

FÁBIO SALUN

**QUESTÕES PARA PENSAR OS DESLOCAMENTOS NA
FOTOGRAFIA DOS SÉCULOS XX E XXI**

Dissertação de mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora Prof.^a Dra. Rosângela Miranda Cherem

FLORIANÓPOLIS – SC

2017

FÁBIO SALUN

**QUESTÕES PARA PENSAR OS DESLOCAMENTOS NA
FOTOGRAFIA DOS SÉCULOS XX E XXI**

Dissertação de Mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do CEART/ UDESC, para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa de Teoria e História das Artes Visuais.

Banca examinadora:

Orientador: _____
Prof.^a Dr.^a Rosângela Miranda Cherem (CEART/UDESC)

Membro: _____
Prof.^a Dr.^a Nadja de Carvalho Lamas (UNIVILLE)

Membro: _____
Prof.^a Dr.^a Sandra Makowiecky (CEART/UDESC)

Florianópolis, junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

À professora Rosângela Miranda Cherem pela oportunidade, orientação e todo carinho e atenção dispensado para a realização deste trabalho.

À professora Nadja de Carvalho Lamas pelas contribuições e por até hoje confiar e acreditar no meu trabalho.

À professora Sandra Makowiecky pelas contribuições com o trabalho de dissertação, mas também por todo o carinho e conhecimento agregado à minha formação durante este percurso.

A meus novos amigos e colegas de pós-graduação, pelas trocas de experiência e por terem me acompanhado durante este processo.

A meus velhos amigos pela paciência (e ausência) durante este percurso.

À minha esposa Elisabeth Cardoso e a meu filho Yuri pela compreensão e paciência com os altos e baixos que envolvem o processo de pesquisa.

À UDESC e ao programa de pós-graduação em artes visuais pela oportunidade dada.

À FAPESC pela bolsa o que possibilitou a dedicação integral à pesquisa.

Os sistemas estelares também não deixam de existir, uma vez dissipada sua energia de radiação: implodiriam segundo um processo, num primeiro momento lento e depois acelerando progressivamente – contraem-se com uma aura fabulosa e tornam-se sistemas involutivos, que absorvem todas as energias que os rodeiam até se tornarem buracos negros onde o mundo, no sentido em que o entendemos, como radiação e potencial indefinido de energia, se anula.

Jean Baudrillard

RESUMO

O intuito deste trabalho é pensar uma fotografia deslocada, uma fotográfica que busca problematizar a visualidade do espaço referencial a partir de categorias e questões próprios da estrutura da linguagem. Por seu processo mecânico a fotografia é assombrada pelo problema da mimese e da representação. O objetivo deste trabalho é se debruçar por um outro lado, não compreendendo como a fotografia imita o real, mas de como sua linguagem permite desdobra-lo. Para tal retomo as reflexões e produções de diversos artistas e fotógrafos do século XX e XXI para compreender as possibilidades que apresentam para deslocar a imagem fotográfica do espaço referencial em que ela se faz. O trabalho se divide em duas partes: a primeira onde se busca pensar os deslocamentos na imagem fotográfica a partir do ponto de vista (do lugar onde o fotógrafo se coloca para criar suas imagens) para depois partir as implicações temporais e de como elas interferem na representação e captura da imagem. Por fim chego a hipótese desta fotografia deslocada como um contradispositivo, não apenas por “profanar” a imagem e a técnica fotográfica mas também por ser uma porta de entrada para se pensar os pontos obscuros e as problemáticas que envolvem o olho e o olhar.

Palavras-chave: Fotografia deslocada. Fotografia. Linguagem.

ABSTRACT

The purpose of this work is to think of a displaced photograph, a photographic that seeks to problematize the visuality of the referential space from categories and questions specific to the structure of language. By its mechanical process photography is haunted by the problem of mimesis and representation. The objective of this work is to look at the other side, not understanding how photography imitates the real, but how its language allows it to unfold. For this I return to the reflections and productions of various artists and photographers of the XX and XXI century to understand the possibilities they present to displace the photographic image of the reference space in which it is made. The work is divided into two parts: the first is to think about the displacements in the photographic image from the point of view (from the place where the photographer stands to create his images), then to start off the temporal implications and how they interfere in the Representation and capture of the image. Finally I come to the hypothesis of this displaced photograph as a contradictory device, not only for "profaning" the image and the photographic technique but also for being a gateway to think about the obscure and problematic points that surround the eye and the eye.

Keywords: Displaced Photograph. Photographic. Language.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Hiroshi Sugimoto – Série Dioramas – 1980.....	21
Figura 2 – Waclaw Wantuch – Nu – 2006.....	23
Figura 3 – Shinichi Maruyama – Kusho – 2008.....	25
Figura 4 – Shinichi Maruyama – Nude – 2012.....	26
Figura 5 – Hugh Turvey – Sexy Raio X – década de 90.....	27
Figura 6 – Félix Nadar – Vista aérea de Paris tomada de um balão – 1889.....	29
Figura 7 – El Lissitzky – Proun 1C – 1819.....	29
Figura 8 - Edward Weston – Onion Halved – 1930.....	30
Figura 9 - Edward Weston – Pimentão, 1930.....	32
Figura 10 - Karl Blossfeldt - Dianthus plumarius.....	33
Figura 11 - Ansel Adams – Dunas – 1963.....	35
Figura 12 - Peter Keetman - Nebel Lauf, 1956.....	36
Figura 13 - Peter Keetman – Sem Título.....	37
Figura 14 - Alfred Stieglitz – Georgia O’Keeffe – Hands and Timble – 1919.....	38
Figura 15 - Alfred Stieglitz – Equivalências – 1923.....	39
Figura 16 - Alfred Stieglitz – Espírito Americano – 1923.....	40
Figura 17 - Alfred Stieglitz – As árvores dançarinas – 1922.....	41
Figura 18 – Hiroshi Sugimoto – Wapiti - 1980.....	42
Figura 19 – Hiroshi Sugimoto – Hyena jackel vulture - 1976.....	45
Figura 20 – Hiroshi Sugimoto – Rembrandt van Rijn – 1999.....	46
Figura 21 – William Klein – NY bairro italiano - 1954.....	49
Figura 22 – Lewis H. Hine – Anormais em uma instituição - 1924.....	50
Figura 23 – G. W. Wilson – A rainha Vitória - 1863.....	51
Figura 24 – Margareth Bourke White – Na época da enchente em Louisville – 1937.....	55
Figura 25 – Aaron Siskind - Chicago 68 – 1960.....	57
Figura 26 – Duane Michaels – “As coisas são estranhas” – década de 60.....	58
Figura 27 – Hiroshi Sugimoto – Baltic Sea Ruegen - 1996.....	60
Figura 28 - Lucio Fontana - <i>Conceito espacial</i> - 1965.....	62
Figura 29 –Damien Hirst – Cow – 1994.....	63

Figura 30 – Jaromir Funke- Composição – 1923.....	64
Figura 31 – Peter Keetman – Reflexos nas gotas – 1950.....	65
Figura 32 – Minor White – Sol na rocha – 1947.....	66
Figura 33- Naoya Hatakeyama - Série rios “sombra” 68 – 1958.....	68
Figura 34 - Man Ray – Cabeça NY – 1933.....	70
Figura 35- Man Ray – Anatomias – 1930.....	71
Figura 36 – O triângulo de Penrose e seu uso por Escher.....	72
Figura 37 - Quadro esquemático sobre o triângulo de Penrose e seu jogo com o ponto de vista.....	73
Figura 38 – Waclaw Wantuch – Nu – 2007.....	75
Figura 39 – Waclaw Wantuch – Nu – 2006.....	76
Figura 40 – Duane Michaels – Heisenberg´s Magic Mirror of Uncertainty – 1998....	77
Figura 41 - Charles Thurston Thompson – Espelho Veneziano – 1855.....	79
Figura 42 – Duane Michaels – Ludmila Tchernina – 1964.....	80
Figura 43 - Fotógrafo desconhecido – Interior de quarto – 1910.....	81
Figura 44 – André Kertesz – Série Distorções – 1933.....	82
Figura 45 – George Brassai – Casal de namorados em café em Paris – 1932.....	83
Figura 46 – George Brassai – For adult a gipsy in Paris music – 1924.....	84
Figura 47 -Hannah Starkey– Sem Título – 1997.....	85
Figura 48 – René Magritte – Reprodução proibida – 1937.....	86
Figura 49 – Josef Koudelka – Praga, agosto de 1968– 1968.....	87
Figura 50 - Estrutura para manter imóvel o modelo do daguerreotipo.....	90
Figura 51 – Daguerreotipo de Abraham Lincoln – 1846.....	91
Figura 52 – Yevceny Khaldei – A bandeira vermelha sobre Reichstag, Berlim – 1945.....	93
Figura 53 – Karl Blossfeldt – Delphinium, Larkspur, part of a dried leaf.....	96
Figura 54 – Shinichi Maruyama – Nude – 2012.....	97
Figura 55 – Shinichi Maruyama – Esculturas de Água – 2009.....	99
Figura 56 – Shinichi Maruyama – Kusho – 2008.....	100
Figura 57 – Ação de Shinichi Maruyama na série Kusho – 2008.....	101
Figura 58 – Shinichi Maruyama – Jardins – 2010.....	102
Figura 59 – Théodore Géricault – Corrida de cavalos em Epsom – 1821.....	103
Figura 60 – Edward Muybridge – Movimento de um cavalo a galope – 1872.....	104

Figura 61 – Ettiene Jules Marey – Golfista.....	105
Figura 62 – Naoya Hatakeyama – Explosão #07826 – 1999.....	106
Figura 63 – Duane Michaels – A narração em torno da fotografia – 1966.....	107
Figura 64 – David Hockney – Sem Título.....	108
Figura 65 – Ed Ruscha – Livro “Todos os edifícios da Sunset Strip” – 1966.....	109
Figura 66 – Ed Ruscha – Detalhe do livro “Todos os edifícios da Sunset Strip” – 1966.....	110
Figura 67 – Shinichi Maruyama – Nude – 2012.....	111
Figura 68 – Anton Giulio Brabaglia e Arturo Brabaglia – Máquina de escrever fotodinâmica – 1911.....	112
Figura 69 – Hiroshi Sugimoto - North Atlantic, Cape Breton – 1996.....	113
Figura 70 – Peter Keetman – Nebel Lauf – 1956.....	114
Figura 71 – Michael Wesely – Potsdamer Platz in Berlin – 1997/99.....	115
Figura 72 – Gjon Mili – Patinadora – 1945.....	116
Figura 73 – Gjon Mili – Light Paint with Picasso – 1949.....	117
Figura 74 – Louis Jacques M. N. P. M. Daguerre – Boulevard du temple, Paris – 1838.....	119
Figura 75 – Hugh Turvey – Raio X de um peixe dourado no aquário – década de 90.....	120
Figura 76 – David Keochkerian – Paisagem deslumbrante – década de 90.....	121
Figura 77 – Jacques Henri Lartigue – Grand Prix do automobile Club da França, corrida de Dieppe – 1912.....	122

SUMÁRIO

NOTAS PRELIMINARES.....	11
1ª PARTE - O PONTO DE VISTA.....	28
1.1 Considerações sobre uma fotografia deslocada.....	28
1.2 De significantes a significado fotográfico.....	42
1.3 Deslocamentos do/no recorte fotográfico.....	59
1.4 Ponto geometral, perspectiva e visualidade monocular.....	69
1.5 O espelhamento no espaço fotográfico.....	76
2ª PARTE – IMPLICAÇÕES TEMPORAIS.....	87
2.1 O tempo na fotografia.....	87
2.2 Temporalidades fotográficas.....	94
2.3 Deslocamentos visuais no instantâneo.....	99
2.4 Anamorfismos cronotópicos.....	110
2.5 Outros deslocamentos visuais na fotografia.....	118
NOTAS FINAIS.....	123
REFERÊNCIAS.....	127

NOTAS PRELIMINARES

Como pensar a fotografia? Seria possível partir, a maneira de Barthes, a partir daquilo que me punge? E se esse for o caso, qual é a fotografia que me punge? Em primeiro lugar não me interessa uma fotografia, mas a fotografia sem eu sentido mais amplo, a fotografia enquanto linguagem. Da mesma forma, com relação a visualidade que apresenta, não me interessa o valor de documento, de memória e nem de ação política. A fotografia que me interessa se situa nos desvios, nas incertezas, imagens que, apesar de serem fitas a partir do espaço referencial apresentam visualidades que se distanciam dele. São imagens que estão presentes em praticamente todos os portfolios de grandes e pequenos fotógrafos, mas que a meu modo de ver ainda não receberam a atenção necessária.

Trata-se de uma fotografia que aborda as visualidades e deslocamentos. Uma fotografia que compreende como os fundamentos da linguagem (recorte, ponto de vista, temporalidade) são explorados por artistas e fotógrafos dos séculos XX e XXI para criar deslocamentos visuais na imagem que produz. Aqui não se pretende pensar a poética ou *poiética* de um artista específico, mas refletir sobre as singularidades da linguagem fotográfica e como ela permite gerar diferentes visualidades. Assim, as imagens que aqui comparecem não estão presentes para explicar ou ilustrar o texto, mas são ponto de partida para as questões que se pretende abordar, ou seja, considerar como artistas e processos se utilizam do fazer fotográfico para criar diferentes visualidades a partir dos elementos da estrutura da própria linguagem, deslocando o real fotográfico para além do espaço referencial sob o qual a fotografia é concebida.

Propor-se a pensar o fazer fotográfico e as questões que isto implica não é (sobretudo hoje) um dos campos dos mais difíceis de adentrar, Rosalind Krauss, Phillip Dubois, Fussler, entre tantos outros pensadores, permitem uma base teórica e conceitual sólida sobre o que é e o que envolve o fazer fotográfico. Contudo, o que aqui pretende-se abordar não diz respeito aos processos e meios que o fazer fotográfico proporciona, mas pensar os meios e processos aos quais a fotografia se entrega para repensar o espaço referencial e a própria visualidade fotográfica.

O conceito de fotográfico proposto por Rosalind Krauss é de particular interesse e é sobre este conceito que se vai adentrar, mas diferentemente de

Krauss, não compreendendo-o enquanto uma qualidade, mas como ação, o objeto é o fotográfico e como ele permite repensar o espaço referencial. Assim, se para Krauss o fotográfico é um valor, uma qualidade, aqui se apresenta enquanto ação, enquanto um ator. Se lá é adjetivo, aqui se comporta como sujeito.

Neste sentido procura-se entender o real fotográfico, ou a realidade a partir dos olhos da fotografia. Apesar de partir de um contato físico com a realidade visível, a fotografia não é sua escrava. O objeto fotográfico não se compara à realidade que lhe é externa, é um objeto próprio e que tem na ligação com a realidade uma parte de seu processo. A imagem fotográfica é uma cópia, uma repetição de parte da realidade visível, e que, por esse mesmo motivo, é de natureza completamente diferente da dela. Como bem cita o autor Gilles Deleuze, “pode-se sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa à outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas” (DELEUZE , 2000, págs. 11-12).

Mesmo não sendo a realidade tal como ela é, o fazer fotográfico é assombrado pela aderência da realidade, pelo problema da mimese e da representação que deriva do aspecto mecânico que produz a fotografia. Se o problema da mimese e da representação foram questões importantes na história da arte também o foram para a história da fotografia. O conceito de mimese (que significa imitação na etimologia grega da palavra) e seu sentido se amplia e se modifica nas mãos de artistas e teóricos ao longo do tempo, da pré-história até a arte contemporânea o conceito passou por variadas e diferentes transformações em seus valores e usos e o mesmo acontece no que diz respeito a fotografia.

Se para a história da pintura a mimese e a representação dependiam do artista e a imitação da natureza derivava do campo maior que norteava o pensamento e essa produção, para a fotografia o problema da mimese deriva de sua maneira mecânica de produção. Para a historiadora Sandra Makowiecky representar é mais do que copiar fielmente alguma coisa. No campo da arte o conceito de representação engloba não apenas a cópia (ou imitação) de algo, mas também os valores subjetivos, sensoriais e significantes das particularidades de cada produção artística.

Para ele¹, representação não é réplica, evidentemente. Não precisa ser idêntica ao motivo. O teste de uma imagem não é sua semelhança com o natural, mas sua eficácia dentro de um contexto de ação. Ela pode ser semelhante ao natural se isso for considerado como algo que contribui para sua força, mas em outros contextos, o mais sumário dos esquemas bastará, desde que retenha a natureza eficaz do protótipo ou da ideia. O grau com que isso nos afeta depende de nossos “contextos mentais”. Nós reagimos de modo diferente quando somos estimulados pela expectativa, pelo hábito cultural. Para isso, basta lembrar do fato de que somos mais imediatamente “fisgados” por uma música que já conhecemos e gostamos do que uma música que também gostamos e ouvimos pela primeira vez. A familiaridade com as coisas nos torna mais receptiva a ela, em um primeiro momento (2203, pág. 15).

Se para a pintura parece mais simples a relação entre representar e apresentar, uma vez que ela depende da mente criativa do artista, na fotografia esta dicotomia não é tão simples assim. A fotografia é índice, se faz de um contato físico direto de seu referente, mas isto não significa que a imagem fotográfica é neutra e pode retratar a realidade sem pretensão ou tal como ela é². Para Vilém Flusser, as imagens técnicas são dificilmente decifráveis porque aparentemente não precisam ser decifradas, segundo o autor “o caráter aparentemente não simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens” (1985, pág. 10); na verdade a objetividade das imagens técnicas é ilusória e elas são tão simbólicas quanto qualquer outra imagem, “são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos. A imaginação, a qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens” (FLUSSER, 1985, pág. 10), e desta forma a fotografia (ou a imagem técnica em geral) parte de um princípio já secundário, de um mundo científico e conceitual que norteia as operações de seu processo de fatura, “as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas” (FLUSSER, 1985, pág. 11).

¹ A autora se refere ao historiador Ernst Gombrich.

² Aqui parece importante destacar a diferença entre a fotografia analógica e digital, porque ambas implicam processos diferentes o que gera também questões diferentes. A imagem produzida pela câmera analógica é de fato derivada do contato da luz refletida pelo objeto, na fotografia digital estes raios são transformados em código por um sensor sensível a luz que recria a imagem a partir de uma linguagem binária, por esta razão o leitor irá perceber ao longo do texto uma preferência por fotógrafos analógicos, mas, uma vez que aqui apresenta-se como questão a relação da visualidade da imagem fotográfica, esta questão do analógico e digital não foi determinante e alguns fotógrafos digitais também aparecem como objetos de reflexão.

De acordo com o teórico Philippe Dubois, talvez um dos processos mais próximos da fotografia (ou uma de suas melhores metáforas) seria o bronzeamento dos corpos, uma exposição da pele à ação dos raios solares que nela depositam sua marca. Não pretende-se deter na reflexão peirciana ou semiótica da imagem fotográfica, o próprio Dubois a compreende mais como um meio do que como fim, é “antes um instrumento conceitual útil com relação ao meu objeto (o fotográfico)” (DUBOIS, 1993, pág. 62). O fato que interessa é que, enquanto índice, a fotografia extrai seu objeto do contato direto com a realidade sensível, e foi sobre este aspecto primário do fazer fotográfico que se fundamentaram as primeiras reflexões sobre ela. Para se retomar um pouco deste pensamento pode-se rever, mesmo que brevemente, os estudos de Nadar e as primeiras reflexões sobre o daguerreotipo.

No livro “Quando eu era Fotógrafo”, traduzido e reapresentado pela teórica norte americana Rosalind Krauss, em “O fotográfico” (2014, págs. 21 a 39), Nadar alertava que as pessoas do início do século XX já não mais podiam sentir o que realmente foi a descoberta da fotografia porque já estavam acostumadas com ela. Nadar retoma os estudos sobre o daguerreotipo e as primeiras teorizações sobre o processo fotográfico. Inicia sua reflexão por Honoré Balzac, literário e pensador do início do século XIX, que dizia que “cada operação daguerreana vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do corpo visado. De onde se conclui que o dito corpo, a cada nova operação, sofre a perda evidente de um espectro, ou seja, uma parte de sua essência constitutiva” (Apud NADAR, In: KRAUSS, 2014, pág. 24). Nadar percebe em Balzac uma ligação entre ciência e espiritismo, pois percebe em sua reflexão a preocupação de que a fotografia registra materialmente a ação de uma energia, de uma força não material: a luz. A importância desta afirmação era demonstrar que a operação daguerreotipa transitava entre a condição material (dos positivistas da época) e o mundo intangível defendido pelos metafísicos. A luz era compreendida como a passarela entre o mundo das impressões sensíveis e o mundo dos espíritos, logo entre o que vemos e o que não vemos. Por mais que a luz torne os objetos visíveis ela mesma não é visível, e esta condição passa a ser a reflexão fundamental nos primeiros pensamentos teóricos sobre a fotografia.

