos alerta Georges Didi-Huberman, seria um erro tomar a imaginação como uma “pura e simples faculdade de desrealização”:

Desde Goethe e Baudelaire, temos entendido o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de realização, sua intrínseca potência de realismo que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade. (DIDI-HUBERMAN, 2007: 1)²

Para começar, podemos lançar mão do argumento de Marc Vernet, segundo o qual qualquer representação de um objeto reconhecível é capaz de gerar uma narração, ainda que incipiente. Para Vernet, esta seria uma propriedade geral da imagem figurativa:

(...) mesmo antes de sua reprodução, qualquer objeto já veicula para a sociedade na qual é reconhecível uma gama de valores dos quais é representante e que ele 'conta': qualquer objeto já é um discurso em si. É uma amostra social, que, por sua condição, torna-se um iniciador de discurso, de ficção (...). (VERNET, 1995: 90)

Acrescente-se sobre a fotografia a sua condição de fragmento. "Lascas fortuitas do mundo", como a caracterizou Susan Sontag (2004: 84), resultado de um corte no tempo e no espaço, como a definiu Philippe Dubois (1994), a imagem fotográfica guarda a porosidade própria do fragmento, capaz de ganhar outros sentidos, a depender da forma como ela é "montada", conjugada a outras imagens e a eventuais componentes contextuais. E, assim, uma experiência possível vai sendo circunscrita, sugerindo um certo percurso para o espectador que, por seu turno, diante das imagens, investe nelas seu saber, suas memórias, seus afetos, a cada vez.

Ao propor a mesa "Outros mundos, outros imaginários", o FIF Universidade aponta para esse entendimento da imagem fotográfica como um lugar de encontro e de produção de novas realidades. Se até aqui ressaltamos as relações instauradas na instância da fruição da imagem, temos que considerar, da mesma forma, o momento do encontro entre o fotógrafo e o mundo, do qual uma fotografia é produto e vestígio. Todo um feixe de relações atualiza-se igualmente no contexto de produção, no gesto do fotógrafo que compõe com o mundo a partir de uma infinidade de estratégias e, no mesmo instante, o transforma, projetando na imagem um modo de olhar, mas também suas vivências, suas percepções, seu repertório, suas questões. E este movimento desdobra-se quando as imagens são organizadas, guiadas pelo pensamento daquele que as articula em um discurso.

Em que pese o fato de que, nas teorias sobre a fotografia, vigore hoje uma compreensão de sua complexidade, que a retira do lugar de um simples registro, o título desse painel não deixa de trazer implícito o seu reverso. A referência a "outros mundos, outros imaginários" implica uma tensão com algo que é, como vimos, historicamente constitutivo da nossa experiência com as imagens fotográficas: a sua relação com a realidade, com este mundo que compartilhamos.

Trata-se de um problema recorrente nas discussões e embates teóricos sobre a fotografia, desde seu surgimento. No primeiro capítulo do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1990 [1994])³, Philippe Dubois realizou o esforço de organizar o debate em torno da questão, apresentando uma retrospectiva dos discursos teóricos e críticos que, ao longo do tempo, tratavam da relação peculiar entre fotografia e realidade. O livro de Dubois foi publicado ao final da década em que a fotografia emergiu como um campo efervescente de estudos, mobilizando o interesse acadêmico a partir de referenciais teóricos diversos, como a filosofia, a psicanálise, a semiótica, os estudos culturais, a literatura e a teoria fílmica, entre outros. A pergunta sobre a identidade deste campo, desde o início disputado e disperso, colocava-se, desafiadora: o que é a fotografia, o que a distingue das outras formas de imagem? Um projeto essencialista, portanto, permeava as discussões, não sem a contestação de correntes teóricas que questionavam a possibilidade de encontrar uma identidade única para a fotografia. Esses autores, justamente, trabalhavam com a premissa de que o significado das imagens fotográficas é construído a partir dos seus contextos de produção, circulação e fruição, não sendo garantido por uma suposta objetividade ou transparência ou, ainda, por uma ligação privilegiada com o real ⁴.