Em 1860 a moda era a fotografia mortuária e no leito de morte, sendo que, infelizmente (devido a novas relações com a morte e com a própria fotografia), muito

disto desapareceu, ficando estas imagens relegadas principalmente aos arquivos cerrados de família. Mas parece importante perceber que o que está na origem da reflexão fotográfica é o processo de ligação de sua imagem com a realidade visível. O problema da mimese e da representação imposta ao aparelho fotográfico surge, portanto, porque a fotografia se faz e se constrói na realidade visível e, por este motivo, é assombrada por ela, mas como diz Arheim:

Em primeiro lugar a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo das variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (as vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (ARHEIM, apud DUBOIS, 1993, pág. 38)

A ligação física com a realidade não fez com que a fotografia capturasse o real, ela pode até capturar os raios luminosos desta realidade, mas o modela a partir dos significantes fotográficos, a fotografia é índice, portanto, cópia da realidade visível, mas, além disso, é também dependente de outros processos significantes tais como o recorte, perspectiva, entre outros. O que se propõe aqui é adentrar neste universo fotográfico não para perceber seus valores, miméticos e representativos, muito menos as reflexões possíveis dos problemas estruturais da linguagem, mas para perceber os meios que ela possui para deslocar sua imagem indicial repensando a visualidade do espaço referencial a partir de meios que lhe são próprios. O objeto (como em toda a foto) é o referente, não como ele é captado, mas como pode ser desdobrado.

Paralelo a estes entendimentos da história da fotografia no começo do século XX, pode-se pensar a corrente de pensamento que se encontra nos estudos da visibilidade pura e que se dedicaram a compreender a história da arte como uma escola dos estilos. A “visibilidade pura” é uma teoria do olhar artístico que dava certa autonomia para os processos criativos, não os relacionando com fatores sociais ou com a genialidade do indivíduo, mas elaborando esquemas explicativos para a arte levando em conta o padrão do espaço representativo e “dos modos através dos quais a visão humana medeia ou expressa a realidade visível” (BARROS , 2012, pág. 64).

Para resumir o princípio básico que organiza as análises formalistas derivadas da corrente da “visibilidade pura”, poder-se-ia dizer que as formas

possuem um conteúdo significativo próprio, que nada tem a ver com o tema histórico, mitológico ou religioso que cada obra de arte esteja buscando transmitir mais especificamente. A forma, nesse sentido, é a linguagem comum presente em todos ou quase todos artistas de um tempo ou ligados a uma mesma corrente estilística. E por trás da forma haveria algo de importante a ser percebido não apenas sobre os artistas que a conceberam, mas sobre os próprios grupos humanos nos quais se acham inseridos. (BARROS, 2012, pág. 65)

A partir do fim do séc. XIX veem-se artistas e fotógrafos que começam a pensar a fotografia a partir da estrutura da própria linguagem, e de como estes elementos lidam com a percepção do indivíduo. Assim, como caminho, método, suporte teórico vai-se buscar um pouco das ideias de um olhar que também se pode considerar “deslocado”, a partir do texto “A doutrina da semelhança” de Walter Benjamin (In: BENJAMIN, 2012, págs. 117 a 122). Uma escolha que também não é inocente, além de ser uma das principais referências para se pensar a fotografia, Benjamin parte de um método que o autor francês Georges Didi-Huberman³ denominou de caleidoscópico, uma visão onde pequenas pedras que, a princípio parecem insignificantes, se juntam em um complexo e potente jogo visual. Benjamin foi um teórico que se deteve na modernidade, mas que para tentar compreendê-la se apoiou em questões secundárias e aparentemente sem valor, para pensar o homem moderno o fez a partir da moda e da fotografia e, quando se propôs a pensar a cidade de Paris, o fez por meio de suas passagens⁴.

Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo que puede lograr-se a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un psicoanálisis: se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos. (DIDI-HUBERMAN, 2015, s/p)

O que interessa no texto de Benjamin não é tanto o problema da semelhança, mas de como a ideia deste conceito se modifica ao longo do tempo, a partir de

³ DIDI-HUBERMANN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34. 2013.

⁴ Ruelas repletas de comercio que interligam as ruas da cidade.

mudanças dos sentidos a palavra semelhança se transformou da relação astrológica que envolvia o posicionamento dos astros e as experiências do indivíduo até chegar em um conglomerado de conceitos criados por símbolos extremamente abstratos, uma correspondência que não é mais verificável. O que é válido é entender como os aspectos da linguagem acabam por se construir a partir de uma desconstrução e distanciamento do conceito original; assim como se propõe este trabalho, pensar o referente e os distanciamentos que ele, a partir da fotografia, estabelece com a realidade visível. Ainda segundo Walter Benjamin, para se pensar o que é a semelhança não se pode apegar à ideia que hoje existe do conceito. “O círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito mais vasto” (BENJAMIN, 2012, pág. 117). Partindo da ideia da semelhança presente na interpretação astrológica, chega-se a um conceito de semelhanças empáticas e não verificáveis, uma semelhança que não tem uma interpretação feita por algo que não é diretamente igual, mas que o representa, a astrologia, por exemplo, colocaria uma relação entre a posição dos astros e os sentidos divinatórios que eles significavam.

Devemos contar fundamentalmente com o fato de que os processos celestes fossem imitáveis pelos antigos, tanto individual como coletivamente, e de que essa imitabilidade pelo homem, isto é, a faculdade mimética que este possui, deve ser considerada, por ora, como a única instância capaz de conferir à astrologia seu caráter experimental. (BENJAMIN, 2012, pág. 119)

Assim como para a astrologia, é provável que a faculdade mimética tenha sido significativa para o ato de escrever nos tempos em que a escrita se originou, e, ao longo de sua história, a escrita teria se transformado, da mesma forma que a linguagem oral, em um arquivo de semelhanças e correspondências inverificáveis, que nada têm a ver com aquilo que simboliza, mas que o representa. Para Benjamin, a palavra e a língua são onomatopaicas (palavras cujo som dos fonemas lembram a coisa representada), e a chave que torna isso possível é o conceito de semelhança não verificável.

Se ordenarmos as palavras das diferentes línguas que possuam uma significação em torno desse significado, como seu centro, seria então de investigar como todas essas palavras – que frequentemente não tem em si a menor semelhança – são semelhantes ao significado situado no centro. (BENJAMIN, 2012, pág. 120)

Benjamin ainda relembra que em muitos rituais religiosos as palavras têm de ser grafadas na língua original, não sendo válidas as palavras que a traduzem ou que a representam. Essa dimensão mágica da linguagem e da escrita também não se desenvolve de maneira isolada da dimensão semiótica, todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada e, portanto, o conceito significativo nos sons das frases é por onde emerge esse semelhante.

Mas Benjamin alerta que, como toda essa semelhança não verificável está presente no ato de leitura, existiria ainda uma diferença fundamental diante da linguagem, um duplo sentido dado à palavra leitura, uma significação que é profana e uma outra que é mágica, e esta diferença se figura por meio da diferença entre um aluno que lê o alfabeto e o vidente que interpretava os céus. No primeiro, o ato de ler não se desdobra nos dois componentes, não tem semelhança àquilo que representava, já no segundo, o astrólogo lê a posição dos astros e ao mesmo tempo o destino das pessoas.

Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um médium em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetram tão completamente, que ela se converteu no médium em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente como antes, no espírito do vidente ou sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. (BENJAMIN, 2012, pág. 121)

Portanto, a transformação do conceito de semelhança acabou por passar das mãos do vidente que lia os astros em algo que lhe era igual (em sua essência semelhante) para uma linguagem escrita ou falada que se baseia em seu valor simbólico e/ou semiótico, o qual não se assemelha em nada com aquilo do que fala, mas que o representa. “A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências não sensíveis” (BENJAMIN, 2012, pág. 121).

. Sendo um arquivo de semelhanças não sensível, não verificável, é fácil perceber que cada cultura e cada pessoa pode significar as palavras de acordo com aquilo que conhece, e da mesma maneira de acordo com suas intenções. É neste sentido que a linguagem permite ser desconstruída, não possuindo uma essência na

qual se apoia seu processo de fazer, mas se articulando com os valores e significados que lhe são dados em determinado momento.

Um trabalho que também parece caminhar a partir do mesmo “método”, do mesmo mecanismo, é a poesia “fora de si” de Arnaldo Antunes:

Fora de si

Eu fico louco,

Eu fico fora de si.

Eu vai embora,

Eu fica fora de mim.

Eu fico um pouco,

Depois eu saiu daqui.

Eu vai embora,

Eu fico fora de si.

Eu fico oco,

Eu fica bem assim,

Eu fico sem ninguém em mim.

Os desarranjos gramaticais como “eu fico fora de si” ou “eu fica fora de mim”, por exemplo, ressaltam a ideia geral do poema que é o ficar fora de si. O que está implícito nesse jogo, nesse gesto, se dá na reorganização dos próprios elementos da linguagem que aqui são rearranjadas em prol de uma problematização poética.

Assim, partindo desta visão da estrutura fotográfica, inicialmente procurou-se fazer uma breve reflexão histórica onde apresento o que compreende-se por esta fotografia deslocada para depois pensar estas visualidades deslocadas a partir de dois blocos: primeiramente as que colocassem em jogo problemas relacionados ao espaço (ao ponto de vista), e depois as visualidades que colocaria o espaço referencial em jogo a partir do tempo. Mas espaço e tempo são dois conceitos implícitos em todo fazer fotográfico e se apresentam articulados em todas as imagens fotográficas, e, mais interessante do que isso é que o problema do tempo

em fotografia é também um problema de espaço. Assim, optou-se por utilizar os termos Ponto de vista e tempo. Estes dois conceitos são ainda atravessados por um ato de recorte, é no momento do choque, da extração da realidade que o espaço e o tempo fotográfico se constituem e criam sua própria realidade. Segundo Philippe Dubois, “A imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz ser por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo de extensão” (1993, pág. 161). E ainda segue o autor,

Temporalmente de fato – [...] a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo. (1993, pág.161)

Assim, a primeira parte do trabalho vai partir da ideia de que a imagem captada pela câmera é transformada e ressignificada, passando a articular as informações que se encontram dentro da imagem enquadrada, e não mais com o espaço de onde vieram. Este choque (do real ao fotográfico) impõe à imagem fotográfica uma transformação semântica dos objetos e temas que aparecem em sua imagem. Se em dado espaço referencial certos objetos possuem sentidos específicos, dentro do espaço fotográfico estes sentidos se modificam e passam a responder ao conjunto enquadrado pelo espaço fotográfico. Os objetos não têm mais valor pelo o que são na realidade, mas pelos sentidos impostos pela composição e enquadramento da imagem. Quem ajuda a percorrer este caminho é Jean Baudrillard, o qual em “Simulacros e simulações” repensa o valor da realidade e do significado, e de como este se transformou em um conglomerado de signos e símbolos para a humanidade contemporânea.

Já não existe coextensividade imaginária: é a dimensão genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas de matrizes de memória, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa. É apenas operacional. Na verdade, já não é real, pois já não está envolto em nenhum imaginário. É um hiper-real, produto de síntese

irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.
(BAUDRILLARD, 1991, pág. 80)

Para Baudrillard não há mais realidade, ou melhor, a realidade não é mais acessível, mas se entregou a um amontoado de conceitos significantes que não mais tem valor pelo o que são, mas pelo conjunto em que é abordado. Dois conceitos básicos dentro de sua discussão são a ideia de “simulacro”, cópias que representam aquilo que nunca existiu, e de “simulação”, uma imitação de algo que aconteceu ou que acontece na experiência real. Auxiliam nesta reflexão trabalhos como os de Hiroshi Sugimoto, Duane Michaels, Aaron Siskind e Margareth Bourke White.



Figura 1 – **Hiroshi Sugimoto** – Série Dioramas - 1980

Fonte: <http://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-hiroshi-su_b_8924692.html>
acessado em setembro 2016

Depois, passa-se a refletir sobre o aspecto constitutivo do espaço fotográfico, este elemento que o faz nascer e que abre as portas ao pensamento do objeto fotográfico: o recorte. Neste momento traz-se Beatriz Raucher (2003), que pensa o ato de recortar como potência para a criação plástica e poética. Na fotografia o

recorte tem aspecto criador, constitutivo e é sobre esta questão que está a potência criadora do recorte e do enquadramento fotográfico. As produções de Sugimoto, Peter Keetman, Minor White e Naoya Hatakayema problematizam e permitem refletir sobre os deslocamentos que a fotografia traz a partir de seu ato de recortar.

Eu não estou afirmando de forma alguma que o recorte nos dá finalmente uma definição do que é por fundamento e essência a fotografia. O recorte talvez seja um dado da fotografia, porém não é mais essencial às possibilidades desses meios que outros dados, como sua reprodutibilidade ou seu estatuto semiológico de traço. (KRAUSS, 2014, pág. 143)

Para Krauss, o recorte é um dos aspectos fundamentais da fotografia, é a partir dele que nasce o espaço e o objeto fotográfico contudo isso não é o suficiente para ser considerado o elemento principal da constituição de uma fotografia

Depois do problema do recorte, atentam-se aos deslocamentos da imagem fotográfica oferecidos pelo ponto geometral (pela perspectiva daquele que se propõe a fazer uma fotografia). A fotografia é monocular e imprime a imagem em um plano, portanto, dentro de seu espaço, toda a perspectiva e profundidade não passam de um efeito visual o que permite alguns deslocamentos em relação à sua imagem. A perspectiva, na fotografia deslocada, estabelece uma relação com as distorções visuais propostas por Escher e sua matemática da percepção a partir do plano do quadro. Uma vez que Escher e a perspectiva na fotografia permitem diferentes efeitos visuais a partir da planificação da imagem, estabelece-se uma reflexão teórica com o conceito de dobra proposto por Deleuze (1991) e que compreende a ideia de dobra nas ações e pensamentos humanos sobre o mundo. Certos trabalhos, como algumas fotografias de Man Ray e Waclan Wantuch, permitem pensar sobre esta questão.

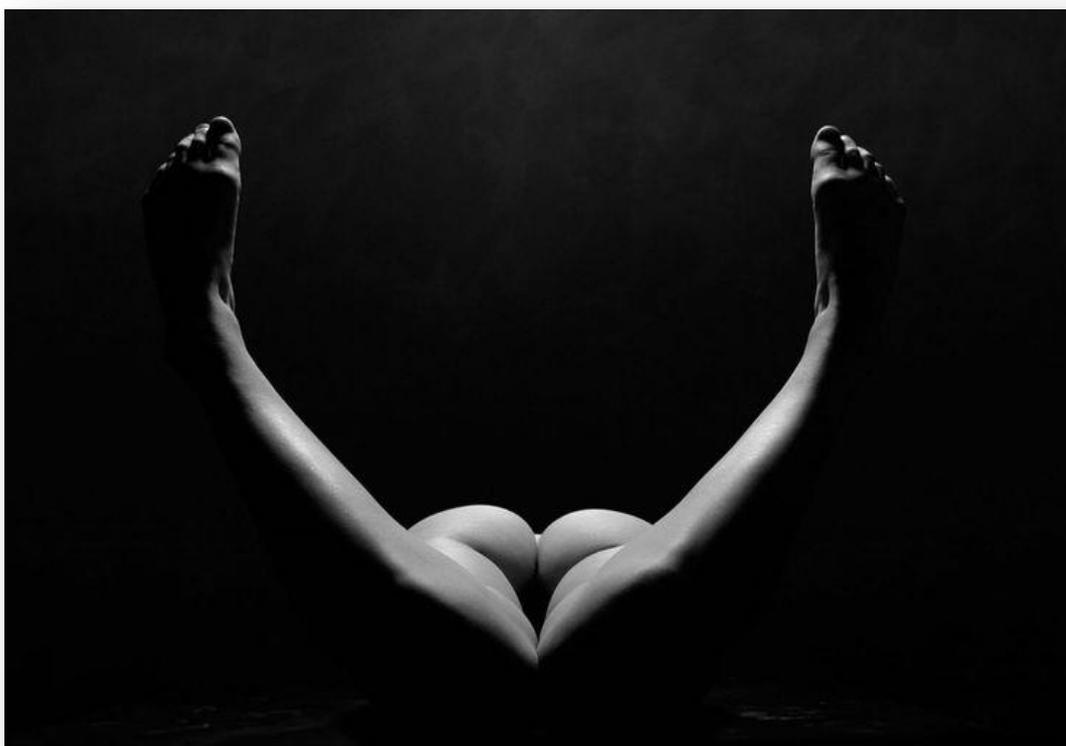


Figura 2 – **Waclaw Wantuch** – *Nu* – 2006
Fonte: <<http://www.waclawwantuch.com/>> acessado em outubro de 2016.

Outra consideração sobre os deslocamentos visuais da fotografia com relação ao ponto de vista, ocorre com relação à imagem fotográfica e o uso de espelhos. O uso do espelho na imagem não é algo inerente à produção de uma fotografia, mas quando aparece insere ao espaço fotográfico uma complexidade espacial que reorganiza as relações que este espaço estabelece com seu referente. Para Lacan, o espelho é uma metáfora para o momento em que o homem se vê de frente com sua imagem, e, na fotografia, o espelho permitiu não apenas o homem se ver e não se reconhecer, como implica a linguagem, toda uma maneira diferente de organização espacial. Kertesz, Brassai, Duane Michaels e Hannah Starkey são alguns dos nomes nos quais vai-se deter para pensar este deslocamento na visualidade fotográfica.

Após vai-se adentrar nos deslocamentos que se apresentam pela questão do tempo na fotografia. O tempo na fotografia é também um problema de espaço, quando aparece na fotografia se apresenta enquanto representação e interfere na visualidade da imagem. Os primeiros retratos em daguerreotipos, buscando uma

perfeita nitidez, exigiam de seus modelos o desafio de se manterem estáticos por um grande período de tempo, o tempo expandido da imagem fotográfica, nessa época, se escondia no radical controle da pose. Foi o mundo moderno que incorporou as manchas e rastros do tempo na imagem fotográfica como potencial poético e é isso que se pretende abordar nesta parte do trabalho. Para refletir sobre os deslocamentos propostos pela ação do tempo na imagem fotográfica, parte-se da dicotomia do instante e da captura expandida (longo tempo de exposição do obturador), busca-se refletir sobre os deslocamentos visuais que eles permitem. Como um controlador do tempo, atuando desde o instante até o tempo expandido, os trabalhos de Shinichi Maruyama permitem adentrar nestes deslocamentos visuais que se apresentam em decorrência da ação do tempo e da visualidade que proporcionam a imagem fotográfica.

No que se pode considerar como os “deslocamentos visuais a partir do instante”, procura-se pensar em como o instante fotográfico permite reorganizar as frações de tempo e repensa as visualidades que eles apresentam. O instante fotográfico não apenas congela o tempo e permite ver imagens imperceptíveis a olho nu, como também valoriza o sentido dos elementos que compõem a imagem e que se ressignificam de acordo com a composição. Maruyama, Muybrige, Marey, David Hockney são alguns dos trabalhos que proporcionam refletir sobre isto.

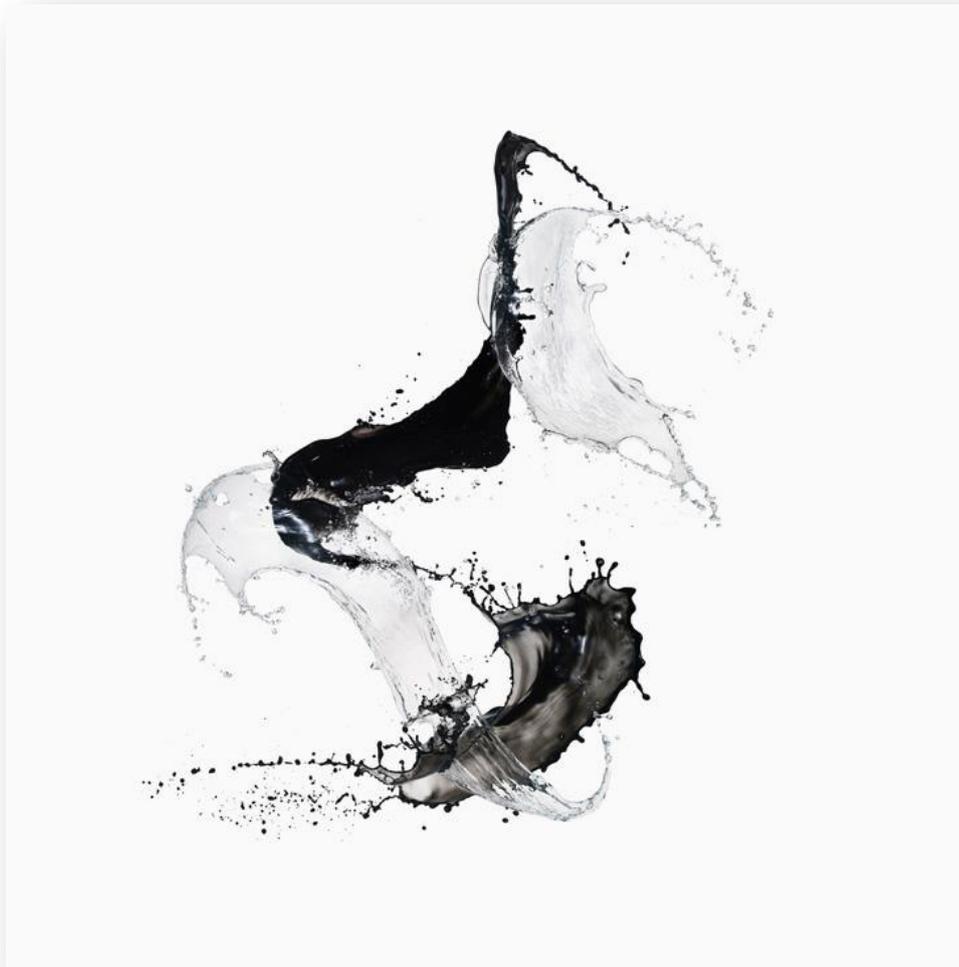


Figura 3 – **Shinichi Maruyama** – *Kusho* – 2008

Fonte: http://obviousmag.org/archives/2009/12/kusho_arte_escrever_no_ceu.html acessado em 02/11/1016

Já no que diz respeito aos rastros e manchas que se materializam no espaço da imagem fotográfica, àquilo a que Arlindo Machado chamou de anamorfismos cronotópicos, ou seja, o registro do tempo dentro da imagem fotográfica, Maruyama também se utiliza do movimento que capta repensando a realidade visível e de como ela pode ser abordada pelo fazer fotográfico.

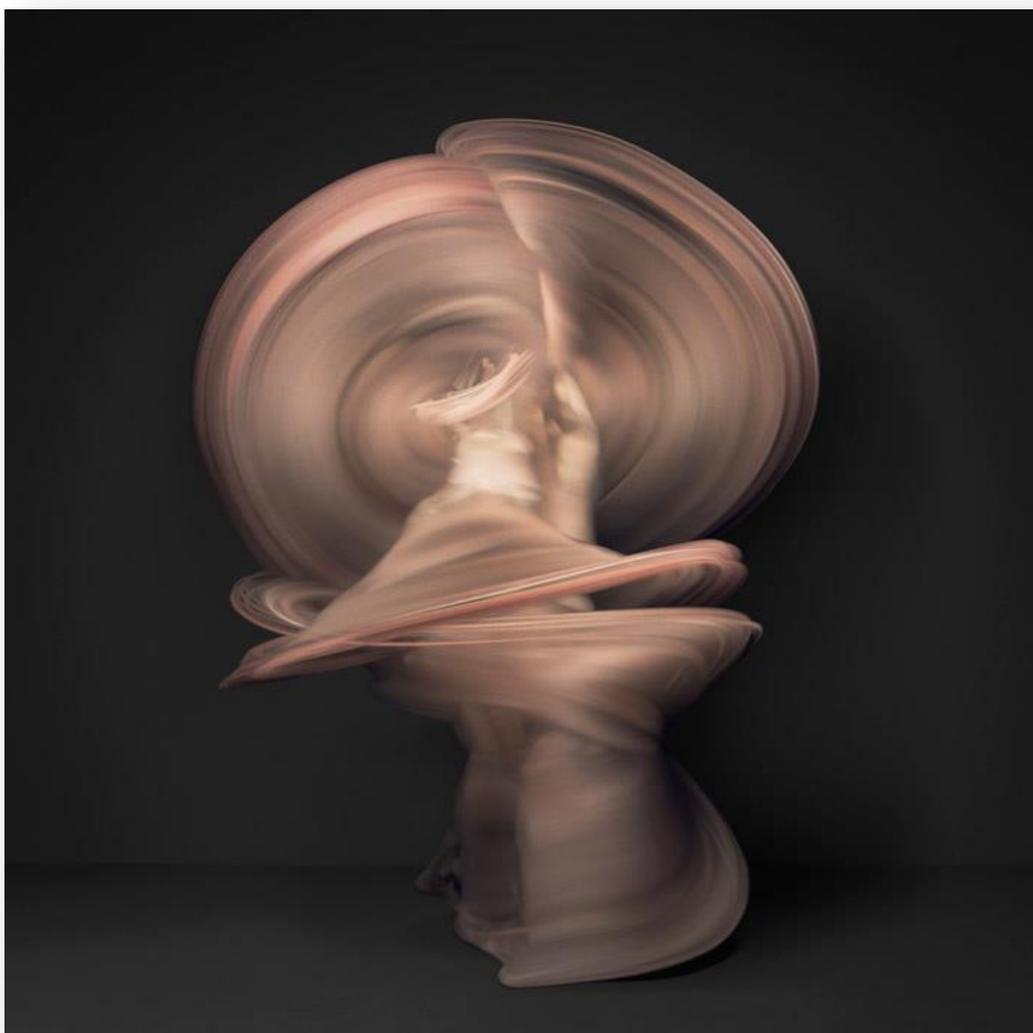


Figura 4 – **Shinichi Maruyama** – *Nude* – 2012
Fonte: <http://www.shinichimaruyama.com/>

Por ultimo, aborda-se algumas outras visualidades proporcionadas pela experiência fotográfica, e que dizem respeito a adentar campos visuais fora de nosso espectro visível. Não é um problema de tempo, mas de frequência, uma certa fibração durante um período de tempo e por isso foi introduzido nesta parte do trabalho. Estas imagens não dizem respeito a uma questão do tempo nem do espaço diretamente, mas se baseiam na frequência dos raios luminosos e nas visualidades proporcionadas por eles. Procura-se pensar a imagem “Boulevard em Paris”, de Daguerre, o raio x e a fotografia em infravermelho, e artistas como Hugh Turvey e David Keochkerian.



Figura 5 – **Hugh Turvey** – *Sexy Raio X* – década de 90
Fonte: https://www.buyamag.com/sexy_x_ray_images_photos.htm acessado em 17/03/2017

Por fim, a ideia de uma fotografia deslocada parte do princípio de que, dentro do fazer fotográfico, os elementos não precisam se valer pelo que são, mas principalmente pelos novos jogos visuais que se estabelecem a partir das manipulações do aparelho pelo fotógrafo, ou seja, de como ele utiliza os elementos de sua linguagem e das visualidades que ela proporciona. As imagens e os fotógrafos que aqui se apresentam não se valem pelo seu aspecto representativo, mas principalmente por pensar o processo fotográfico e suas visualidades a partir do uso que dão ao recorte, à encenação, à perspectiva e às temporalidades fotográficas na constituição de suas fotografias.

1ª PARTE - O PONTO DE VISTA

1.1 Considerações sobre uma fotografia deslocada.

Uma fotografia deslocada. É disto que se trata este trabalho. Mas o que pode-se entender por uma fotografia deslocada? Deslocar é tirar alguma coisa do lugar, fazê-la mudar, sair de sua articulação, desconjuntar. Mas e uma fotografia? Como pensar uma fotografia deslocada? Como pensar uma fotografia que sai de seu lugar comum, uma fotografia desconjuntada? Será possível encontrá-la em Felix Nadar? Fotógrafo que além de algumas reflexões teóricas sobre a fotografia, se propôs a registrar imagens da cidade de Paris vistas de um balão (ver figura 6). O que é interessante de tais experimentações, ou os deslocamentos fotográficos, que pode-se verificar aí, é que Nadar foge ao modelo fotográfico de “fazer a fotografia na altura do olho” e experimenta a imagem a partir de outros ângulos, e conseqüentemente de outras visualidades. Com sua fotografia aérea, Nadar desloca o espaço fotográfico que se baseava na maneira da visão humana e mantinha, no espaço topológico do ser humano, o modelo e a maneira de se tirar fotografias. O próprio olho se move e se direciona a um incalculável número de direções e, nesse sentido, a fotografia foi a princípio mais rigorosa que nosso aspecto biológico, presa a um suporte fixo e ao próprio tempo de exposição, a fotografia demorou a se aperceber do deslocamento espacial e das complexidades visuais que eles podiam apresentar, ou, simplesmente, dos vários ângulos em que um olho pode olhar. Ao se propor a fotografar de um balão, Nadar desloca o espaço fotográfico abrindo espaço a novos horizontes estéticos e jogos visuais. Para visualizar o que resultou destas implicações, basta pular um pouco no tempo e retomar também a pesquisa supematista de Malevitch e mais especificamente de El Lissitzky (ver figura 7), cujo jogo que estabelece com a forma está muito vinculado aos problemas da visão aérea.



Figura 6 – **Félix Nadar** – Vista aérea de Paris tomada de um balão – 1889
Fonte: <http://www.albertodesampaio.com.br/felix-nadar-fotos-aereas/>

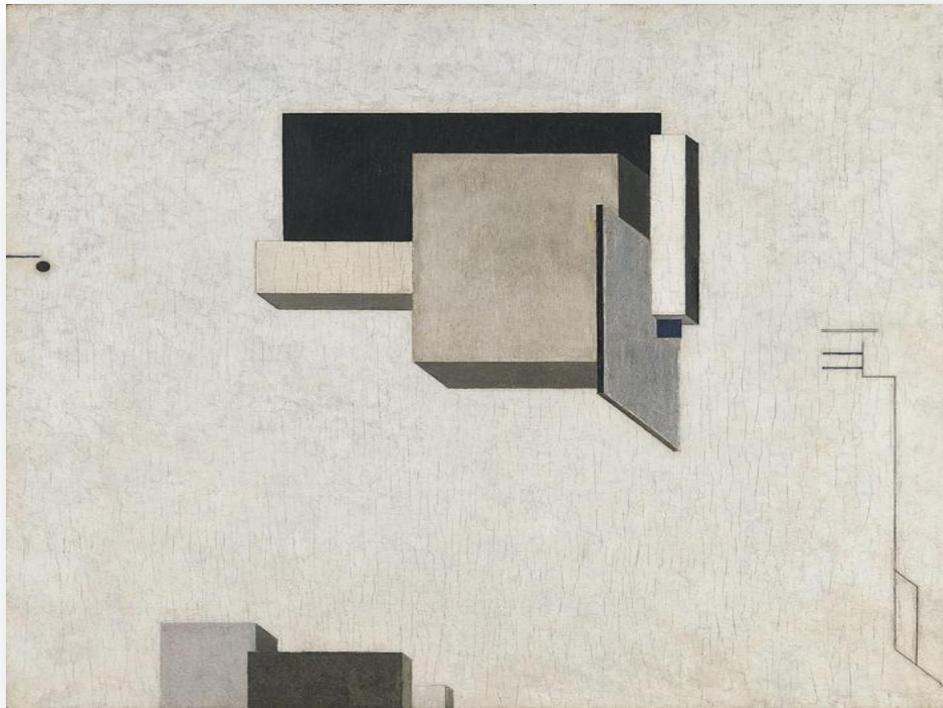


Figura 7 – **El Lissitzky** – *Proun 1C* – 1919
Fonte: <http://pt.wahooart.com/@/8XXULA-El-Lissitzky-Proun-1-C>

Ou seria possível encontrar esta fotografia deslocada em Edward Weston? Fotógrafo norte americano nascido em Highland Park, Illinois, e criado em Chicago. Ganhou de seu pai uma câmera quando novo e começou a fotografar os parques da cidade nos intervalos de seu trabalho. Weston conviveu com grandes personalidades, como Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, e no México (país onde montou um de seus mais famosos estúdios) foi amigo de Diego Rivera e Orozco. Foi um dos fundadores do grupo f.64 e o primeiro fotógrafo a ganhar a Bolsa da Fundação Guggenheim para trabalho experimental. A partir de 1936 começa a sentir os males do Parkinson e acaba por falecer em 1958. Weston, de maneira diferente de Nadar, não se deteve nos aspectos mecânicos do aparelho, mas deslocou por completo o que pode vir a ser o objeto do registro fotográfico. Sua produção envolve retratos, paisagens, nus, mas principalmente uma série de experimentações sobre a visualidade fotográfica.



Figura 8 - **Edward Weston** – *Onion Halved* – 1930
Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/63.19.151>

A partir do fim da década de 20 as imagens de Weston não mais se apoiam a objetos com grande valor simbólico, ou característicos da fotografia, mas entrega-se a um complexo jogo de tramas visuais retiradas de simples plantas e legumes que, quando enquadrados ou iluminados de determinada maneira, levam a imagem fotográfica a complexos jogos formais e de luz e sombra. Na figura 8 Weston captura a textura e os contrastes que proporciona uma cebola dividida, pela textura do legume pode-se perceber que ela não está mais fresca (a superfície já está rugosa e os anéis bem separados), mas é justamente destas características que Weston tira o tema de sua fotografia. Os espaçamentos entre os anéis, que como linhas escuras define o desenho, vão compor toda a imagem, como um cérebro que risca sua superfície a cada nova informação. Em contraste às linhas escuras, brilham alguns pontos que se sobressaem da textura dos anéis e preenchem a imagem de um ritmo mediado pelas linhas negras que compõem a imagem. O valor do signo, do elemento “cebola”, é abordado apenas por seus valores visuais. O mesmo se pode falar da figura 9, um pimentão cuja iluminação dura é tão direta que cria zonas escuras que individualizam as partes do legume e permitem confundi-lo com formas orgânicas que se entrelaçam no espaço. A parte de cima da imagem, a mais escura, cria um dégradé ao primeiro plano, o que reforça a forma do legume, dando-lhe uma aura negra que recobre o volume. O intenso jogo de contraste reforça o aspecto orgânico do objeto, que parece se enroscar em si mesmo.

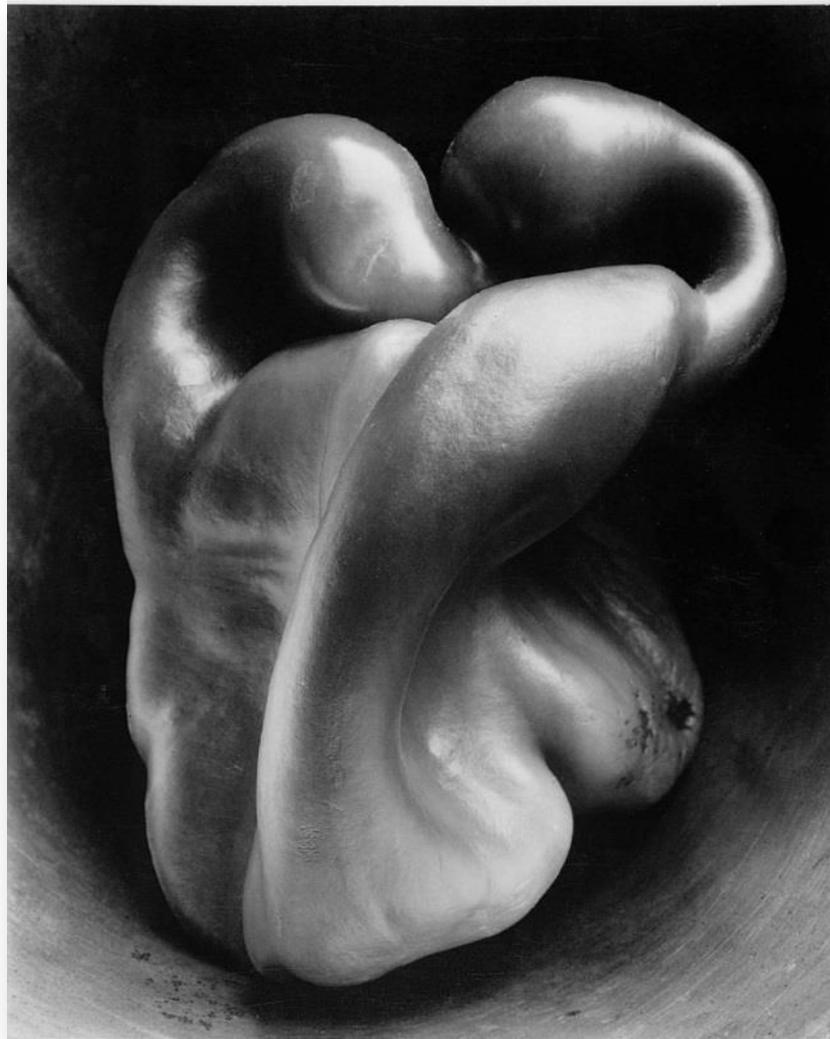


Figura 09 - **Edward Weston** – *Pimentão*, 1930
Fonte: <http://pictify.saatchigallery.com/464219/pepper-30-1930-weston>

E pode-se também falar de um deslocamento de proporção? E se apoiar nas imagens de Karl Blossfeldt (figura 10), fotógrafo que começou sua carreira como escultor e gravador, recebeu uma bolsa na Escola do Museu Real de Belas Artes e Ofícios da Prússia, em Berlim. Fez várias viagens à zona do Mediterrâneo, que despertaram sua curiosidade acerca do universo botânico. Mais tarde foi trabalhar na Itália com Moritz Meurer colhendo material vegetal para as aulas de desenho, foi aí que começou a fotografar as amostras de plantas. Isolando as plantas de seu contexto e colocando-as sobre superfícies brancas ou pretas Blossfeldt ressalta as

formas e os desenhos fazendo um enorme acervo botânico, assim como os desenhos e grafismos que eles apresentam.

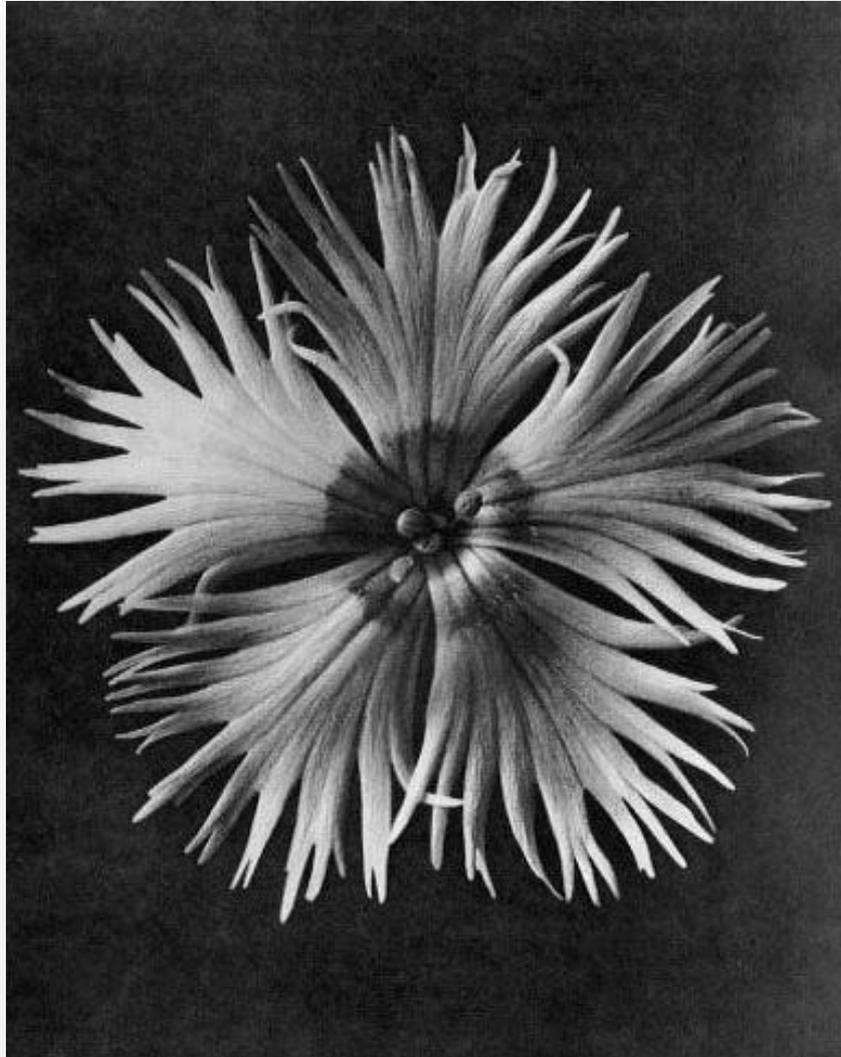


Figura 10 - **Karl Blossfeldt** - *Dianthus plumarius*

Fonte: <http://blogs.20minutos.es/trasdos/2011/11/24/fotografo-recoge-plantas-karl-blossfeldt/>

De fato, uma fotografia deslocada pode ser encontrada em todos os campos do fazer fotográfico, na fotografia de paisagem, Ansel Adams (figura 11) captava as cenas do oeste americano com riqueza de detalhes e com uma dramaticidade tal que leva o espectador a estes espaços de uma maneira quase surreal, o que é colocado em jogo não é tanto o espaço que fotografa (cidade, deserto), mas os valores visuais que estes lugares apresentam. Fotógrafo e ativista ecológico, sua

adolescência foi marcada pelo rigor e disciplina do aprendizado musical. Começou na fotografia de cenas da natureza, pois, como Weston, gostava de caminhar pelos parques; vindo de uma família rica que acabara de perder suas posses, Adams teve todo o incentivo e suporte para sua vida artística. Obcecados em reaver o que havia perdido, os pais de Adams deram toda a possibilidade de seguir a carreira que melhor lhe conviria, acreditando que recuperariam as posses que outrora tiveram. A escolha da fotografia ante ao piano (instrumento ao qual se deu sua formação musical) se deu a partir do momento em que conheceu Albert M. Bender, magnata do seguro e interessado em artes que financiou o trabalho fotográfico de Adams por algum tempo. Amigo próximo de Weston (formaram o grupo f.64 juntos), amava a vida agreste e via nela o tema de suas fotografias. Apesar do pouco estudo na escola formal, Adams ministrava conferências e escrevia muito, chegando a realizar uma quantidade significativa de manuais fotográficos, onde postulou sua filosofia sobre a fotografia e seu sistema de zonas. Criticado por Bresson por não incluir humanos ou evidências de humanidade em suas fotos, Adams foi um ativista da ecologia, e se existem lugares preservados nos Estados Unidos foi em muito por causa dele e seus colegas. De fato, as imagens de Adams não se caracterizam por uma preocupação humana, e na verdade pouco usou da fotografia para seu ativismo ambiental, mas se caracterizou por um dedicado rigor sobre as formas e os contrastes dos espaços naturais, suas cenas de paisagem beiram o surreal e valoriza a sobreposição de formas, os contrastes de luz e os elementos da composição.