Embora Dubois tenha, em O ato fotográfico, adotado um entendimento da fotografia como um objeto pragmático, que não pode ser pensado fora do ato que a faz ser (conforme a produtiva noção de imagem-ato), a questão da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por um meio qualquer de expressão apresentava-se então para ele como incontornável, quanto mais no caso da fotografia, cujo peso de real é tão singular (1994: 25).

De acordo a retrospectiva traçada por Dubois, depois da prevalência sucessiva das concepções das fotos como espelho do real (correspondente aos discursos da mimese) e como transformação do real (discursos do código e da desconstrução), os estudos então recentes teriam passado a privilegiar uma outra abordagem para tratar da relação entre a imagem fotográfica e o referente externo nela representado. Tais pesquisas retomavam a semiótica, teoria dos signos formulada por Charles Peirce⁵ no final do século XIX, e particularmente a modalidade sígnica do índice, para definir a fotografia, desta vez, como um traço do real, vestígio de uma cena referencial cuja luz refletida se inscreve em um suporte foto-sensível. A natureza técnica do processo fotográfico é, portanto, tomada como ponto de partida (DUBOIS, 1994: 50). Nos termos de Peirce, antes de funcionar como um ícone (signo que se define por uma relação de semelhança com o referente) ou como símbolo (modalidade de signo que define seu objeto por uma convenção geral), a fotografia seria um índice, impressão luminosa singular que atesta uma co-presença inelutável, ainda que fugaz, entre objeto e representação.

Como observa Dubois, a conexão física da fotografia com o real já havia sido tematizada anteriormente, a começar pelo próprio Peirce – que utilizou o exemplo das fotos como signo indicial em 1895. Em sua “Pequena história da fotografia” (1931 [1994]), Walter Benjamin descreve a experiência de perscrutar o olhar de uma jovem fotografada ao lado do noivo e que, anos depois, cortaria os pulsos, depois do nascimento de seu sexto filho: “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe de planejado em seu comportamento, o espectador sente a necessidade irresistível de procurar nesta imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (1994: 94). No ensaio “Ontologia da imagem fotográfica” (1945 [1991]), o crítico da revista Cahiers du cinema, André Bazin, embora tenha se concentrado na objetividade da representação fotográfica em comparação com a da pintura, aproximando-se assim do discurso da mimese, não deixou de reconhecer na “gênese automática da fotografia” aquela que seria sua única condição necessária: a contigüidade entre referente e imagem. “A imagem é o modelo”, chega a afirmar Bazin (1991: 24), mesmo sabendo que tal conexão não implica a produção da semelhança necessariamente⁶.

Nos anos 1980, a publicação do último livro de Roland Barthes, A câmara clara ([1980] 1984), muito contribuiu para a proeminência dos discursos da referência. Escrita sob o impacto da morte de sua mãe, em primeira pessoa, a obra é recheada das impressões subjetivas de Barthes acerca da fotografia. O texto começa com o relato do autor sobre seu espanto ao olhar a foto do irmão de Napoleão: “Vejo os olhos que viram o Imperador”. E, adiante anuncia: “em relação à fotografia, eu era tomado de um desejo ‘ontológico’: eu queria saber a qualquer preço o que ela era ‘em si’, por que traço essencial ela se distinguia da comunidade das imagens” (1984: 11-12). Como princípio heurístico, Barthes proclama, com Nietzsche, “a antiga soberania do eu” e se entrega à sua experiência com essas imagens, oferecendo-nos um belo e intrigante ensaio sobre a fotografia, a morte e o tempo, onde explicita o conflito interno entre “a voz da ciência”, que o direcionava para

o comentário de natureza sociológica, e algo da ordem do páthos. Barthes não deixa de considerar que a imagem fotográfica tende a mobilizar no espectador uma série de saberes e códigos culturais que o guiarão no seu processo de leitura das fotos. Um tipo de “interesse polido”, que até pode comportar certa emoção, embora sempre atravessada “pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política”, foi chamado de *studium*, em contraposição ao que ele nomeia de *punctum*: “essa zebrura inesperada”, “esse acaso que, nela [na foto] me punge” (1984: 45-46)⁷.

À pergunta sobre qual seria traço essencial da fotografia, Barthes responde afirmando que uma foto nunca está separada do seu referente, que não é a “coisa facultativamente real”, mas “a coisa necessariamente real colocada diante da objetiva”.

(...) na Fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E já que essa coerção só existe para ela, devemos tê-la, por redução, como a própria essência, o noema da Fotografia. O que intencionalizo em uma foto é a Referência, que é da ordem fundadora da Fotografia. (...) O nome do noema da Fotografia será então: “Isso-foi.”⁸ (1984: 115)

A câmara clara é uma das obras mais citadas e debatidas da literatura sobre a fotografia e seu interesse vai muito além da querela essencialista. Para alguns, trata-se de um marco na teoria fotográfica; para outros, o subjetivismo do texto não permite que seja considerado como um estudo acadêmico propriamente. A confusão entre o referente e sua representação fotográfica, sugerida em algumas de suas páginas, sofreu duras críticas, logo apontada como o maior perigo da adesão ao discurso da referência – absolutizar o princípio da transferência da realidade –, embora Barthes tenha, como vimos, marcado a distinção entre o certificado de existência oferecido pela fotografia e o sentido que ela pode ter, admitindo que, quanto a isso, ela “pode mentir” (1984: 129)⁹.

Se, como aponta André Rouillé (2009), as teorias do índice serviram para demarcar bem a distinção semiótica entre as fotos e as imagens manuais que a precederam, por outro lado, elas também contribuíram para disseminar fortemente uma perspectiva enganosa que tomava a fotografia como um ente abstrato, reduzindo-a ao seu dispositivo técnico e, no mesmo movimento, obliterando as condições concretas e singulares que a fazem existir e funcionar dentro de determinadas práticas.

A proposta essencialista encontraria seus limites no fato de que a fotografia se impõe como um objeto múltiplo, infiltrado nos mais diversos meios e domínios da vida social, assumindo diferentes funções em contextos institucionais distintos. O historiador e crítico Geoffrey Batchen (2008), ao ressaltar sua ubiqüidade, caracteriza a fotografia como um objeto problemático, uma “fera interdisciplinar e nunca simplesmente uma ‘arte’”, acrescentando que justamente aí reside sua fascinação. O projeto de uma ontologia da imagem fotográfica, capaz de explicar toda a fotografia, não poderia senão fracassar. Na multiplicidade de suas técnicas, formas e funções, a fotografia sempre escapa, atualizando-se a cada vez nas dinâmicas efetivas nas quais está engajada, sempre muito mais variadas, complexas e interessantes do que qualquer teoria de caráter totalizante poderia dar conta. “Caminhando através do impuro e misturado, esta estética modesta deve desconfiar das generalizações, das grandes fórmulas, das unificações”, alerta Gilbert Lascault¹⁰.

Por um lado, o índice esteve no centro das teorias essencialistas, hoje abandonadas; por outro, junto com a mecanização da mimese oferecida pela câmara, a contigüidade física entre objeto e imagem fotográfica foram atributos que contribuíram para sustentar historicamente a “crença na exatidão, verdade e realidade da fotografia-documento”, nos termos de André Rouillé (2009: 63).

Mesmo nesse domínio, o da fotografia-documento, tal concepção não demorou a ser problematizada e desconstruída, em diferentes frentes teóricas. Algumas perspectivas mais extremas chegam a rechaçar a relação entre imagem e realidade como é o caso, por exemplo, de Jean Baudrillard, para quem a realidade teria sido substituída pelas representações, ou de Guy Debord e sua crítica a um mundo das imagens regido tão somente pela lógica do espetáculo. Nessa linha, em relação à fotografia, prevalece a suspeita e a desconfiança: “a fotografia mente sempre, mente por instinto, mente porque sua natureza não lhe permite fazer outra coisa”, cravou Joan Fontcuberta em seu livro de ensaios *El beso de Judas – Fotografía y verdad* (2009: 15).