Figura 11 - **Ansel Adams** – *Dunas* – 1963

Fonte: <<https://br.pinterest.com/patrixias/ansel-adams/>> acessado em março de 2017

A fotografia de rua é outro dos campos do fazer fotográfico cuja ideia de uma fotografia deslocada não passou despercebida. Peter Keetman, fotógrafo alemão, que aprendeu a fotografar com seu pai e estudou fotografia em Munique, foi também um dos fundadores do grupo “*fotoform*”, o qual teve repercussão mundial na década de 60. Um dos seus trabalhos mais conhecidos é uma série de imagens que produziu durante uma semana em uma fábrica da Volkswagen, mas Keetman também atuava muito na rua e por vezes utilizava longos tempos de exposição para capturar o movimento da cidade que vinha se tornando cada vez mais contemporânea (figura 12). Ao apontar suas lentes aos espaços urbanos, procura também alguns sintomas dessa fotografia deslocada, captando não o espaço urbano propriamente dito, mas principalmente seus movimentos, desenhos e grafismos.



Figura 12 - **Peter Keetman** - *Nebel Lauf*, 1956

Fonte: <<https://br.pinterest.com/troels824/photos-by-peter-keetman/>> acessado em março de 2017

As imagens que produzia na rua, assim como as que produziu na fábrica, não demonstram uma preocupação com o lugar ou tema, o valor mais relevante em suas composições são os desenhos dados por um enquadramento conciso e pelos jogos visuais que estabelecem os objetos do cotidiano. A figura 13, com suas linhas verticais que percorrem a imagem, bem como a seriação dos quadrados, cria todo um efeito de espaço digital por onde circulam os códigos binários, e muito pouco remetem ao espaço ou ao edifício para o qual apontou sua câmera. A leitura de sua imagem pouco permite ver ou reconhecer o objeto, pouco serve por seu aspecto arquitetônico ou documental, mas cria um dinamismo e um jogo visual complexo, preenchendo o espaço de formas e repensando a visualidade do objeto fotográfico.

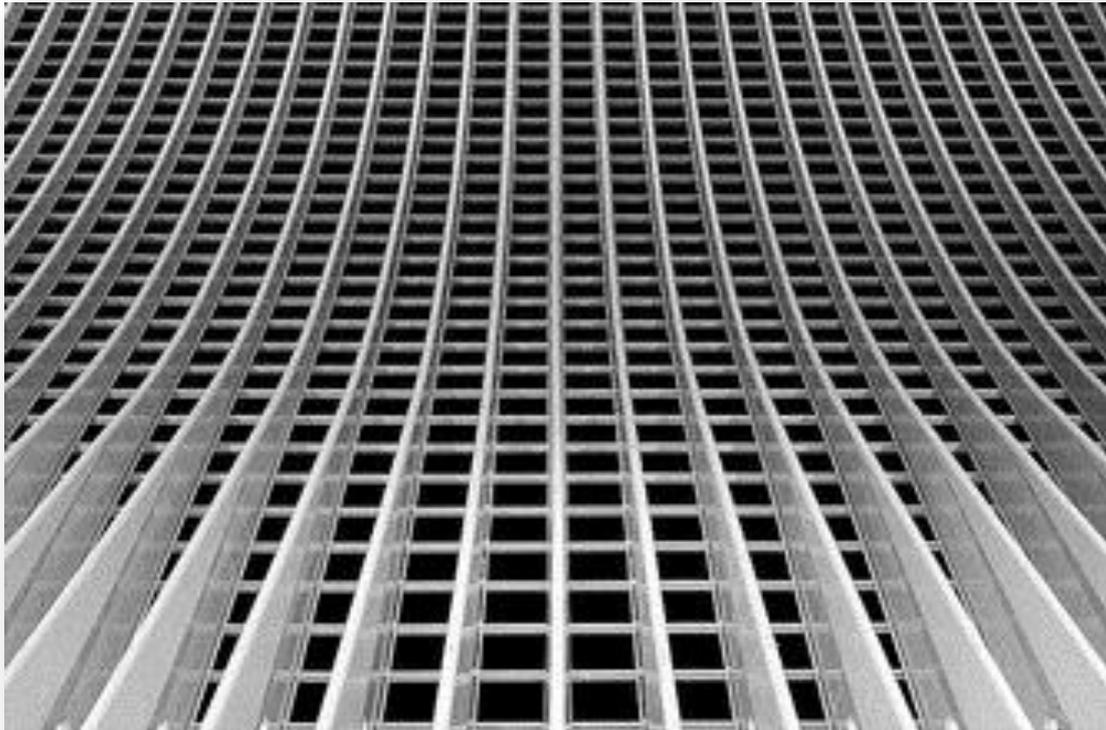


Figura 13 - **Peter Keetman**

Fonte: < <http://joelushgcsephotography.weebly.com/unit-2-exam.html>> acessado em março de 2017

Enfim, podemos elencar diversas tendências a esta fotografia deslocada, mas um outro fotógrafo que não se pode (é uma escolha de fato) deixar de citar é Alfred Stieglitz. Fotógrafo, editor e galerista norte americano, teve como problemática poética e teórica elevar a fotografia à plasticidade da pintura moderna. Nascido nos E.U.A., Stieglitz estudou fotografia na Alemanha e quando retornou aos Estados Unidos se tornou um dos maiores (se não o maior) entusiastas da fotografia enquanto linguagem artística. Stieglitz não só produziu muito como também lançou muitos fotógrafos (Weston e Adams estão entre eles), mas também trouxe muito da pintura moderna europeia para os Estados Unidos por meio de sua galeria. Foi editor da revista *Camera Work* de 1903 a 1917, onde publicou e divulgou fotógrafos que acompanhavam ou condiziam com sua perspectiva sobre a fotografia. Uma das principais características de sua produção plástica é que utilizava a neve, vapor e outros meios naturais para dar a suas imagens uma visualidade plástica sem igual na fotografia. Os elementos e as condições do mundo são utilizados como elementos de composição e a neve, a fumaça, entre tantos outros dados da

realidade, não são mais do que elementos de composição. Stieglitz usou e abusou não só da fuga topológica como também da funcionalidade e possibilidades do enquadramento fotográfico. A figura 14 apresenta mãos que vão de encontro uma à outra sobre um pano preto. A colocação dos dedos, ora esticados ora dobrados, preenche a imagem de dinamismo e criando um desenho muito particular. O dedo médio da mão superior apresenta um anel próximo à unha que reluz dentro da composição, dando um ponto de tensão à cena. É possível reconhecer o objeto, mas não seu lugar.



Figura 14 - **Alfred Stieglitz** – *Georgia O’Keeffe – Hands and Tumble* – 1919
Fonte: <<https://artblart.com/tag/alfred-stieglitz-georgia-okeeffe/>> acessado em outubro de 2016

Em outra de suas famosas séries, “Equivalências” (figura 15), as imagens são compostas por uma série de nuvens que mais criam um jogo visual onde os elementos se articulam dentro do espaço fotográfico do que se encaixam em um registro do céu. Por muitas vezes Stieglitz apresentava-as como novas imagens, apenas mudando a orientação das mesmas na hora de expor. Para ele o recorte (ou enquadramento) fotográfico não é apenas uma parte do processo de fatura da fotografia, mas um problema significativo dentro dele e um caminho a pensar uma visualidade fotográfica.



Figura 15 - **Alfred Stieglitz** – *Equivalências* – 1923

Fonte: <<https://www.sfmoma.org/artwork/52.1815>> acessado em setembro 2016

Stieglitz não apenas pensou o valor do recorte fotográfico, era um grande fotógrafo e não se intimidou a explorar e reconhecer o fazer fotográfico no seu mais alto grau de intelectualização, influenciado pelas aberturas estéticas modernistas, experimentou a linguagem da fotografia de maneira profunda, extraindo dela não apenas imagens que remetem a uma “abstração”, mas também uma tendência à reflexão conceitual. Em “Espírito Americano” (figura 16) pode-se perceber apenas um detalhe de um rosto de um cavalo, o contraste dos elementos, bem como o jogo de luz e sombra, enfatiza os valores visuais da imagem apresentando uma composição complexa e instigante. O desenho presente na parte de baixo do rosto do cavalo remete a uma montanha ao fundo de uma planície, junto a isso, a liberdade do cavalo justifica o título implicando a visão da vida e do espírito que se colocava ao modelo de vida do estilo americano. Mas, se a montanha e o cavalo possuem poder significativo, também o possui o elemento gráfico que o envolve e compreende todo o desenho da composição, e neste, talvez, Stieglitz expõe, até de uma maneira subjacente, o que realmente percebe deste novo modelo de vida: estribo.

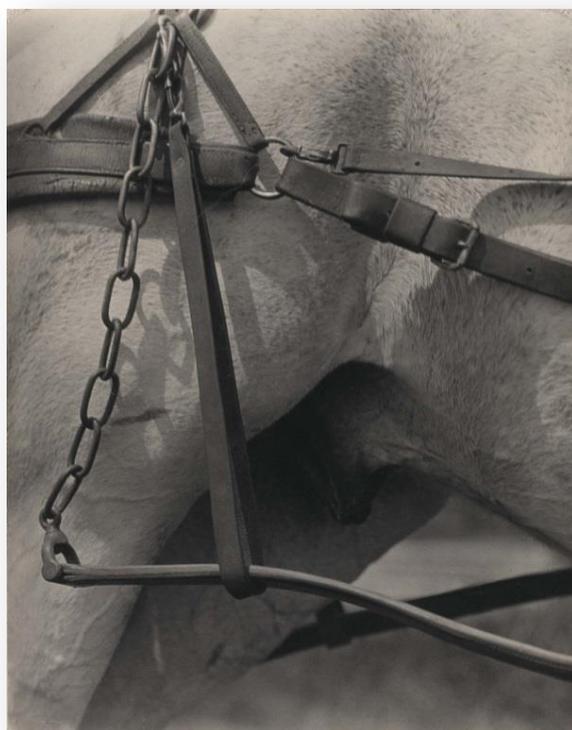


Figura 16 - **Alfred Stieglitz** – *Espírito Americano* – 1923

Fonte: <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/269360>> acessado em setembro de 2016

Em “As árvores dançarinas” (figura 17), Stieglitz explora o estático movimento das torções dadas pelos galhos de uma árvore, seu objeto não parece ser a árvore, cujas folhagens e raízes ficam de fora da composição, o enquadramento reforça o movimento produzido pelos retorces de seus galhos, que, além do movimento, fragmentam a paisagem no fundo criando formas orgânicas que preenchem a imagem. Na parte de cima, a copa da árvore é escura e cria uma textura que contrasta com a textura na parte de baixo, implementando mais peso à imagem e concentrando as formas criadas.

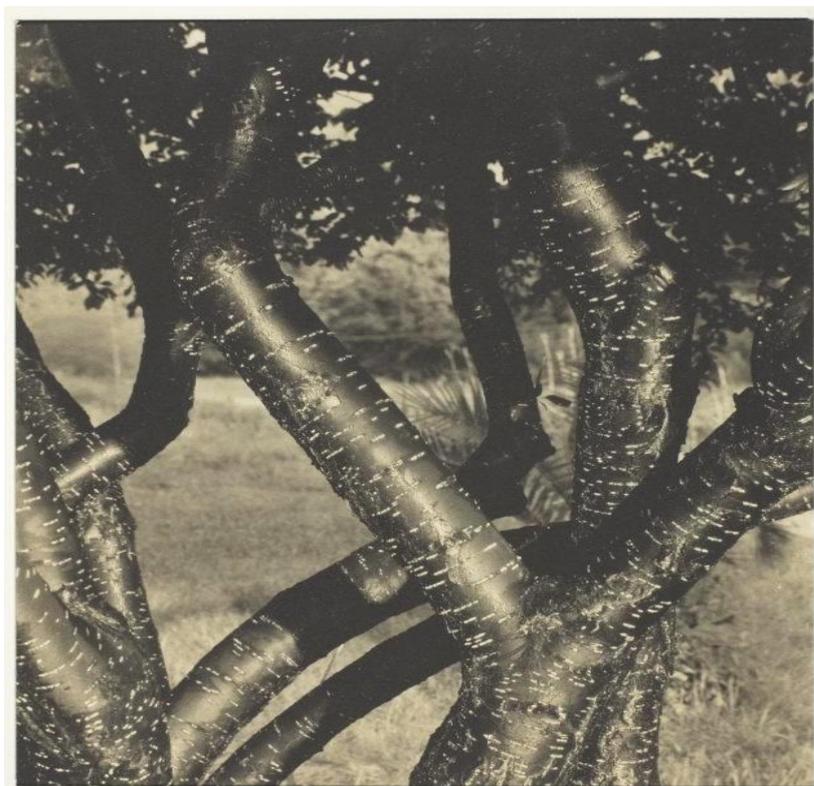


Figura 17 - **Alfred Stieglitz** – *As árvores dançarinas* – 1922

Fonte: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/66526>> acessado em outubro 2016

Assim, pode-se perceber uma série de deslocamentos visuais dados pelo fazer fotográfico que, a partir do uso dos elementos de sua linguagem, busca compreender como é que o real pode ser percebido pelos olhos da fotografia. Pode-se afirmar, portanto, que uma fotografia deslocada consiste em adentrar pela linguagem fotográfica para dela extrair, não aquilo que ela se propõe a fazer (criar cópias da realidade visível a partir da impressão de raios luminosos), mas aquilo que

se pode fazer com ela (entendendo como sua linguagem atua na relação entre a fotografia e o real).

Para finalizar, o termo fotografia abstrata não parece um termo pertinente, ou melhor estas imagens fotográficas não apresentam um problema de abstração simplesmente porque toda fotografia, por mais figurativa que seja, é uma abstração pelo aspecto mecânico do qual deriva seu processo. Além disso, ao pensa-la a partir da abstração corre-se o risco de se prender a abstração como a entendida na pintura, para a fotografia esta “não figuração” não é um problema de abstração, mas de deslocamento da imagem do referente. Outro termo foi utilizado na década de 50, os fotógrafos alemães integrantes do grupo “fotoform” a chamaram-na de fotografia subjetiva, mas este também não é um termo apropriado, chamavam-na de subjetiva, pois pensavam no olhar do observador e das ligações que ele poderia construir, Como fotografo não me detenho no observador, mas no processo de feitura da imagem e neste sentido também se trata de deslocamento.

1.2 De significantes a significado fotográfico.



Figura 18 – **Hiroshi Sugimoto** – Wapiti – 1980

Fonte: <http://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-hiroshi-su_b_8924692.html>
acessado em setembro 2016

A figura 18 apresenta uma fotografia de natureza realizada por Hiroshi Sugimoto na década de 80. A imagem, mesmo apresentando uma cena externa (o que implica trabalho de campo e as dificuldades que ele apresenta), conta com uma boa definição e nitidez, demonstrando o grau de perícia técnica do fotógrafo. A composição, centralizando os animais a um contorno criado pelos elementos naturais, e o uso da regra dos terços, também demonstram a consciência e o domínio técnico de Sugimoto. Além destas questões práticas, o momento exato do rugido do cervo bem como a iluminação da cena dá um tom dramático à fotografia, valorizando ainda mais a imagem representada. Tudo nesta imagem indica horas de espera e dedicação *in loco* para conseguir um momento visualmente significativo, trazendo à vista uma imagem típica de capa de uma revista como a *National Geographic*. Ironicamente um choque se daria, uma vez que a *National Geographic* é uma revista especializada na vida selvagem, que exige de seus fotógrafos grandes aventuras e riscos no processo de registro de suas imagens, e não é esse o caso da imagem aqui apresentada.

Hiroshi Sugimoto é um fotógrafo, arquiteto e colecionador japonês, nascido em Tokio. Em 1974 se gradua na *Art Center College of Design* em Los Angeles e no mesmo ano se muda para Nova Iorque. Fortemente influenciado pelos trabalhos e escritos de Marcel Duchamp, dos dadaístas e surrealistas, fotografou marinhas, teatros e arquiteturas de uma maneira muito particular.

Para melhor compreender e fruir seu trabalho, conviria atentar, inicialmente, para algumas particularidades de sua trajetória. Sugimoto é natural de Tóquio, nascido em 1948. Após ter se formado em política pela Universidade Rikyo, partiu para os EUA para estudar no *Art Center College of Design* na Califórnia, durante a década de 70. Herdeiro do movimento de contra-cultura, Sugimoto declara ter participado ativamente dele, através da ingestão de ácido lisérgico (LSD). Visões alucinatórias parecem ter contribuído para o desenvolvimento de seu trabalho. Sugimoto se diz perturbado por uma espécie de estranhamento com o que chama de “estabilidade do mundo real através da visão”. (ALMEIDA, s/d, pág. 02)

O uso da câmera de grande formato e as longas exposições colocam Sugimoto no grau da mais alta capacidade técnica. Seu trabalho também apresenta aspectos filosóficos e conceituais relevantes, sobretudo no que diz respeito ao budismo e às filosofias orientais. É um experimentador que conhece muito bem sua linguagem.

Dividido entre um forte espírito tradicionalista japonês e reflexões contemporâneas que interligam obra e discurso, sua trajetória é marcada por influências provenientes dos dois lados do globo. Repartido entre Japão e Estados Unidos, entre antiguidade japonesa e arte contemporânea, contracultura americana e princípios religiosos orientais, o artista recusa rótulos. Resultaria inadequado denominá-lo “artista contemporâneo” ou “fotógrafo japonês”. (ALMEIDA, s/d, pág. 02)

Sugimoto goza de um considerável prestígio internacional, participa de exposições por todo o mundo, entre elas no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, *Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque, *Deutsche Guggenheim* em Berlim, entre tantas outras. Em 2005 a *Japan Society* de Nova Iorque e a *Arthur M. Sackler Gallery* de Washington organizou uma turnê “Hiroshi Sugimoto: história da história” com sua coleção de objetos orientais.

Sua série “Dioramas” (figuras 18 e 19) é composta por imagens de natureza que exploram a fauna e a flora, a vida natural e os espaços selvagens. O que torna estas imagens interessantes é que, para explorar uma cena como esta, Sugimoto não se desloca até uma floresta ou campo, não embarca em nenhuma aventura em busca de imagens naturais, mas as produz dentro do espaço de um Museu de História Natural. Os animais apresentados estão empalhados e expostos em um ambiente encenado, e é isso que, na verdade, estava diante das lentes do fotógrafo. A produção de Hiroshi Sugimoto é permeada por uma preocupação dada à relação entre a ficção e a realidade, utilizando-se do enquadramento fotográfico para esconder toda a encenação e jogando com a “veracidade” do aparelho fotográfico.



Figura 19 – **Hiroshi Sugimoto** – *Hyena jackel vulture* – 1976
Fonte: <<http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>>acessado em setembro 2016

Em outra de suas séries, “Retratos” (figura 20), Sugimoto parte do mesmo princípio e fotografa bonecos de cera como se fossem modelos reais. Nesta série, não se encontra uma ilusão direta como na série “Dioramas”, na qual o espectador se engana com a realidade da cena, nestes retratos Sugimoto deixa pistas da falta de veracidade de suas imagens dependendo do personagem retratado. A imagem de Rembrandt, artista que produziu e viveu muito antes das descobertas que possibilitaram a fotografia, é tratada como se fosse uma pessoa em um estúdio, a um primeiro momento é fácil se confundir com um retrato físico do artista, mas ao tentar reconhecer sua figura e o situar no tempo e no espaço, percebe-se certo estranhamento (como aquele que incomodava a Jentsch⁵), e se torna possível indagar como pode ter sido aquela figura retratada por uma máquina fotográfica, a partir daí atenta-se às manipulações que podem ter sido feitas e aos jogos possíveis de encenação.

⁵ Jentsch é citado por Freud no texto “O estranho” (1919) e considera que o autômato, por ser um robô que parece agir como se estivesse vivo, como algo estranho.