Com a disseminação da tecnologia digital e a familiaridade generalizada com os processos de produção de imagens¹¹, a relativização do valor de evidência da fotografia se espalha hoje no âmbito do senso comum. Em um texto que introduz a produção fotográfica de Fontcuberta, Andrés Hispano anuncia o surgimento de “um novo espectador” que, “sem renunciar inteiramente à ilusão de realidade, deixou no umbral do novo século a crença de que as imagens sustentam ou certificam algo além do representado em sua própria bidimensionalidade”. Segundo o autor,

[...] o despertar dessa consciência não se produziu de maneira massiva até pouco tempo. (...) O século XX foi tão profuso no uso fraudulento da imagem fotográfica, em sua interpretação e na veracidade que se lhe outorgava, que custa a entender como demoramos tanto a dessacralizá-la. Ou melhor dizendo, liberá-la. Talvez fizesse falta um novo modelo de representação, as imagens geradas em computador, para nos convencer de que as imagens, como as palavras, constroem enunciados, mas não garantem sua veracidade. (HISPANO, 2008: 27)

Enfim, no ponto em que estamos, o sentido de prova e de verdade não pesa da mesma forma sobre a imagem fotográfica. A co-presença inelutável entre objeto e representação, característica do índice, tampouco funciona para explicar toda a fotografia.

Contudo, seria equivocado adotar a postura de renegar completamente a qualidade indicial das imagens fotográficas e as relações que podem ser suscitadas a partir daí na nossa experiência com elas. Com efeito, após a derrocada das pretensões ontológicas, os discursos que repelem a indexicalidade da fotografia prosperaram, como notou Rosalind Krauss, em uma observação ferina:

O índice tem atraído muito opróbrio para si ao longo das últimas duas décadas. A ideia de que uma fotografia pode ser reproduzida como um molde do mundo real sem ajustes internos foi sempre recebida com horror, particularmente por fotógrafos que queriam assumir para si o status de artistas.¹² (2007:125)

Essa resistência observada por Krauss parece ecoar questões eventualmente recalçadas que, historicamente, colocaram-se no processo de legitimação da imagem fotográfica no âmbito da arte. A gênese automática da fotografia – seu caráter maquínico em oposição às imagens produzidas manualmente – somada à sua suposta objetividade foram tidas muitas vezes como obstáculos a

serem superados na busca de sua artisticidade. Apenas como exemplo, é interessante observar, conforme assinalou Abigail Solomon-Godeau, que fotógrafos ligados a estéticas radicalmente diferentes, como o pictorialismo da virada do século XIX e XX e o alto modernismo americano dos anos de 1920-1930, tenham adotado discursos similares para reivindicar que “a fotografia podia aspirar à província do imaginário, do subjetivo, do inventivo” (2003: 156). Em ambos os casos, compartilhava-se a convicção de que “a fotografia de arte é a expressão do interior do fotógrafo ao invés ou em adição ao mundo exterior” (2003: 157). Se, no pictorialismo, essa expressão dependia da mão do artista que interferia na imagem, retirando-lhe o “excesso de realidade”, no modernismo, “o locus da arte passa a ser colocado diretamente dentro da sensibilidade – seja ela do olho ou da mente – dos fotógrafos” (2003: 158).

Ainda que estejamos em momento histórico distinto – onde a fotografia está plenamente assimilada aos espaços institucionais da arte e onde vigora outro regime de verdade –, é digno de nota constatar que o problema dessa relação entre o mundo e as imagens fotográficas sempre retorna, como um fantasma.

Pensamos que, embora não possa ser tomada de forma determinante, o componente indicial pode jogar o seu papel no ato fotográfico, no sentido dado a este termo por Dubois (1994: 59), que se refere tanto ao ato de produção propriamente dito quanto ao ato de recepção da imagem. Dizemos isso não apenas em relação a imagens que resultam de práticas como o fotojornalismo, por exemplo, onde continuam a valer os princípios gerais que marcam a relação imagem-referente, como a contigüidade física, bem como a função de testemunho. No contexto de práticas artísticas, a qualidade indicial, que sublinha a conexão entre mundo e imagem fotográfica (assim como a sua transparência, que nos oferece a reprodução objetiva das aparências das coisas), também pode ser um dos componentes dessa imagem-ato, imponderável e contingente, impossível de definir a priori. E mantém a possibilidade de tensionar o campo de forças configurado nos momentos da produção e da fruição da imagem, de onde o seu sentido emerge e uma experiência tem lugar, podendo alcançar uma dimensão poética.