Figura 20 – **Hiroshi Sugimoto** – *Rembrandt van Rijn* – 1999
Fonte: <http://foto.espm.br/index.php/referencias/a-arquitetura-do-tempo-por-hiroshi-sugimoto/>
acessado em agosto de 2016.

A fotografia em preto e branco facilita o jogo real x virtual, o pintor, na mesma posição em que se encontra exposto, é encarado como um modelo vivo e a falta de cor favorece a vivacidade do personagem, esta “vivacidade fotográfica” é até maior do que a do boneco de cera, pois não exige a presença e os efeitos do aqui e agora, novamente toda a encenação e montagem se escondem por trás do enquadramento que é dado no espaço fotográfico.

Se existe um motivo que permite enganar nas imagens de Sugimoto é porque o espectador se deixa pegar pelos símbolos (a natureza, o alce, etc.) que são dados pelo enquadramento fotográfico. Ao adentrar o espaço da fotografia eles ganham outros valores (diferentes do real) e que dizem respeito a somente o que lhes é

imposto pelo espaço fotográfico. A cena escondida pelo enquadramento permite com que os objetos que ali se apresentam levem o indivíduo pela ilusão do espaço natural, que se apresenta desta maneira apenas para o espaço fotográfico apresentado (na realidade é um museu).

Chega-se, portanto, ao problema da fotografia e do referente. Para Rosalind Krauss o problema do real na fotografia se dá pela questão do simulacro. Um simulacro é uma coisa que finge ser real. Citando Pierre Bourdieu, Krauss questiona a objetividade e os critérios estéticos próprios da fotografia, “a apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade, porque a leitura das coisas obedece a um ponto de vista genérico” (KRAUSS, 2014, pág. 230). Todos os valores artísticos e estéticos impostos à fotografia não são mais do que um estereótipo como o é a fotografia familiar.

Os estereótipos conferem a esta prática um caráter de alegoria e ideograma. O mundo em volta é puramente simbólico, todos os aspectos circunstanciais e datados são relegados ao segundo plano. “Na coleção J.B.⁶, observa Bourdieu, nada resta senão signos intemporais: é uma Paris sem história, sem parisienses - salvo por acaso, enfim, uma Paris sem acontecimentos”. (KRAUSS, 2014, pág. 221)

Esta repetição, pura e simples que aparece nos álbuns de família problematizam a originalidade e o referencial das imagens, as imagens de família se repetem ao servir a cerimônias particulares, casamentos, aniversários, todas englobando o mesmo universo conceitual. Krauss cita ainda Martine Franke que evoca a hipótese de centenas de japoneses produzirem fotos idênticas. Esta repetição infrutífera de momentos fotografados também se coloca no que diz respeito à produção e ao produtor destas imagens, uma vez que está presa aos padrões externos e se concentram sempre pelos mesmos motivos, todas as imagens de uma pessoa são no fundo a mesma imagem.

Surge com a fotografia a inquietante eventualidade de uma ausência de diferenciação qualitativa. Ela seria então substituída por uma simples palheta de diferenças quantitativas, como acontece com as séries. Desmorona a possibilidade de uma diferença estética a partir de dentro e, com ela, desmorona a originalidade, que depende precisamente da noção de diferença. (KRAUSS, 2014, pág. 224)

⁶ Bordieu está se referindo a um conjunto de fotos de família que retrata uma viagem de núpcias.

Para Rosalind Kraus é esta a herança que a arte incorporou do fazer fotográfico: “a prática do múltiplo [...] é interpretada por determinados artistas não como uma forma degradada ou ruim do original estético, mas como abalo da própria distinção entre original e cópia” (KRAUSS, 2014, pág. 224), e é aí que a fotografia se situa no campo do simulacro.

Do outro lado desta moeda, Roland Barthes vai falar sobre o *punctum*, um flash, uma picada que se encontra presente na imagem fotográfica e que leva o espectador a uma noção de realidade que se faz presente. Apesar de Barthes não definir concretamente o conceito, permite compreendê-lo como uma aderência da realidade e que se refigura no noema “isso foi”. Se 90% da fotografia é encenação e aparelhagens, existem sempre os 10% de realidade ao qual o fotógrafo vai ter de lidar. Para Barthes, apesar das manipulações da câmera e do fotógrafo, “o referente adere” (BARTHES, 1984, pág. 16), o *punctum* é um detalhe, um objeto parcial que surge em uma foto como algo não preparado. “Willian Klein fotografou os garotos de um bairro italiano de New York (1954); é comovente, é engraçado, mas o que vejo, com obstinação, são os maus dentes do garoto” (BARTHES, 1984, pág. 71). (Figura 21)



Figura 21 – **William Klein** – *NY bairro italiano* - 1954

Fonte: BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Pág. 72.

Ou na imagem “Anormais em uma instituição” (figura 22) de Lewis Hine, onde o autor ressalta que “o que vejo, [...] é o detalhe descentrado, a imensa gola Danton do garoto, o curativo no dedo da menina” (BARTHES, 1984, pág. 79).



Figura 22 – Lewis H. Hine – *Anormais em uma instituição* – 1924
Fonte: BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Pág. 79.

Mas uma das descrições que mais interessa, por colocar esta ideia de *punctum* como aderência da realidade, é a descrição sobre a imagem de G. W. Wilson, “A rainha Victoria” (figura 23).

Eis a rainha Vitória fotografada (em 1863) por George W. Wilson; ela está sobre um cavalo, cuja garupa sua saia cobre dignamente (isso é o interesse histórico, o *studium*); mas ao lado dela, atraindo meu olhar, um auxiliar de *kilt* segura a rédea da montaria: é o *punctum*, pois mesmo que eu não conheça bem a posição social desse escocês (criado? Estribeiro?), vejo bem sua função: velar pelo bom comportamento do animal: se ele se pusesse de súbito a voltar? O que aconteceria com a saia da rainha, ou seja, com sua majestade? O *punctum*, fantasmaticamente, faz o personagem vitoriano (é o caso de dizê-lo) sair da fotografia, ele provê essa foto de um campo cego. (BARTHES, 1984, pág. 88)



Figura 23 – **G. W. Wilson** – *A rainha Vitória* - 1863

Fonte: BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre fotografia*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Pág. 87.

O homem de *kilt* que ali se encontra não está presente como um elemento para aprimorar a composição, nem tão pouco como valor semântico, mas principalmente pela possibilidade real de desobediência do animal que pode colocar a rainha em risco. Se ele favorece ou não uma boa composição fotográfica é problema do fotógrafo, o que não se pode é deixar a rainha correr o risco de uma queda, e é esta invasão de real com a qual o fotógrafo tem de lidar. E Barthes conclui: “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, pág. 89). Portanto, é aquele sintoma do real que escapa do domínio e do controle do fotógrafo e da fotografia, é onde o referente se faz presente, onde a realidade adere. Não é à toa que Barthes vai desprezar qualquer tipo de encenação fotográfica. “O que eu tinha observado no início, de maneira desimpedida, sob pretexto de método, a saber que toda foto é de alguma forma co-natural de seu referente” (BARTHES, 1984, pág. 114). E mais à frente segue o autor:

Em que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. (BARTHES, 1984, pág. 115)

Não buscando encontrar uma solução para o dilema, e na verdade complicando-o ainda mais, a partir da obra de Sugimoto, acredita-se aqui que é possível pensar esse real fotográfico também a partir de outro viés: o da simulação. O simulacro é uma falsa cópia de algo real, nesta perspectiva a fotografia se faz ser o que não é. Mas para Barthes toda fotografia tem um toque do real (um punctum) que em nada tem a ver com *exatidão*, mas com *realidade*, portanto, o problema do real na fotografia não é uma questão de cópia ou imitação, mas de algo que esteve presente diante da objetiva do fotógrafo, “a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (BARTHES, 1984, pág. 121). Para a simulação não existe o que é e o que não é, ela não se detém (como o simulacro) naquilo a que quis extrair da realidade, e não necessariamente tenta se passar por ela. A simulação cria uma hiper-realidade, uma realidade simulada, sua relação com o real não é de cópia (ou de tentar copiar, tentar se passar por), mas de remodelamento. Pensar a fotografia como simulacro parece apontar que ela quer se passar por algo real, a fotografia não é o real e não necessariamente tenta se passar por ele, em sua referência do mundo visível (sua condição indiciária) a extração do real não é completa, não é plena, mas apenas uma parte de seu processo. Eis aí diferença de abordar o fotográfico como sujeito⁷. Citando Jean Baudrillard (1991, pág. 31), “A lei é um simulacro de segunda categoria enquanto que a simulação é de terceira categoria, para além do verdadeiro e do falso, para além das equivalências, para além das distinções racionais sobre as quais funcionam todo o social e todo o poder”.

O intuito do espaço fotográfico não é o de enganar, a fotografia não é uma manipulação maliciosa, pode até ser usada a esta maneira, mas é, antes de tudo, um *média*, sua imagem é produzida a partir dos elementos que constituem sua linguagem, ela não precisa ser real ou racional, é apenas operacional e comporta

⁷ Ver introdução

uma maneira de trazer aos objetos visíveis do mundo novos significados, de simular um sentido determinado pela composição que é dada pelo enquadramento.

Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência. Mas é mais complicado, pois simular não é fingir; “aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas” (Littré). Logo fingir, ou dissimular, deixam intactos o princípio de realidade, a diferença continua a ser clara, está apenas disfarçada, enquanto que a simulação põe em causa a diferença do “verdadeiro” e do “falso”, do “real” e do “imaginário”. (BAUDRILLARD, 1991, pág. 10)

Em um primeiro momento, é fácil compreender as imagens de Sugimoto no campo do simulacro, imagens que tentam se passar por algo real, mas ela não é apenas simulacro (no caso de Rembrandt isso fica bem claro, se quisesse se passar pelo real, teria que criar uma ficção que validasse aquele retrato, uma pré-fotografia que poderia ter registrado a pessoa. Ao nomeá-la com o nome do artista, Sugimoto desloca toda a possível veracidade da imagem e coloca o espectador diante do engano proporcionado pelo fazer fotográfico), a distorção do sentido presente em suas imagens não querem enganar, mentir, ocultar, mas chamar atenção ao complexo da imagem fotográfica, não é o real nem se passa por ele, mas cria um real próprio. O enquadramento dado pelo fotógrafo faz com que os elementos que compõem a cena finjam ser aquilo que não são, ressignificam semanticamente os objetos da composição (de um espaço de museu passam a parecer espaços reais) pela maneira que o fotógrafo se apropria das condições da ferramenta que utiliza. É possível perceber o “isso foi” da imagem, ele não está dentro da figura, nem tão pouco nos elementos que a compõe, mas no complexo de sua imagem e produção. Mesmo parecendo vivos, os animais e pessoas aí retratados não passam de bonecos, o retrato e a paisagem não enganam (são o que são à maneira que estão expostos no museu), o engano com realidade se dá pelos sentidos que Sugimoto atribui a eles a partir do enquadramento fotográfico. Uma simulação de realidade extraída de um fragmento da mesma. O que ele extrai da realidade, sua relação com o referente, parte da possibilidade que este lhe dá de poder criar uma imagem enganosa. Mas seu objeto não é o engano, não é a mentira, mas a reinterpretação dos objetos do mundo pelo aparelho fotográfico. Um real, nem um “isso foi” e nem

um simulacro, mas uma simulação de um fragmento da realidade visível proporcionada pelos mecanismos da fotografia e as escolhas do fotógrafo e que acaba por criar um real exclusivamente fotográfico. Ou seja, o fazer fotográfico transita, portanto, no campo da encenação, da simulação.

É nessa ideia de uma simulação (de uma verdade construída) que aparece também uma imagem fotográfica como “na época da enchente de Louisville” (figura 24), de Bourke White, outra fotógrafa americana do início do século XX, a qual fotografou desde os campos de concentração nazistas até a época da depressão norte-americana, de onde sai esta imagem. Bourke White foi muito ativa e carrega a honra de ser a primeira repórter fotográfica da revista *Life* e da revista *Fortune*, além de ser a única mulher com permissão a fotografar o território soviético na década de 30. Na imagem se vê uma família de etnia branca, sorridente, dentro de um automóvel, onde até mesmo um cachorro branco se apresenta com a felicidade e o prazer de uma brisa ao rosto em um dia de verão. Este veículo, estampado em uma placa publicitária, parece ir de encontro a uma fila formada por pessoas de etnia negra, como se os fossem atropelá-las ou como se não os pudessem ver. Dentro do outdoor leem-se frases que falam do melhor padrão de vida e do estilo ao modo americano, as implicações políticas e sociais colocadas por Bourke White são imensas, e uma leitura diria acerca da crítica à fantasia do modo de vida americano e de como este lidava com as minorias (contudo, é também irônico o fato de que ela mesma também está dentro deste padrão de vida, uma vez que ela própria também se encontra, ao menos é isto que faz parecer o detalhe do limpador no canto superior da imagem, dentro de um carro).



Figura 24 – **Margareth Bourke White** – *Na época da enchente em Louisville* – 1937
Fonte: <<http://imagesvisions.blogspot.com.br/2014/05/o-sonho-americano-e-dura-realidade.html>>
acessado em agosto de 2016

Nesta imagem Bourke White se aproveita de uma cena real para recriar seu significado. A tendência das grandes catástrofes é que as pessoas de mais baixa renda tenham prejuízos maiores e que passem por maiores dificuldades (é esse o motivo da fila diante das lentes da fotografa), mas, além da fila, White utiliza um outdoor publicitário como meio para dar a esta imagem o mesmo conceito (o problema da desigualdade social), não a partir da história real (da enchente), mas por meio do sentido dos elementos que coloca dentro do espaço fotográfico.

A “realidade fotográfica”, portanto, implica os conceitos de significante e significado⁸. Os objetos do mundo, ao adentrarem o espaço fotográfico, transformam seu sentido, e a fotografia dá a estes objetos significantes, novos significados. Ao

⁸ A ideia de significante e significado aparece aqui como referência ao pensamento de Saussure, que compreende a linguagem como um sistema de estrutura em que qualquer elemento não tem sentido próprio e fora dos limites da própria estrutura. A ideia de um significante e significado depende de seu contexto e não possui um valor por si só. Como para a linguagem na escrita, na fotografia o significado dos objetos do mundo real se adequam ao sistema de signos que lhe é imposto pelo enquadramento fotográfico.

lançar os objetos do mundo para dentro da articulação do espaço fotográfico, o recorte (o enquadramento) permite a criação de uma nova visualidade, uma nova realidade, que é a fotográfica e não mais a realidade do espaço referencial. Esta realidade fotográfica é dada sim por uma pequena parte da realidade visível (a impressão dos raios luminosos em um papel bidimensional) e por todas as possibilidades proporcionadas pela ferramenta que usa, o que disso resulta é a transformação dos sentidos dos elementos que deixam de servir aos sentidos dados pelo espaço referencial, e começam a responder semanticamente à composição criada pelo espaço fotográfico. Um trabalho particularmente interessante é “Chicago 68” (figura 25) de Aaron Siskind, fotógrafo da década de sessenta que apontou sua câmera para as paisagens urbanas para tirar delas imagens bem particulares. Aaron Siskind se formou em literatura e foi professor de diversas escolas públicas de NY, por influência de William Blake começa a escrever poesia, na década de trinta adquire sua primeira câmera fotográfica e começa a explorar a arquitetura nova-iorquina com uma visão bem particular. Siskind também acompanhou grupos que utilizavam a fotografia como maneira de denúncia social, tais como *Workers Film and Photo League* e *Feature Group*, mas foi sempre criticado por ser considerado demasiado artístico. “Chicago 68” é um símbolo de uma pichação sobre um muro rachado, ao se colocar na rua, Siskind não busca a paisagem urbana tal como ela é, mas a partir da construção dada a ela pelo enquadramento fotográfico, e neste caso traz uma pichação (um símbolo já abstrato) que é ressignificado pelo enquadramento da câmera.

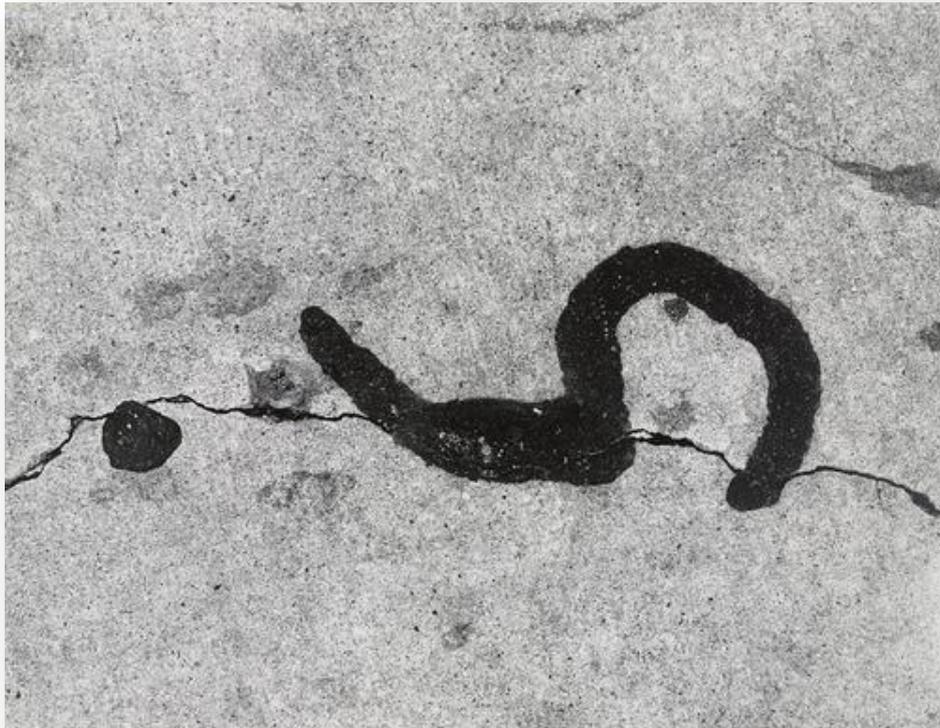


Figura 25 – **Aaron Siskind** - *Chicago 68* – 1960

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 334.

Outro trabalho que apresenta bem este jogo entre significante e significado proposto pela fotografia é um trabalho como “As coisas são estranhas”, de Duane Michaels (figura 26), uma composição com múltiplos quadros onde parece existir uma narrativa encenada. Americano e autodidata, Michaels começou a estudar design, mas o encontro com a fotografia fez com que desistisse do curso. Artista rapidamente consagrado, compreendeu na fotografia seu aspecto narrativo criando imagens que não apenas desconcertam a percepção do espectador, mas que apresentam narrativas fantásticas e fantasiosas. No final da década de 60 começa a introduzir textos narrativos que acompanham as imagens. Michaels também retratou René Magritte onde, por meio de suas manipulações fotográficas, conseguiu traduzir muito da preocupação poética do artista. Em “As coisas são estranhas” a primeira fileira de fotografias mostra uma imagem de banheiro. Na segunda foto um homem surge na cena em uma escala que em nada tem a ver com os objetos que se encontram ali. A partir daí cada foto é como um passo para trás que revela o

ambiente. Na segunda fileira percebe-se que a imagem faz parte de um livro e está junto a um texto, novamente cada foto é um passo atrás que desvela uma imagem ainda mais aberta, e que, no final, já se apresentava na primeira fotografia da série. A última imagem é a mesma que a primeira (um pouco mais contrastada talvez), mas toda a narrativa se desenvolve a partir de significantes revelados pelo enquadramento, ou, em outras palavras, significantes que mudam seu sentido a partir da mudança do recorte e do enquadramento fotográfico.

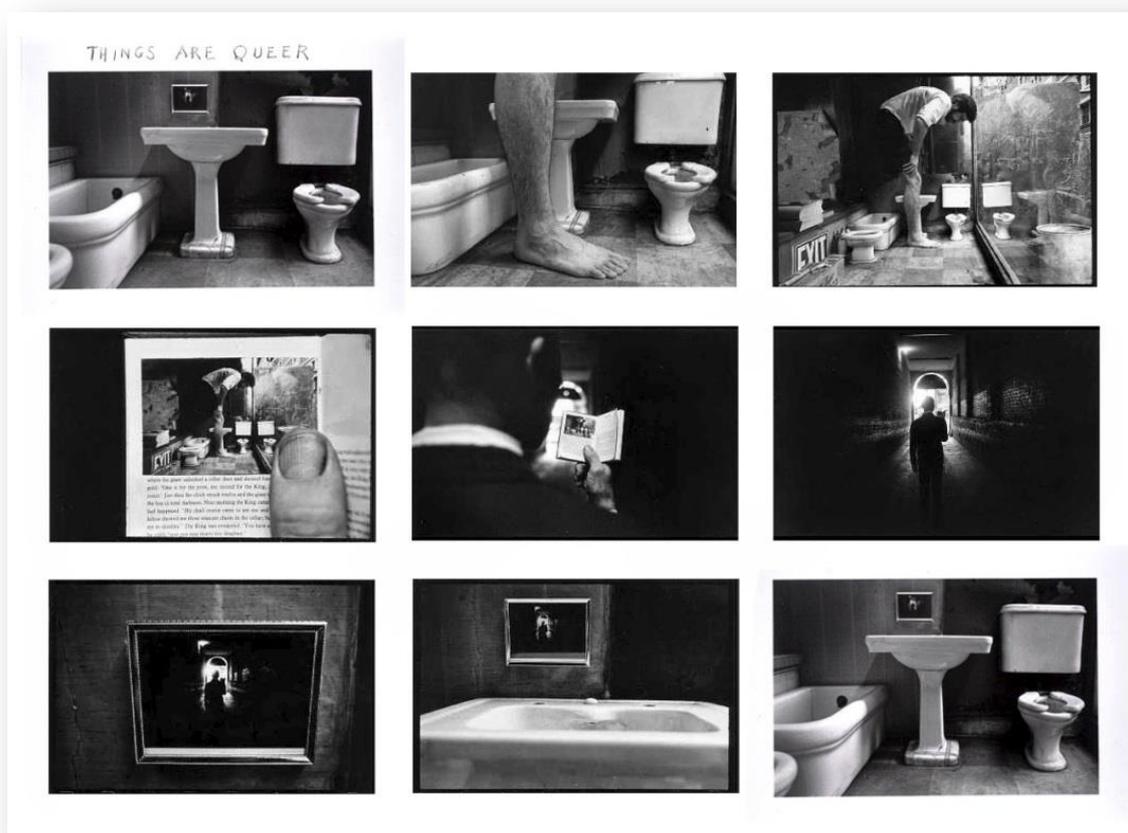


Figura 26 – **Duane Michaels** – *As coisas são estranhas* – década de 60
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 340.

Assim, a fotografia implica sim em uma realidade, mas uma realidade dada por si e para si (é dada e responde a si mesma). A fotografia cria uma realidade própria dada pelo sentido que dá a seus significantes e aos seus significados.

1.3 Deslocamentos do/no recorte fotográfico.

Da mesma maneira que o espaço fotográfico ressignifica símbolos, ele também pode reconstruir a forma e a visualidade dos objetos. Existem imagens fotográficas que não só ressignificam os sentidos, como desvinculam por completo o objeto do espaço referencial ao qual pertence. Um dos exemplos considerado pertinente nesta reflexão é a série *Sea-Scapes*, também de Hiroshi Sugimoto. Estas imagens em nada remetem à realidade visível que têm como referência, são de fato uma cena real, um índice extraído do contato com a realidade visível, mas completamente transfigurado pelo recorte que lhe é dado pelo fotógrafo. Se nas séries anteriores os objetos não eram o que pareciam (escondiam sua verdade por trás do jogo fotográfico), na série *Sea-scapes* (figura 27) eles não remetem à realidade nenhuma, são antes um jogo formal criado pelos elementos que constituem a cena. Se nos “Dioramas” e nos “Retratos” reconhecem-se os elementos, as cenas e tudo aquilo que as compõem (e a estranheza dada a estas imagens acontece em um segundo momento, depois que se situa aquilo que é identificado), na série *Sea-scapes* já não se sabe ao certo aquilo o que é. O contraste dos tons ressalta as duas superfícies diferentes e remete a um quadro concreto ou abstrato. Essa compreensão é também favorecida pela geometrização da imagem e a exata centralização dos elementos que colaboram à construção da imagem mental dos dois retângulos.

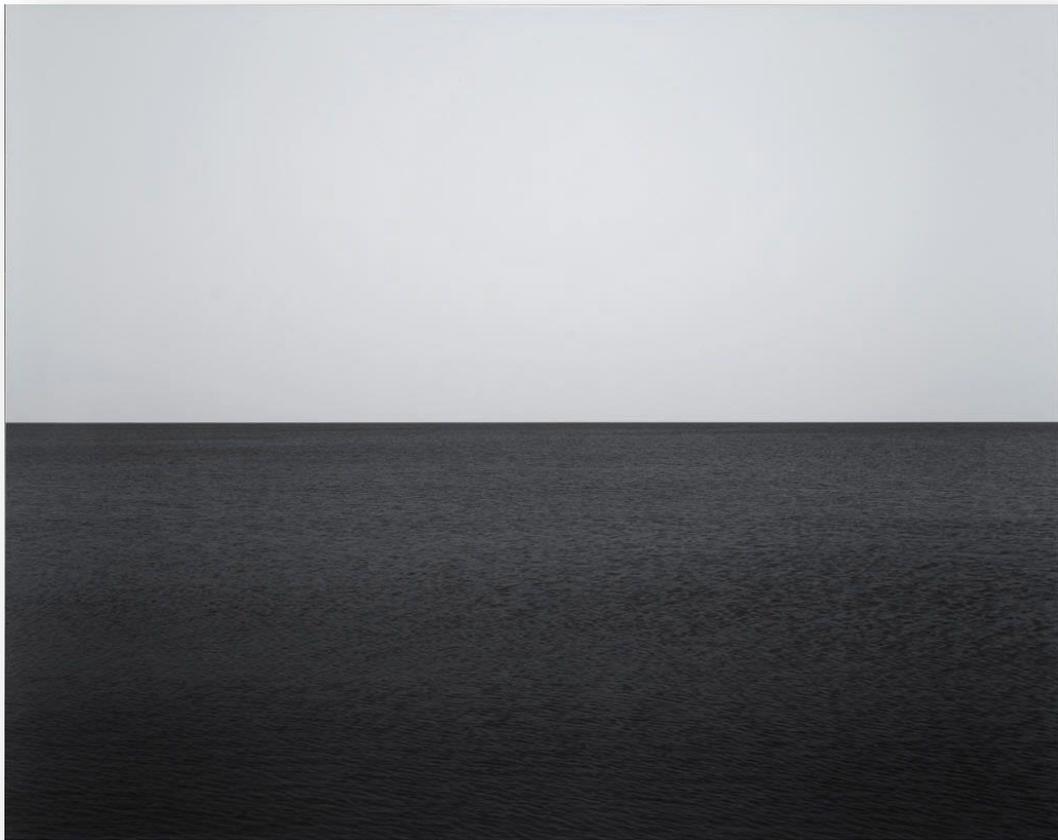


Figura 27 – **Hiroshi Sugimoto** – *Baltic Sea Ruegen* - 1996
Fonte: < <http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html> > acessado em agosto de 2016.

Assim como nas séries anteriores, o recorte e o enquadramento são fundamentais aqui, mas se antes a ação de recortar dava a sensação de realidade a um espaço irreal, aqui o real se transforma em ficção, uma ficção abstrata de um universo que diz respeito à filosofia do quadro, à mente do indivíduo e ao universo sensorial. Os elementos não sucumbem à identificação racional, o que se sobressai é sua forma, e ainda mais o limite entre uma entidade e outra. A série *Sea-scapes* como toda fotografia é um registro do real, mas não é um registro qualquer, é um registro mediado por um olhar que problematiza aquilo que olha. Ela é cópia, é registro, só que não mostra aquilo que nossa imaginação espera ver. A partir do recorte, do enquadramento fotográfico dado ao objeto, Sugimoto transcende a representação fotográfica buscando compreender no espaço fotográfico as potencialidades visuais que ele proporciona.

Em fotografia o recorte fotográfico é um fator decisivo, não só compõe, é determinante e, portanto, não pode ser resumido apenas como a possibilidade de enquadrar. Para entender o valor que o recorte tem em fotografia é possível buscar como referência alguns trabalhos que não dizem respeito ao campo da fotografia especificamente, mas que são do campo mais abrangente das artes visuais, onde não é difícil pensar a força que existe no ato de recortar e nas potencialidades poéticas que apresenta. Para a arte e os artistas o conceito de recorte não pode ser tomado em seu sentido puramente negativo, mas sim como potencialidade, para Beatriz Rauscher o ato de recortar é ato, mas é também efeito, “recortar é cortar formando. A ação de recortar pode incidir sobre o mundo, sobre uma imagem e sobre um plano” (2005, pág.8). A ideia de corte e fragmentação são potências que produzem sentidos e, portanto, podem ser considerados conceitos operatórios em arte.

Aqui se pretende pensar o corte como ato, mas também como efeito de cortar. Os efeitos do corte e do recorte isolam, intervalam, fragmentam, estilhaçam. A ideia de corte e suas inflexões são potências. Podem produzir conflitos, sentidos positivos ou negativos; podem operar criações, destruições, reconstruções. (RAUSCHER, 2005, pág.8)

Ainda segundo Rauscher, a ideia de fragmento permeia os discursos teóricos da arte e da cultura, se reflete na produção contemporânea e afeta a reflexão sobre arte. É a participação do pormenor e do fragmento que reflete um declínio das inteirezas, toda esta eminência do conceito está presente no ato do recorte e, portanto, em arte o recorte pode ser entendido como recurso poético, o recorte não deve ser pensado a partir de seus efeitos negativos, mas como elemento de potencial poético.

Desde o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo, a imagem está sob o fogo cruzado das operações iconoclastas em todos os gêneros: a diluição da forma, a destruição da perspectiva, a fragmentação na representação do corpo. Desse modo, os cubistas introduziram, em 1910, sob o nome de *papiers collés*, um sistema que deu origem a um repertório de gestos significantes para a modernidade: quebrar, partir, cortar, estilhaçar. Essas ações se refletiram sobre uma grande diversidade de matérias na destruição da representação. (RAUSCHER, 2005, pág. 9)

A obra “Conceito espacial” (figura 28), de Lucio Fontana, por exemplo, é uma tela amarela que apresenta seis linhas verticais, as linhas são, na verdade, recortes feitos com estilete. Buscando pensar a espacialidade da pintura, Lucio fez seis cortes na tela refletindo sobre o que diz respeito à arte não é tanto à imagem, mas principalmente um gesto.



Figura 28 - **Lucio Fontana** - *Conceito espacial* – 1965

Fonte: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/artes/lucio-fontana-discussao-sobre-o-espaco-e-o-tempo.htm>> acessado em outubro de 2016.

Damien Hirst é outro artista que, ao apresentar animais fatiados em caixas de vidro (figura 29), coloca o espectador diante do potencial poético do recorte. As entranhas dos bichos se oferecem ao espectador como formas abstratas, as cores e formas dos órgãos dos animais fazem com que sejam encaradas as relações visuais

do mundo orgânico interno, e que pouco, ou quase nada se visualiza. Assim, Damien Hirst, repensando o desenho, busca-o nas partes internas dos animais, e, com isso, nos remete às imagens científicas dos livros escolares, ao mesmo tempo em que denuncia a violência moral, pela qual o espectador se sente impressionado.



Figura 29 –**Damien Hirst** – Cow – 1994

Fonte: <<https://br.pinterest.com/kuankuan0728/damien-hirst/>> acessado em outubro de 2016.

Se o ato de recortar é potência poética no campo da arte, não seria diferente em fotografia (e sobretudo nesta fotografia deslocada). A figura 30 apresenta uma série de bacias que em nada (ou muito pouco) remetem a seu objeto, mas que valoriza sua forma e os elementos visuais de sua composição. Percebem-se as três formas ou bacias que são o objeto diante das lentes do fotógrafo, mas em nada, ou em pouco, se pode fazer se valer pelos seus aspectos significantes. Dos elementos ali registrados se sobressaem seus aspectos visuais como forma, graduações de cor, e os contrastes de luz e sombra. Jaromir Funke foi o principal fotógrafo checo

das décadas de 1920 e 30. Nascido em família abastada, com o pai advogado, estudou medicina, direito e filosofia na Universidade de Charles, mas não chegou a se graduar, abandonando a faculdade para se dedicar à fotografia, onde foi reconhecido por seus jogos fotográficos transformando simples objetos do mundo em uma complexidade de elementos visuais dentro do espaço fotográfico.



Figura 30 – **Jaromir Funke**- *Composição* – 1923

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 199.

Além de índice, a fotografia conta também com uma limitação espacial que é colocada pelo seu ato de fazer. A imagem fotográfica não é uma captura global, não registra o mundo em sua completude, mas a partir de uma seleção, um espaço limitado de um todo maior, e isso também aparece como potência a um pensamento plástico e a fotografia deslocada.

Peter Keetman (fotógrafo já mencionado anteriormente neste texto) também não se incomoda de desvincular a imagem fotográfica de seus significantes reais. Pode-se ver na figura 31 que ele fotografou gotas em uma superfície refletora. Toda

a imagem possui uma textura dada pelas gotas na superfície que refletem a imagem enquadrada ao fundo. Este fundo apresenta também faixas escuras (acima mais escuras que as de baixo) onde é possível perceber uma silhueta (provavelmente do fotógrafo) que, como fractais, repete o mesmo desenho em uma infinidade de elementos separados se colocando em todos os universos particulares dados pelas gotas. A imagem possui um dinamismo criado pelos ritmos das bolhas que, ora maiores ora menores, colocam os olhos do espectador em um frenético movimento, sem começo nem fim.



Figura 31 – **Peter Keetman** – *Reflexos nas gotas* – 1950

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 330.

Minor White, outro fotógrafo americano, foi uma pessoa que encontrou conforto nas práticas religiosas ocidentais e orientais. Nascido em Minnessota, começou a fotografar em 1937 e quando se muda para Oregon começa a fotografar

paisagens naturais ao estilo de Adams. Em 1946, a convite do próprio Adams, muda-se para São Francisco, onde começa a lecionar na Escola de Belas Artes da Califórnia, e a investigar um aspecto crítico da fotografia, o qual chamava de “equivalência” (onde a imagem fotográfica serve a uma ideia ou estado de espírito para além do assunto que é tratado). Em “Sol na rocha” (figura 32), o enquadramento dado reorganiza a cena e os elementos da composição de tal maneira que, a princípio, é difícil reconhecer os objetos que dão o título da obra. A imagem é formada praticamente por manchas claras e escuras onde as rochas, em contraluz à textura das ondas na água, aparecem como formas negras que se sobrepõem à imagem ao fundo. O movimento da água se mistura criando a sensação de uma textura única, que é sobreposta pelas manchas negras das pedras. Um instigante jogo de figura e fundo, e a beleza de sua plasticidade, se desdobram mais para o desenho criado dentro do enquadramento fotográfico do que ao referente do qual foi retirado.



Figura 32 – **Minor White** – *Sol na rocha* – 1947

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 335.

Uma experiência mais radical com relação ao uso do recorte é encontrada em Naoya Hatakeyama. O artista nasceu em 1958 em Iwate, Japão e se formou na escola de arte e design de Tsukuba em 1984. Com o olhar voltado à tensão da relação homem x natureza, Hatakayama pensa a transformação da paisagem japonesa ao longo dos anos. A partir de imagens naturais, explosões, fábricas e da vida urbana, o fotógrafo desenvolve uma meditação sobre o consumo humano e a depredação que traz ao espaço natural. A imagem “Sombra” (figura 33) é de uma série em que Hatakeyama se propôs a fotografar o rio Shibuya (que percorre o sudeste de Tóquio) dentro de uma galeria de concreto, seu objeto é o reflexo dos elementos do túnel na água, o que transforma uma paisagem feia e artificial feita pelo homem em um amontoado orgânico de um ambiente abstrato. Para Hatakeyama a imagem fotográfica é tão diferente do objeto que representa que não se intimida em invertê-la, colocá-la de ponta cabeça e, portanto, entendê-la como outra coisa no momento da exposição da imagem.

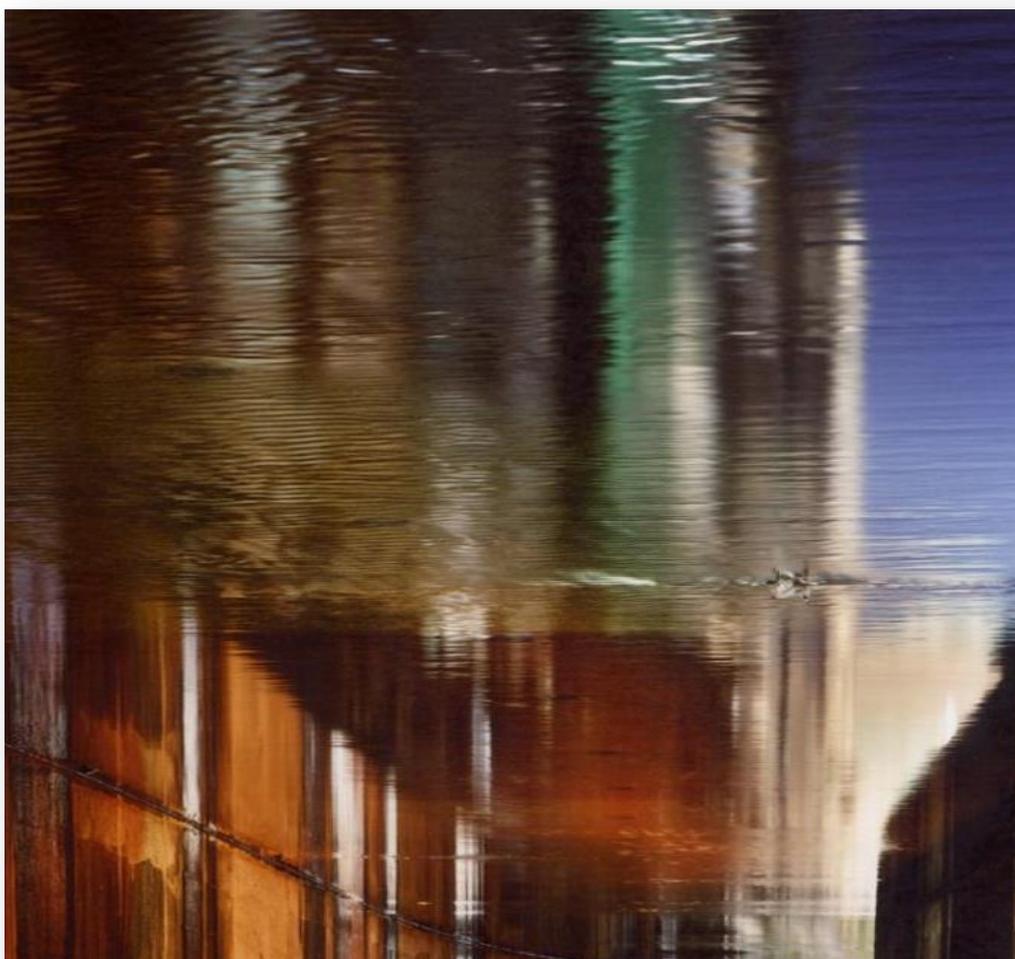


Figura 33 - **Naoya Hatakeyama** - Série rios - *Sombra 68* – 1958

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 504.

É nesse sintoma do recorte que o espaço fotográfico também se coloca diante do tempo (este é um assunto que aparecerá mais à frente neste trabalho). O espaço fotográfico não é limitado por uma ideia de fragmento de tempo, ele resume sim o mundo a um instante (o tempo da imagem fotográfica), mas essa captura do tempo, a captura do tempo neste espaço, este tempo fotográfico é relativo diante daquele que fotografa, podendo variar de milésimos de segundos até maiores exposições. Se a temporalidade da imagem fotográfica é uma, a temporalidade do registro da imagem não é limitada, a fotografia não só congela um instante de tempo, mas abre espaço à percepção visível de diversas temporalidades. Mas isto será abordado

mais à frente, por ora basta saber que o espaço fotográfico comporta diferentes temporalidades e que estas também são dadas por um ato de recortar.

1.4 - Ponto geometral, perspectiva e visualidade monocular.

Outro problema que se apresenta a esta fotografia deslocada diz respeito ao que Lacan denomina como ponto geometral⁹, ou o ponto no qual o observador se coloca para olhar o mundo (seu ponto de vista), assim como o homem, o espaço fotográfico só percebe uma perspectiva, é um olhar para o espaço de um ponto do mesmo. O homem percebe três dimensões, mas só pode olhá-las por *um* ponto de vista; a fotografia só percebe duas dimensões, mas também é determinada por apenas um ângulo de olhar.

Para Lacan o ponto geometral não é um problema definidor (não define nada), apesar de diversos pensadores se deterem sobre as implicações do ponto geometral, Lacan o vê como meio de criticar a filosofia dizendo que essa se apega aos espaços externos ocasionados pelo ponto geometral (aquilo que se esconde), enquanto o problema real (ao menos ao psicanalista) encontra-se dentro dele. Aquilo que se olha e se percebe é um caminho aos mecanismos psicológicos do indivíduo. Mas aqui não é de interesse adentrar aos aspectos psicológicos dos indivíduos, mas aos problemas que o ponto geometral apresenta em relação à imagem, e para esta, sobretudo em fotografia, parece ser um problema importante, uma vez que implica questões relacionadas à visualidade da imagem fotográfica. A imagem decorrente de determinados pontos geométrais recria e modifica as características do objeto fotografado, criando uma visualidade diferente, modificando-o, enfim, deslocando-o.