A questão é pensar se e como essas forças funcionam, de que maneira elas compõem com outras, como trabalham juntas, em uma perspectiva mais matizada. Trata-se de investigar como o dispositivo fotográfico é colocado para funcionar a cada vez, observando as tramas sensíveis e discursivas que se formam e o jogo que acionam. A atenção volta-se assim para as modulações que dão forma e sentido às imagens, permitindo que sejam exploradas as tensões entre o que é próprio do território do fotográfico e o que o atravessa ou o envolve, de onde seja possível puxar os fios que constituem as obras e que as animam.

III

Podemos dizer que as pesquisas apresentadas na mesa Outros mundos, outros imaginários, no FIF Universidade, reconhecem tal complexidade. Percebe-se nelas o cuidado de pensar a fotografia em suas relações possíveis considerando, de partida, que o conjunto do corpus abordado nos artigos situa-se discursivamente no campo das artes visuais – embora, em alguns casos, os autores sintam a necessidade de realizar um esforço teórico inicial para se desvencilhar dos marcos da fotografia como documento ou de sua função instrumental. Em todos os textos, o fazer impulsiona a reflexão

dos artistas pesquisadores, ainda que nem sempre a discussão sobre o próprio trabalho ganhe o primeiro plano.

Em “Incursions: new technologies in the territory of photography”, Hans Gindlesberger busca explorar linhas de continuidade e descontinuidade entre a fotografia e as novas tecnologias de simulação em um curioso percurso. Gindlesberger apresenta-se como parte de uma geração que começou a fotografar quando a transição para o digital já se realizara. Se, em seus primeiros trabalhos fotográficos, ainda como estudante, as ferramentas digitais são utilizadas para facilitar a livre criação de mundos imaginados, aperfeiçoando na pós-produção as cenas inventadas e performadas para a câmera, nos projetos apresentados no FIF Universidade ele passa a problematizar o espaço híbrido onde se cruzam a fotografia e as novas tecnologias, indagando a maneira como estas “invadem o que nós pensamos como sendo da alçada da fotografia”.

No trabalho **Partial Architectures**, a tentativa frustrada de trazer à luz as imagens latentes encapsuladas em um filme nunca revelado antes, que registrava a passagem de seu avô pela Alemanha, durante a Segunda Guerra Mundial, deflagra um processo em que diferentes procedimentos digitais procuram reinventar algo daquela memória perdida. A tira do filme velado será a matéria sobre a qual começa a trabalhar a imaginação do artista, movido pela inquietação provocada pelas imagens que faltam, mas cujo vínculo com o mundo de alguma forma ainda está lá, inscrito na película, embora inacessível. Já em *Plain Sight*, o programa utilizado descama as imagens que Gindlesberger registra de pessoas que portam fotografias de grande valor afetivo para cada uma delas. A aparência das coisas-tais-como-elas-são é alterada radicalmente e tornam-se visíveis apenas estruturas ocas sob a superfície ausente dos elementos fotografados; estruturas que, não obstante, correspondem ponto por ponto aos dados digitais brutos registrados na tomada original. Em seu trabalho, Gindlesberger opera, assim, justamente sobre aquilo que identificamos como linhas fortes do território da fotografia: as propriedades indiciais e icônicas das imagens fotográficas.

No trabalho apresentado por Junia Mortimer, as relações entre fotografia e arquitetura são abordadas a partir da perspectiva de um campo em expansão, noção que deriva do conceito de campo expandido proposto por Rosalind Krauss, no influente artigo *Sculpture in the Expanded Field* (1979)¹³, para se aproximar de um conjunto de obras artísticas heterogêneas que, então, forçavam os limites daquilo convencionalmente chamado de escultura. A noção de campo em expansão pretende atualizar o esquema desenhado por Krauss e, segundo Mortimer, corresponde a uma “região nebulosa de possibilidades de existências fotográficas”. Para a autora, o campo em expansão possibilita suspender os limites disciplinares entre fotografia e arquitetura, evitando que um se sobreponha ao outro, e acolhe uma “imaginação dedicada a produzir, vivenciar e compreender o espaço”. O espaço construído, da maneira como trabalhado em fotografias de Thomas Gursky, Leslie Hewitt e Thomas Demand, é o componente central que articula as análises e permite a formulação de três princípios tensionadores que organizam as relações entre arquitetura e fotografia: a arquitetura da fotografia, a arquitetura com fotografia e a arquitetura depois da fotografia.¹⁴ Em cada uma dessas modalidades, as obras se afastam da lógica da fotografia comercial de arquitetura, em que a imagem se submete à exigência de um registro de natureza meramente descritiva das edificações. Mortimer chama atenção para o fato de que qualquer paisagem urbana, ao ser fotografada, passa a ser ela mesma