Partindo das figuras 34 e 35 de Man Ray como referência, pode-se perceber que o artista se coloca e repensa a visualidade fotográfica ao encarar seus objetos de maneira inusitada. Na primeira imagem, uma cabeça deitada de costas cria um mar de cachos onde se apoia o formato triangular da cabeça, que é olhada em uma

⁹ LACAN, Jacques. A linha e a luz. In: LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11**: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. Páginas 93 a 105.

perspectiva não linear. O ápice da imagem (seu ponto mais alto e de mais tensão) é a ponta de um cigarro, que é o auge do contraste entre a figura e o fundo e que desce em uma linha reta até a base criada pelo final do nariz e os contrastes dos olhos. Se se pode reconhecer os elementos que a compõe, e perceber que se trata de um rosto humano, isto acontece porque todos os elementos que levam a esta conclusão (olhos, nariz, etc.), e se apresentam também por meio de um aspecto ineloquente, ou fora de uma visualidade confortável. Estas imagens “desmontam o aspecto familiar do corpo humano e redesenham o mapa daquilo que acreditávamos ser o mais familiar dos terrenos” (KRAUSS, 2014, pág. 173).



Figura 34 - **Man Ray** – *Cabeça NY* – 1933
Fonte: KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, página 172.

Em “Anatomias” (figura 35), o jogo criado pelo ponto geometral se dá ainda com uma maior problemática, os elementos que existem na imagem anterior, e que permitem identificar o rosto, não existem mais, percebe-se uma forma orgânica e pontiaguda. Nesta imagem, Man Ray se coloca na mesma perspectiva que na imagem anterior, mas do outro lado, ao invés de retratar a imagem por trás, aborda-a pela frente, criando um choque visual em relação à forma e ao objeto retratado. O contorno do queixo, bem como toda a papa do rosto, se misturam às linhas do pescoço criando um objeto único e de forma inusitada. É uma transformação significativa na imagem, pois pode não apenas fazer o espectador perder o referente, como até ressignificar o sentido do objeto, o qual adquire uma forma pontiaguda ou fálica.



Figura 35- **Man Ray** – *Anatomias* – 1930

Fonte: KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, pág. 173

Em fotografia este ponto geometral é importante, pois a imagem fotográfica é monocular e, das três dimensões do espaço, ele os resume a dois. Achata, planifica a imagem, e, portanto, precisa recodificar visualmente o espaço capturado. Nas imagens que apresentam as linhas diagonais da perspectiva (que possuem um

ponto de fuga) isso em nada tem razão de ser, o efeito visual se mantém e permite ver a profundidade da cena, mas isto muda com imagens que escondem ou camuflam sua profundidade ou ângulo de visão.

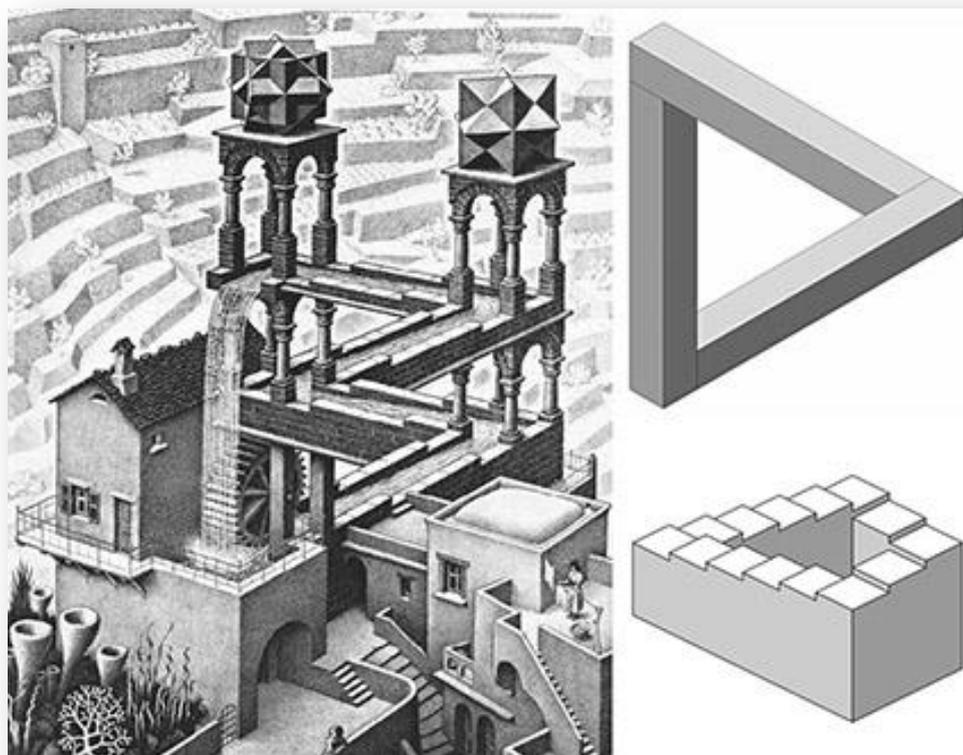


Figura 36 – O triângulo de Penrose e seu uso por Escher

Fonte: <<http://www.didatticarte.it/Blog/?p=2020&lang=pt>> acessado em outubro de 2016

É um tipo de trama que remete ao triângulo de Penrose, muito presente no trabalho do holandês Escher (Figura 36), que por meio do plano do papel joga com a “matemática visual”, criando distorções óticas que confundem a percepção; o triângulo com três ângulos de 90 graus é na verdade um jogo ótico, uma determinada combinação de linhas, que só quando vista de um determinado ângulo pode ser compreendida como um triângulo (Figura 37). O ponto interessante é que nas linguagens planas (o desenho, a gravura, a fotografia) se pode colocar, ou determinar, o ponto de vista em que a imagem vai ser olhada. A profundidade dos planos se achatam em uma imagem bidimensional, e, portanto, pode-se pensar que ela apresenta aí uma dobra, ou uma forma de dobrar.

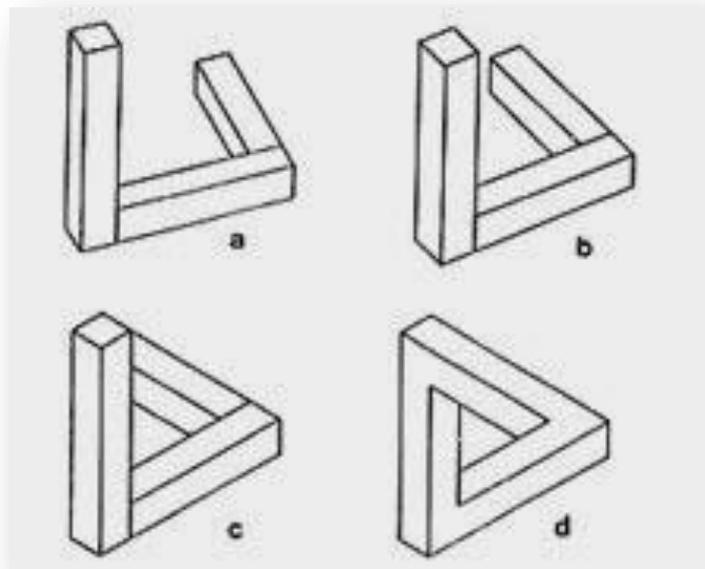


Figura 37 - Quadro esquemático sobre o triângulo de Penrose e seu jogo com o ponto de vista
Fonte: <<http://ilusionario-blog.blogspot.com.br/2014/01/el-triangulo-imposible.html>> acessado em outubro 2016

Para Gilles Deleuze, a ideia de dobra parece implicar em algo muito mais complexo do que apenas uma maneira de articular planos. Em seu texto “A Dobra. Leibniz e o Barroco” (1991) o autor faz uma leitura sobre o Barroco apoiado na teoria matemática de Leibniz, matemático, filósofo e um dos precursores do cálculo binário. As implicações colocadas por Deleuze claramente se opõem tanto à hipótese atomista (o átomo como menor parte da matéria), como à hipótese cartesiana, que compreende a universalidade do infinito, mas a reduz a um ponto exclusivo (penso, logo existo). Para Deleuze, o erro de ambas estaria justamente no estabelecer mínimos separáveis e não respeitar as transições da matéria. Para o filósofo, a matéria que constitui o mundo, seja orgânica ou inorgânica, é uma só, e constitui todo o aglomerado de compostos possíveis no planeta. A principal diferença entre os dois tipos de matéria não reside em seu sentido substancial, mas na força que as movimenta. “A matéria orgânica não é, todavia, o contrário da inorgânica. [...] Inorgânica ou orgânica, é a mesma matéria, mas não são as mesmas forças ativas que se exercem sobre ela” (DELEUZE, 1991, pág. 19).

Um ponto importante para o filósofo e onde reside o diálogo com os pensamentos do matemático é a compreensão de que a força que anima a matéria orgânica é curva e repleta de dobras. “É certo que a matéria não iria por si só em

linhas curvas: ela seguiria a tangente. Mas o universo é como que comprimido por uma força ativa que dá à matéria um movimento curvilíneo ou de turbilhão” (DELEUZE, 1991, pág. 16), comenta o autor. Para compreender tal força, basta atentar aos movimentos dos elementos dinâmicos da natureza: o vento, a água e o fogo, que não seguem um curso linear e retilíneo, mas se dobram e desdobram em movimentos espirais.

Para uma melhor compreensão desse movimento, Deleuze utiliza como exemplo um ovo, que representaria, em uma escala menor, as considerações que estão sendo refletidas. Um ovo é um aglomerado material que se transforma em um organismo vivo, essa transformação seria improvável se considerar que a matéria se divide em pontos separados ao infinito, mas a formação torna-se mais provável e natural quando leva-se em conta uma infinidade de estados intermediários, onde cada um comporta uma coesão a seu nível, ou seja, células que se desdobram em células. “Sempre uma dobra na dobra, como uma caverna na caverna. A unidade da matéria, o menor elemento do labirinto é a dobra, não o ponto” (DELEUZE, 1991, pág. 17).

Tentando exemplificar melhor esse conceito, imagine uma linha (nada mais cartesiano do que um uma linha), ela não existe no mundo real, é uma abstração que permite estudar as formas e limites dos objetos. Qualquer linha que se pensar apresentará certa medida ou direção, mas isso acontece somente até o ponto em que ela toma a atenção, a parte da linha que interessa. O que lhe é posterior, o que está fora do quadro de interesse, só pode se situar na ideia de dobra, de ser outra coisa. Seja uma dobra em sua direção (aí é outra linha e não mais a linha que aqui interessa), ou mesmo que essa linha continue no mesmo sentido, que seja apenas um segmento de reta, ela não faz parte da linha que se imagina e, portanto, existe também uma outra dobra, uma dobra de outra natureza, que não diz respeito à linha em si, mas à postura do espectador diante dela. Assim, o que existe nos limites não é um ponto, não é um fim, não é algo que se encerra, mas algo que se dobra, que varia, que modifica. A ideia de dobra em Deleuze deve ser entendida no mais amplo sentido do termo: numa linha que se dobra e segue outra direção, até em uma lagarta que se transforma em borboleta, em um ovo que se transforma em um organismo vivo, e até mesmo em nossa postura diante do mundo que nos cerca.

“Dobrar-desdobrar já não significa simplesmente tender-distender, contrair-dilatar, mas envolver, desenvolver” (DELEUZE, 1991, pág. 21)

Portanto, dobrar não implica apenas articular planos, achatá-los ou planificá-los, mas também repensar e reconfigurar seres e objetos. É sobre este conceito que se considera se desenvolver o trabalho de Waclan Wantuch, fotógrafo polonês que possui como objeto fotográfico o corpo humano, sobretudo o nu feminino, e que, como em Man Ray, é elevado a novas e diferentes visualidades. Formado pela academia de Belas Artes de Cracóvia é autor de vários “foto-livros”, conta com mais de setenta exposições nacionais e internacionais. Wantuch não permite ao modelo expor-se como quiser, esculpe os corpos e a luz explorando as curvas do corpo feminino. Uma poética escultórica que vê na luz e na fotografia, corpos densos e de massas, não apenas objetos retratáveis, mas além disto, os ângulos em que ele se coloca para abordar o corpo põem em jogo a visão monocular da fotografia e reinterpreta a forma humana repensando, ou deslocando, sua visualidade (figuras 38 e 39).



Figura 38 – **Waclaw Wantuch** – *Nu* – 2007

Fonte: < <https://br.pinterest.com/brianbrush/sulpture//> > acessado em outubro de 2016.



Figura 39 – **Waclaw Wantuch** – *Nu* – 2006
Fonte: <<http://www.waclawwantuch.com/>> acessado em outubro de 2016.

Assim, em Wantuch o corpo e sua visualidade são problematizados a partir de uma perspectiva não comum, uma perspectiva deslocada. O objeto de sua fotografia não se dá a partir (ou apenas) do sentido e do recorte, mas também do ponto geométrico, da perspectiva, que pode ser entendida na fotografia como um ato de dobrar.

1.5 O espelhamento no espaço fotográfico.

Lacan, ao falar do estágio do espelho (o momento em que o indivíduo percebe sua visualidade), diz que quando o indivíduo nasce, desenvolve uma imagem de si mesmo que é confrontada quando ele se dá conta de sua forma física (pode acontecer não só no espelho, mas também na presença do outro, o espelho é apenas uma metáfora para a experiência), esta experiência é traumática e patológica, pois o indivíduo passa a desenvolver uma luta interna entre seu eu.

“Exterior a si mesmo desde sua origem, o “eu” é, então, essencialmente uma instância psíquica paranoica, independente da qualidade dos sintomas produzidos posteriormente pelo sujeito” (SALES, 2005, pág. 122). Uma disputa entre o *Je* (o estatuto do sujeito inconsciente) e o *Moi* (uma instância sintomática e alienante)

Ora, e não é algo assim que se percebe na série “O espelho mágico da incerteza de Heisenberg”¹⁰ de Duane Michaels, homens e mulheres se colocam diante de espelhos de maneira não linear ao ponto em que a câmera registra a imagem, o que permite ver pessoas que estão diante de um espelho, mas que não podem se reconhecer, ou que possuem suas características modificadas, deformadas em seu reflexo. Na figura 40 percebe-se uma moça que, colocada diante de um espelho em posição inclinada ao obturador da máquina, distorce sua figura espelhada, mostrando uma figura que se repete, que tem a ver com a outra, mas que não é a mesma coisa. As implicações conceituais também são inúmeras, ao fundo do espelho vê-se uma porta que não se sabe se está aberta ou fechada, mas que revela um mundo a se desbravar por trás da imagem refletida.



Figura 40 – **Duane Michaels** – *Heisenberg's Magic Mirror of Uncertainty* – 1998
Fonte: < <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/26/duane-michals-best-photograph-french-vogue-quantum-physics-heisenberg> > acessado em outubro de 2016.

¹⁰ Físico alemão, ganhador do prêmio Nobel, que propunha um princípio de incerteza.

Mas em fotografia o uso de espelhos não diz respeito apenas às possibilidades de repetição e deformação da figura humana, ele se torna parte do espaço e implica problemas do aspecto compositivo do fazer fotográfico, não é uma questão que depende do instrumento “máquina fotográfica”, mas é um elemento que quando se coloca diante de uma objetiva cria a ela um problema espacial. A imagem “Espelho Veneziano” (Figura 41), de Charles Thurston Thompson, fotógrafo inglês de obras de arte, por exemplo, é um autorretrato que o fotógrafo faz ante a um espelho veneziano. A moldura do espelho absorve o retângulo criando um grafismo que compõe o contorno da imagem, ao centro, como um quadro em uma parede; percebe-se uma cena externa (repleta de árvores e vegetação), onde se percebe também a imagem do fotógrafo capturada. O uso do espelho permite captar raios de luz (e, portanto, imprimir no papel fotográfico) objetos que não estão diretamente colocados diante da objetiva, contudo, exige também que estes objetos estejam colocados diante do espelho, o qual não adentra o espaço fotográfico. O espelho em si, em tese, não aparece, o que aparece é a imagem que ele reflete. A superfície reflexiva do espelho rebate ao filme (ou sensor) raios luminosos que não estão diretamente no campo de visão da objetiva fotográfica, mas da superfície reflexiva do espelho e, portanto, quando surge em fotografia, introduzirá ao espaço fotográfico um novo problema espacial. Duane Michaels utiliza do espelho suas possibilidades de distorção, não só revela o elemento (espelho), mas as articulações visuais que ele apresenta. Entretanto quando o espelho adentra a imagem fotográfica já implica, por princípio, uma outra lógica de espaço. O espelho não se mostra, ele não é, não existe, cede lugar à imagem que reflete e por isso pode ser considerado por si só como um deslocamento no espaço fotográfico. Ao fotografar um espelho Thompson não apenas se inseriu na imagem, mas colocou a ela um novo problema ao espaço fotográfico e à visualidade de sua imagem.



Figura 41 - **Charles Thurston Thompson** – *Espeho Veneziano* – 1855
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 67.

Ao fazer o retrato de Ludmila Tchernina (figura 42), Duane Michaels não se coloca diante da pessoa (Ludmila), mas de um pequeno espelho que reflete sua imagem, este rosto flutua em um fundo com uma cena de uma cidade. O rosto da mulher surge em meio a um centro urbano de uma maneira quase surreal, como um círculo emoldurado por um elemento escuro segurado por uma mão. Reconhece-se o espelho, sobretudo pelo faixo de luz que contorna a parte de baixo do círculo, mas toda a composição ganha um tom misterioso e intrigante criada pelo uso do espelho diante da câmera.



Figura 42 – **Duane Michaels** – *Ludmila Tchernina* – 1964

Fonte: < <https://informebabilonia.wordpress.com/2012/11/28/duane-michals-ludmila-tchernina-1964-jpg/> > acessado em fevereiro de 2017.

A figura 43 é uma imagem fotográfica que faz parte do campo da fotografia vernacular¹¹. O interior de um quarto é fotografado por um autor desconhecido, mas não se ater às implicações simbólicas presentes na imagem por causa do espelho seria um tanto inocente. Em primeiro lugar a imagem é limpa, clara, os objetos estão bem dispostos, organizados e iluminados. Uma cômoda se sobrepõe a uma parede que se sobrepõe a outra cômoda com um pequeno lavatório. O plano transversal (a parede da porta), bem como a linha que o separa do plano das sobreposições, respeita a regra dos terços e dá à imagem harmonia e equilíbrio. Ao lado da primeira cômoda uma série de retratos (em sua maioria homens) está colocada sobre a parede, em um contraste direto com o único quadro refletido pelo espelho que parece apresentar uma figura feminina, este jogo de gênero é dado pela introdução

¹¹ Fotografia vernacular é um campo de estudos da fotografia que a partir do final do século XX se propôs a olhar as imagens fotográficas que eram produzidas no cotidiano e que faziam parte, na maioria das vezes, dos acervos familiares. Dando uma abordagem mais abrangente aos estudos da fotografia, incluindo fotografias amadoras, técnicas, comerciais, industriais, eróticas, burocráticas, artísticas, por fotógrafos anônimos e não identificados.

de um espaço oposto ao espelho, criando um jogo de sentido nos elementos retratados. Outros objetos que parecem se destacar são as toalhas, que pela massa e coloração se destacam no fundo mais escuro da cena, a vela apagada que se repete no espelho, bem como o texto ótico que se encontra pendurado atrás da porta. Outro elemento interessante é o detalhe da maca que leva a crer que todo este jogo visual seja produzido em um hospital ou consultório, e que tudo isto não passa de um tratamento médico.



Figura 43 - Fotografia desconhecida – *Interior de quarto* – 1910
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 284.

André Kertész é outro fotógrafo que abusou das possibilidades dadas pelo espelhamento. Em sua série “Distorções” (figura 44), Kertész dispõe modelos nus diante de espelhos côncavos e convexos, que articulados às poses criam um tipo de realidade fotográfica a partir de um corpo distorcido. Não é difícil compreender toda a montagem utilizada que, como em Sugimoto, é escondida pelo enquadramento. Kertész se utiliza do espelhamento e de como ele esconde o objeto real refletido, o qual se esconde pelo jogo do enquadramento, dando uma noção de “realidade fotográfica” a uma imagem montada por meio de um reflexo, de um rebatimento.



Figura 44 – **André Kertész** – *Série Distorções* – 1933

Fonte: < http://lounge.obviousmag.org/por_tras_do_eselho/2012/07/as-distorcoes-de-andre-kertesz.html > acessado em fevereiro de 2017.

Brassai, fotógrafo, fotojornalista e cineasta romeno, contemporâneo de Kertész e Atget, mudou-se para Paris, onde entrou em contato com os principais fotógrafos da cidade e com os artistas surrealistas, grupo no qual Brassai foi bem recebido e que publicou sua série “Paris de noite” (figuras 45 e 46), em uma edição da revista do grupo. A poética de Brassai não se resume a apenas à vida noturna da cidade, mas conta também com uma preocupação com os grafismos e com o contraste de seus objetos. Entre suas experimentações, é claro, se apropriou das possibilidades do reflexo e do espelhamento para criar narrativas desviadas e irônicas das noitadas de Paris. Na figura 45 percebe-se um casal que se divide a partir do espelhamento em quina dado pelo fundo do bar, no espelho Brassai individualiza as feições e permite adentrar a situação a partir dos indivíduos e como entes separados, a face séria do homem se contrapõe ao olhar desafiador e sedutor da dama. Um desafio parece estar no ar.