e uma outra, imaginária, dependente das escolhas do fotógrafo e das referências do observador. Sim, pois se a imagem fotográfica vincula-se, na tomada, a um tempo e a um espaço singulares, por outro lado, é também de sua natureza desprender-se facilmente desses elementos factuais. Como vimos, no contexto de sua recepção, por mais objetiva e transparente que seja, a fotografia se abre às atualizações operadas por aquele que a observa, guiado pela forma como o fotógrafo configura a imagem.

Os princípios tensionadores trabalhados por Mortimer em suas análises possibilitam uma abordagem matizada e atenta às relações entre arquitetura e fotografia nas obras pesquisadas. Pensamos que as próprias condições de existência de tais imagens – referimo-nos aqui à sua vinculação ao domínio da arte e ao seu correspondente espaço discursivo – desmontam, de saída, “a concepção da fotografia de arquitetura como registro”. A sua relação indiciária e icônica com o referente não necessariamente se desfaz ou se supera, mas se complica, se compararmos com a fotografia de arquitetura em sua modalidade funcional, comprometida com uma descrição eficiente do objeto arquitetônico. Trata-se menos de uma superação do caráter indicial e icônico da imagem fotográfica em sua relação com o espaço e mais de uma modulação ou subversão de seu funcionamento habitual, quando segue a lógica da fotografia-documento em seu sentido mais estrito.

Em “Ensaio perambulante entre ocidente e oriente: fotografia, cinema e literatura”, Yukie Hori oferece-nos uma reflexão sobre o exercício de selecionar e sequenciar imagens, entendidos como procedimentos complexos. Esse exercício define conjuntos “cujas relações entre elementos se abrem para ressignificações, narrativas ou intensificações dos conceitos já presentes nas partes”. Como artista pesquisadora, interessa a Hori um “pensar por fragmentos” que ela busca inicialmente em Theodor Adorno, no seu O ensaio como forma. A concepção adorniana de que o ensaio encontra sua unidade ao buscá-la através das fraturas entre os fragmentos, ao invés de aplainar a realidade – ela própria fragmentária e fraturada –, será aproximada a um *modus operandi* característico da cultura japonesa, a espacialidade *Ma*, um entre-espaço que “separa tudo atando”. Segundo Michiko Okano, citada pela autora, na espacialidade *Ma*, considera-se o vazio entre as partes como um espaço produtivo. Outras concepções do fragmento, do ensaio e da montagem são colocados em diálogo pelo texto de Hori, que convoca referências ocidentais e orientais no campo do cinema, da teoria literária, além da arte e da poesia japonesa, para propor formas de pensar “com” a imagem fotográfica, privilegiando os modos de construção poéticos em detrimento de um fim instrumental.

No projeto Cinco dedicatórias, Hori retoma treze imagens esquecidas em seu arquivo pessoal, de viagens ao Japão, para compor cinco micro ensaios cujas características formais e conceituais aproximam-se de obras de artistas japoneses, de diferentes linguagens e épocas, nas quais ela reconhece referências formativas de sua própria poética. Através dos procedimentos de edição, tratamento de pré-impressão e montagem, as imagens submetem-se a princípios estéticos e conceituais que Hori apreende das obras dos artistas homenageados, recriadas em diálogo com suas memórias. Se não está em questão o reconhecimento do espaço e tempo que as tomadas registram, as imagens oferecem elementos que remetem o observador ao universo da cultura e da arte japonesas: paisagens, cenários, signos, temas, além dos materiais escolhidos para a montagem e dos títulos de cada díptico ou tríptico que nomeiam os artistas homenageados. O pensamento que guia Cinco dedicatórias se entrelaça na experiência da artista, de ascendência japonesa e estudiosa daquela cultura, e as referências que a mobilizam afetivamente e alimentam o trabalho são

reelaboradas. A referência são outras imagens – do cinema, da fotografia, da pintura, da literatura –, outros imaginários.

Em “A fotografia enquanto convite a fabular”, Raquel Gandra realiza um percurso histórico e conceitual que passa pela menção a questões que ocuparam os teóricos da imagem fotográfica, para em seguida propor pensar a “fotografia enquanto imagem”, mencionando o necessário abandono das preocupações essencialistas. Em um contexto caracterizado pela aceleração exponencial da produção e circulação das imagens e pelos atravessamentos e hibridismos das linguagens artísticas, a autora reivindica uma abordagem que abra as possibilidades de análise, que procure convocar referências de diferentes campos, apropriadas em cada caso, para potencializar o entendimento das obras, ao invés de buscar as especificidades dos meios. Interessa-lhe a produção fotográfica contemporânea que não funciona como registro ou documento, mas como um “convite para fabular”, o que reconhece no trabalho dos fotógrafos Sofia Borges, Letícia Ramos, João Castilho, Gilvan Barreto, Masao Yamamoto e Corinne Mercadier. Para a autora, essas são “imagens informativas”, segundo a concepção original de Vilém Flusser, que “proporcionam a sensação do jamais visto, da surpresa, do arrebatamento” (FLUSSER: 2008, 49) em detrimento das imagens redundantes que apenas ratificam o mundo.

Desde a escolha do corpus de sua pesquisa, Gandra faz valer a sua experiência com as obras, as emoções e derivas que elas lhes provocam, em um movimento que se desdobra, posteriormente, na atenção dada ao papel do observador na relação com as imagens. Por outro lado, seu argumento não desdenha o componente da referencialidade, que marca o território da fotografia. Para pensá-la como imagem, é preciso constituir um campo de relações que considere “o signo do encontro real que se deu no mundo, as intenções e desejos daquele quem fotografou e as memórias e devaneios do observador que se demora em frente dela”. Espera-se, no exercício analítico, por em prática uma “ontologia do presente”, nos termos de Michel Foucault, que se aproxima da concepção da obra de arte como a enuncia Gilles Deleuze: “toda obra de arte é um monumento, (...) um bloco de sensações que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra”. Segundo Deleuze, “o ato do monumento” é a fabulação. A cada “bloco de sensações”, importa estar atento à maneira como se compõe o universo que as obras definem em si mesmas, suspendendo as oposições habituais entre categorias como verdadeiro e falso – o que é próprio da fabulação. É com esta visada conceitual que a autora pretende se aproximar das imagens, procurando observar a maneira como engendram e ensejam a função fabuladora, através de sua construção poética, dos atravessamentos que promove e de suas lacunas.

O corpus abordado nos artigos desse painel do FIF Universidade pode nos servir como pequena amostra para pensarmos como, em cada ato fotográfico, os traços daquilo que vem do mundo são colocados em movimento em diferentes composições e com intensidades variáveis, através do gesto e da imaginação dos sujeitos em relação, sejam eles os artistas e fotógrafos ou os observadores atentos que se dedicam à contemplação das imagens. Ora a ligação entre mundo e imagem se faz intrigante, de forma a nos interpelar, convocando-nos a decifrá-la ou questioná-la. Ora essa conexão passa quase despercebida, quase não importa: a fotografia parece criar um mundo à parte que sabemos habitar apenas a imagem e no qual penetramos, cúmplices na criação de um outro lugar. Às vezes as formas do mundo que compartilhamos são reconhecíveis, mas as lacunas permanecem

abertas, criando a dúvida e convidando mais ao trabalho da imaginação do que a um esforço de identificação. E outras vezes, ainda, algum vestígio do mundo na imagem nos fere, silencioso, resistindo a ser nomeado, como o punctum de Barthes. Persiste o mistério.

1. Professora do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema da EBA-UFMG, pesquisadora do grupo Poéticas da Experiência (FAFICH-UFMG) e integrante da equipe de editores da revista *Devires – Cinema e Humanidades*. É Mestre em Artes Visuais e Doutora em Comunicação, ambos pela UFMG.

2. Grifos do autor.

3. DUBOIS, Philippe. Da verossimilhança ao índice – Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia. In: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, pp. 23-56.

4. Cf. BOLTON, Richard. *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: The MIT Press, 1993.

5. Cf. Peirce, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

6. Noutro texto, “O cinema e a exploração” (1953-1954), é a reação à qualidade indicial do signo fotográfico que aparece, quando Bazin tenta compreender o porquê da sua comoção ao ver as imagens sofríveis do documentário *A aventura de Kon-Tiki* (1950), registro amador da travessia do Oceano Pacífico, numa jangada, realizada por um grupo de jovens nórdicos: “As imagens nebulosas e tremidas são como a memória objetiva dos atores do drama. O tubarão-baleia vislumbrado nos reflexos da água nos interessa pela raridade do animal e do espetáculo – mas mal o distinguimos! – ou, antes, porque a imagem foi feita ao mesmo tempo em que um capricho do monstro podia aniquilar o navio e atirar a câmera e o operador a 7.000 ou 8.000 metros de profundidade? A resposta é fácil: não é tanto a fotografia do tubarão, mas antes a do perigo.” (BAZIN, 1991: 39)

7. Grifos do autor.

8. Grifos do autor.

9. Assim como outros autores, Dubois não perdoou este movimento específico: “Barthes está longe de ter escapado a esse culto – a essa loucura – da referência pela referência” (1994: 49). No entanto, até mesmo por sua abordagem semiológica em textos anteriores sobre a fotografia [como “A mensagem fotográfica” e “A retórica da fotografia”, publicados no livro *O óbvio e o obtuso*], podemos dizer que Barthes sabia muito bem que uma coisa não é igual a outra. Cf. BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

10. Apud SOULAGES, 2004.

11. Certamente, a passagem da fotografia de base química para a fotografia de base digital, por si só, não significou a perda total da credibilidade da imagem fotográfica, como vaticinaram alguns em um primeiro momento. O maior impacto produzido pela tecnologia digital, como ficou claro mais tarde, diz mais respeito à aceleração cada vez maior do ritmo de produção e de circulação das imagens.

12. “The index has attracted much opprobrium to itself over the last two decades. The idea that a photograph could be stenciled off the real world without internal adjustments was always greeted with horror, particularly by photographers who themselves wanted to assume the status of artists.” (Tradução nossa).

13. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the expanded field*. October, vol. 8, spring 1979, pp. 30-44.

14. Grifos da autora.

Referências

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

BATCHEN, Geoffrey. *On the history of photography – a talk with Geoffrey Batchen*. <http://www.gc.cuny.edu/faculty/folio/fall2002/Batchen.htm>. Acesso em 10/02/2008.

BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Obras escolhidas, vol.1. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 91-107.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes tocan lo real. In: *Documentos y materiales*. Número 1. Boletín periódico del Archivo F.X. Salónica: Archivo FX, 1 de maio de 2007. <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A3125>. Acesso em 25/09/2016.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas – Fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

- HISPANO, Andrés. Propongo un limbo para las imágenes. In: FONTCUBERTA, Joan. *El libro de las maravillas*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona y Actar, 2008, pp. 27-33.
- KRAUSS, Rosalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James (org). *Photography theory*. New York, London: Routledge, 2007, p. 125-127.
- ROUILLÉ, Andre. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*. Campinas: Papirus, 1996.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail. *Winning the game when the rules have been changed – Art photography and postmodernism*. In: WELLS, Liz. *The photography reader*. London & New York: Routledge, 2003, pp. 152-163.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. *Estética e método*. In: Ars. São Paulo: *Departamento de Artes Plásticas / ECA-USP*, ano 2, nº4, 2004, pp. 18-41.
- VERNET, Marc. *Cinema e narração*. In: AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995, pp. 89-155.