Figura 45 – **George Brassai** – *Casal de Namorados em café em Paris* – 1932
Fonte: KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, página 153.

Na figura 46, a capacidade técnica é revelada por meio de uma cena de interior (que exige um tempo maior de exposição), onde Brassai consegue capturar o momento de explosão da pólvora de um fósforo. A luz emitida explode no rosto da mulher, que leva a mão com o cigarro à boca, esta mesma luz revela muito pouco do homem, apenas sua silhueta. Novamente o espelho parece jogar com o sentido oposto, no espelho o homem se revela e a mulher se esconde por completo, a cena do cigarro e todo o jogo de luz desaparece, Brassai utiliza o espelhamento para reorganizar a cena.



Figura 46 – **George Brassai** – *For adult a gipsy in Paris music* – 1924

Fonte:

https://article.wn.com/view/2017/01/30/is_graffiti_the_antidote_to_social_media_brassai_aposs_phot_o/ acessado em fevereiro de 2017.

Um trabalho mais contemporâneo e que coloca o problema do espelhamento e seus jogos e deslocamentos no espaço fotográfico é o trabalho “sem título” de Hannah Starkey, fotógrafa britânica que percebe no espelhamento a possibilidade de desvelar valores metafísicos e inconscientes. Na figura 47 percebe-se uma adolescente que se olha no espelho, como se buscasse se entender. O ângulo em que a fotógrafa se coloca faz com que o espelho revele um outro personagem que supervisiona a ação da jovem de olhar a si mesma, e que não está presente na cena “real” da história. Esta cena real provavelmente contou com estas figuras posicionadas dessa maneira na hora de fazer a imagem, e tudo isso foi claramente encenado. Toda a potência do trabalho se encontra no ângulo em que o fotógrafo se coloca e que faz se revelar no espelho. As implicações metafísicas e subjetivas da experiência humana, esta “realidade fotográfica” pensada aqui, pode até se revelar

por meio do espelho, mas isto só acontece porque ele pode refletir e reestruturar estes elementos no espaço real a partir da espacialidade fotográfica.



Figura 47 - **Hannah Starkey** – *Sem título* – 1997

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 484.

Enfim, em se tratando de fotografia, o reflexo e o espelhamento nunca estarão abertos às diversidades de imagens como o espelho de Magritte em “Reprodução proibida” (figura 48). O espelho na pintura, norteador pela mente do artista, não lhe impõe nenhuma complicação espacial, é completamente aberto à imaginação, e permite um homem não conseguir olhar seu próprio rosto; na fotografia ele também é potência e suporte simbólico, mas tem de lidar com os problemas espaciais impostos pela realidade e que modificam a espacialidade fotográfica.



Figura 48 – **René Magritte** – *Reprodução proibida* – 1937

Fonte: < <http://blog.raptnrent.me/2012/09/28/reflections-on-dust/>> acessado em fevereiro de 2017.

Assim, pode-se perceber uma série de deslocamentos que apontam ao se pensar uma fotografia deslocada. Um a série de imagens que problematizam o espaço referencial e que para isso colocam em jogo questões pertinentes a estrutura da linguagem fotográfica. Mesmo feito na realidade o espaço fotográfico não é subordinado a ela, como foi visto há questões como o sentido, recorte, perspectiva e espelhamentos que podem problematizar o referente e ser utilizados como meio as mais diversas experiências poéticas e deslocamentos visuais da imagem fotográfica.

2ª PARTE – IMPLICAÇÕES TEMPORAIS.

2.1 O tempo na fotografia



Figura 49 – **Josef Koudelka** – *Praga, agosto de 1968* – 1968

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 392

No intuito de pensar as visualidades desviadas da fotografia, o problema do tempo se mostra como um capítulo à parte. Josef Koudelka foi um fotógrafo tcheco da segunda metade do século XX, nascido em Morávia, na época parte da Tchecoslováquia. Trabalhou como engenheiro aeronáutico antes de se tornar fotógrafo de maneira integral em 1967. O Seu primeiro projeto são fotografias de ciganos da Eslováquia e da Romênia. Na figura 49, Koudelka apresenta uma imagem que pode servir como porta de entrada para refletir sobre a visualidade do tempo na fotografia e os deslocamentos que por ela são possibilitados.

Koudelka estava presente na ocupação russa da Tchecoslováquia em 1968. O interesse soviético era sufocar uma onda de reformas liberais que se instaurara no país e Koudelka estava presente para documentar a ocupação. Na imagem vê-se o registro do momento em que os manifestantes haviam se retirado do centro de Praga a fim de negarem aos soviéticos qualquer pretexto a uma repressão violenta. Toda a imagem contém um ar de tensão, seja pela mão fechada ou pela baixa perspectiva que não revela a infinidade do céu e que daria amplitude à composição. “A foto empresta à Praga a atmosfera de uma cidade totalmente sem vida, como se tivesse sido atingida por uma catástrofe repentina – o que não deixa de ser verdade” (HACKING, 2012, pág. 393). A imagem compreende suas intenções políticas e poéticas, mas pode-se pensar que ela serve também ao campo da fotografia de reportagem ao registrar a cena e o momento exato da crise e da postura da cidade, que se recusa a uma intervenção violenta. A partir de um fragmento de tempo comprovado pelos ponteiros do relógio, Koudelka testemunha a escolha da cidade, e registra na história um pequeno e determinante pedaço do tempo.

É importante pensar que na fotografia o tempo é também um problema de espaço, “o tempo na fotografia é pensado do ponto de vista espacial, uma inscrição no corpus da imagem” (COSTER, 2016, pág. 89), na foto ele só pode ser pensado em termos de representação, “a fotografia congela o espaço não o tempo” (COSTER, 2016, pág. 90). O congelamento de tempo que se dá na imagem de Koudelka, com pouco ou quase nenhum movimento, serve para reforçar o potencial histórico da imagem e as intenções do fotógrafo, o deslocamento que apresenta não é um deslocamento de imagem mas de fragmento de tempo. Mas antes de abordar os deslocamentos visuais, propõe-se primeiro pensar o que é, ou o que pode vir a ser, esse tempo fotográfico, para depois buscar refletir como ele pode ser deslocado.

A máquina fotográfica registra um instante e o transpõe a uma superfície sensível. Buscando refletir sobre o tempo no ato fotográfico Dubois (1993) cita três histórias que lhe servem a reflexão e que podem servir como porta de entrada. Dentre elas retoma-se a história de Zenão, filósofo pré-socrático que pretendia provar que o movimento não existe. Seu argumento se baseava na ideia que se fala de que o movimento existe, pois se for atirada uma flecha de A (o arco), ela irá a B

(o alvo), e isto é o movimento. Para Zenão esta flecha não deixa de estar imóvel, ela só tem a possibilidade de ocupar uma porção diferente do espaço a cada instante,

Em outras palavras, em cada fragmento do tempo, por mais infinitesimal e até teórico que seja, a flecha está fixa. Jamais se pode dizer estritamente aqui – agora que está se mexendo. Imóvel no presente e sempre pega entre duas imobilidades, uma que a precedeu e a outra que seguirá a ela. O movimento, portanto, é uma ilusão, não existe nesse tempo. Isso só é concebível na ficção de um tempo memorial, ou seja, se nos deixarmos levar pela ilusão que resulta da adição dos diversos momentos da imobilidade, se nos construirmos uma síntese falsa por colocação em continuidade dos instantes de não movimento. (DUBOIS, 1993, pág. 166)

O ato fotográfico “reduz o fio do tempo em um ponto” (DUBOIS, 1993, pág. 168). Assim, pode-se pensar que do contínuo temporal dos eventos reais, a fotografia os resume em um instante. Dubois vai ainda mais longe e reflete sobre a troca de temporalidades que passa a imagem real no dispositivo fotográfico: “Com um golpe de bisturi, decapitar o tempo, levantar o instante e embalsamá-lo sob (sobre) as faixas de película transparente, bem achatado e bem à vista a fim de conservá-lo e protegê-lo de sua própria perda” (DUBOIS, 1993, pág. 169).

Mas não é o instante, necessariamente, o tempo fotográfico (ou nem sempre a fotografia foi instantânea). Nos primeiros anos de sua descoberta o tempo de captura da imagem fotográfica era significativamente expandido e necessitava de um amplo período de exposição da superfície sensível à luz. As primeiras fotografias de retrato exigiam dos modelos uma espécie de tortura, ao se colocarem diante da máquina, os primeiros modelos fotográficos passavam pelo sacrifício de ficar na mesma posição por um longo período de tempo, existiam até aparelhos que seguravam os corpos e que não se diferenciavam muito de uma cadeira de tortura (figura 50), para que sua imagem fosse percebida como um aspecto único, ou como que capturada em um instante.

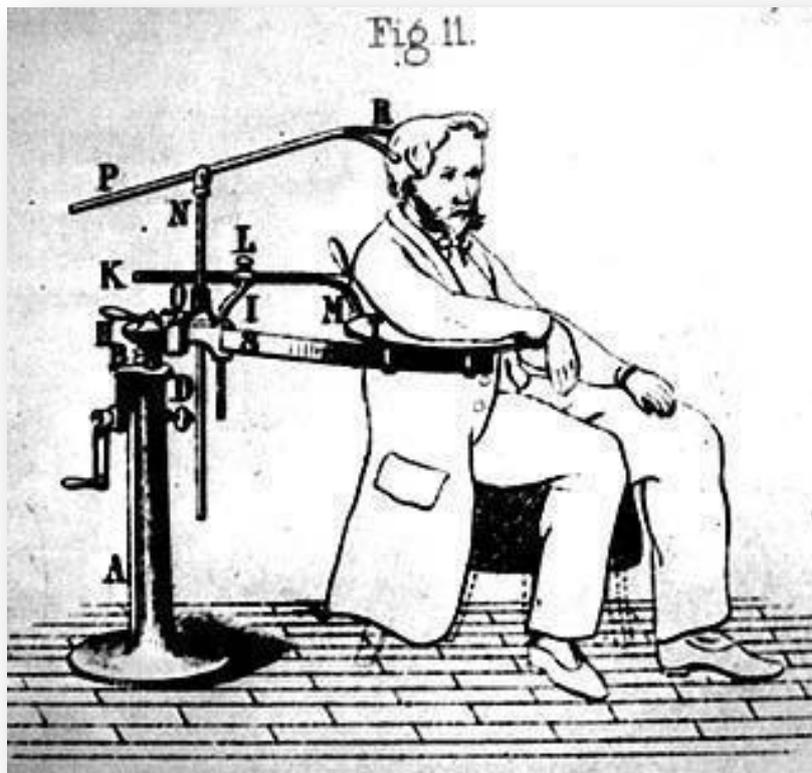


Figura 50 - Estrutura para manter imóvel o modelo do daguerreotipo

Fonte: <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/fotografia/33-fotohistoria/168-histfoto>> acessado em agosto de 2016

Esta imobilidade do registro e a dureza apresentada pelos corpos determinados pelo longo tempo em que acontecia a exposição, faziam com que as imagens humanas ganhassem uma presença e uma força quase sobrenatural, quase sobre humanas (figura 51).

As pessoas não ousavam a princípio olhar por muito tempo as primeiras imagens por ele produzidas. A nitidez dessas fisionomias assustava, e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos, tão surpreendente era para todos a nitidez insólita dos primeiros daguerreotipos. (DAUTHENDEY apud BENJAMIN, 2012, pág. 95)

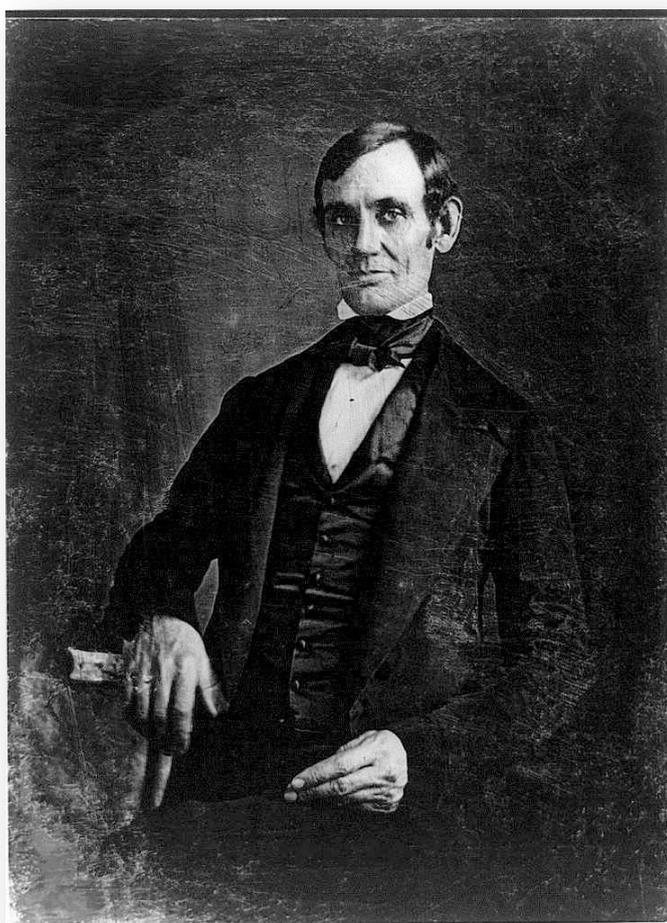


Figura 51 – Daguerreotipo de Abraham Lincoln – 1846

Fonte: <https://worlddevolution.wordpress.com/2010/11/08/daguerreotipo-as-imagens-de-outrora/>
acessado em 17/03/2017

A exigência imposta às primeiras imagens fotográficas, ou o que era esperado delas, era a nitidez. Para desespero dos modelos, o tempo necessário para conseguir esta definição era o que menos importava ou preocupava os fotógrafos. O tempo na verdade se situava como empecilho, a rigidez em relação ao controle da pose se voltava à fissura pela definição e pela nitidez, e, mesmo no discurso teórico, as potencialidades do tempo na fotografia eram praticamente descartadas, suas reflexões só começaram a tomar corpo a partir do pensamento moderno e contemporâneo que percebeu neste registro espacial (nesta representação) do tempo uma potência plástica e conceitual.

O tempo era uma experiência compartilhada entre o fotógrafo, o modelo e o meio. O tempo penetrava no meio, pulsando no ritmo de uma lenta respiração, adicionando camada sobre camada na estratificação da

imagem. Assim como na geologia, a condição de acúmulo era a imobilidade. Para além da pose era necessário uma performance específica, era preciso petrificar, condição para que a imagem se tornasse nítida. Neste momento em que o instantâneo ainda não estava estabelecido como linguagem normatizada, não era o tempo que se almejava na captura da imagem, mas a nitidez. Em nome da nitidez o modelo se submetia às mais duras condições. A naturalidade estava em segundo plano, pois é impossível uma naturalidade de duas horas consecutivas. Parece que a busca pela diminuição do tempo de exposição tem menos relação com o desconforto do modelo do que com a eficiência da nitidez. (COSTER, 2016, pág. 84)

Assim, o tempo fotográfico não se resume a um instante, não é apenas a eternização de uma milésima fração de segundo, mas pode comportar diversas temporalidades. “A bandeira vermelha sobre Reichstag, Berlim” (figura 52), de Yevgeny Khaldei, por exemplo, apresenta uma linda imagem que celebra a vitória do exército russo na sede do parlamento do Terceiro Reich. Ao fundo, a cidade destruída é coberta por uma nuvem de fumaça das batalhas, que ainda parecem acontecer; à frente um soldado soviético ergue a bandeira nacional em pleno parlamento alemão. Khaldei foi um dos fotógrafos oficiais do exército vermelho, ucraniano e judeu aprendeu a fotografar de maneira autodidata. Contratado pela agência TAS cobriu a segunda grande guerra desde a abertura da frente russa em 1941. Em 1948 foi demitido da agência, e em 1972 do jornal moscovita Pravda, devido ao aumento do antissemitismo na União Soviética. Nunca ganhou muito dinheiro ou reconhecimento com suas imagens, mas a partir de 1991, com o desmembramento da União Soviética, tornou-se conhecido mundialmente, tendo suas imagens expostas em diversos lugares do mundo. Faleceu em 1997 com oitenta anos de idade.



Figura 52 – **Yevceny Khaldei** – *A bandeira vermelha sobre Reichstag, Berlim* – 1945
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 318.

O fato é que, quando falamos que a imagem “celebra” a vitória da União Soviética, isto deve ser levado ao pé da letra. A fotografia não foi produzida no momento final da batalha, em 30 de abril de 1945, mas dois dias depois na manhã do dia 02 de maio. Buscando fazer uma fotografia épica, Khaldei sabia que o momento não havia sido registrado por ninguém, e assim retorna ao local com alguns voluntários e remonta a cena como se a batalha acabasse de ter acontecido. As nuvens de fumaça ao fundo são bem fracas no negativo original, e Khaldei optou por copiar a fumaça de outro negativo, a própria bandeira que parece tremular nas mãos do soldado é apenas uma toalha vermelha que o fotógrafo achou e costurou o símbolo do país. O tempo em fotografia não se resume à apreensão de um espaço de tempo, em Khaldei a fotografia celebra um acontecimento, é tratada à maneira de um texto documental que, a partir de pequenos símbolos de memória, constrói uma imagem que serve como documentação histórica. Essa imagem fala e documenta

um fato histórico, como em Koudelka, mas não apenas por meio de um registro de um instante, e sim por meio do jogo da memória e dos sentidos que se aplicam à imagem fotográfica.

Nesse percurso de reflexão, o tempo na fotografia é partilhado com a experiência humana, tanto coletiva quanto individual. Já não seria possível afirmar que o tempo da fotografia para um observador é o mesmo que para outro. O próprio tempo é uma experiência mental e a fotografia um meio ao qual a experiência de mundo reverbera. Nesta proposta de entendimento sobre o tempo na fotografia, a ontologia perde seu privilégio em detrimento da percepção humana, da memória e da experiência individual ou coletiva. Uma fotografia pode se aproximar de um objeto de culto, se destemporalizar e viver em eterno presente de adoração. (COSTER, 2016, pág. 93)

O tempo na fotografia não é um tempo único, não pode se resumir a um instante e muito menos a uma situação temporalmente real, é antes de tudo um processo mental mediado pela experiência humana.

2.2 Temporalidades fotográficas.

Ao olhar as estrelas, o homem pode rever os limites da imagem (do micro e do macro), mas também suas relações com o tempo. Os astrônomos sabem que mais do que imagens que não são vistas no espaço de referência, as imagens que se percebem no espaço também estão distantes no tempo. A luz caminha a uma velocidade de 300.000 km por segundo (no plano de experiência isto em nada parece importar, os objetos são vistos instantaneamente), mas quando se lidam com grandes distâncias, sabe-se que a luz que chega a olhos humanos, ou a equipamentos como telescópios, etc., já aconteceram há algum tempo, e o que se está vendo são eventos que não mais existem, mas que só agora se permitem serem olhados. A relação com o tempo proporcionada pela fotografia não era desconhecida do homem, já se pensava na imagem em relação ao tempo. O que a fotografia proporciona são - a partir da articulação que estabelece com o tempo - novas possibilidades estéticas e de visualidades temporais.

Por mais que a experiência física do tempo se dê no plano corporal, e não possa ser percebida de outra forma a não ser pela passagem do mesmo, isso não significa que a nível conceitual ele não se tornou objeto de reflexão, e que as implicações que lhe foram dadas se colocam naquilo que não é percebido pelo

aparato biológico humano, trazendo à tona novas estéticas e possibilidades plásticas (e a fotografia em muito contribuiu a isso, permitindo registrar e documentar visualidades [ou questões da visualidade]). Enfim, novas visualidades deslocadas.

Walter Benjamin dizia que a máquina fotográfica revelou um mundo de imagens e de possibilidades estéticas nunca vistas até então, cita como exemplo as imagens de Blossfeldt (figura 53) que mostrou que “no equiseto as formas mais antigas das colunas, do feto arborescente à mitra episcopal, nos brotos de castanheiras e aceráceas, aumentadas dez vezes, mastros totêmicos, no cardo um edifício gótico” (2012, pág. 95).

A partir de pequenos detalhes, Blossfeldt amplia as relações visuais de um microuniverso, revelando novas possibilidades estéticas e visualidades que até então passavam despercebidas ao olhar humano, mais do que isso, remete à inspiração humana que é norteadada por uma força, a qual não se diferencia da natureza, e, se estas considerações são verdade com relação ao espaço (na quantidade do que é visto), também o é no que isso diz respeito em relação ao tempo. Na relação com a velocidade e com o tempo a fotografia também acabou por revelar questões até então despercebidas, ou melhor, até então não visualizáveis. Ampliar as possibilidades temporais não é diferente da visualidade percebida pelo microscópio, por exemplo, é uma possibilidade de lidar com percepções diferentes do que oferece o organismo humano, “uma mudança sutil, que faz com que a vista veja uma espécie de quarta dimensão” (CAPRA, 2002, pág. 133).

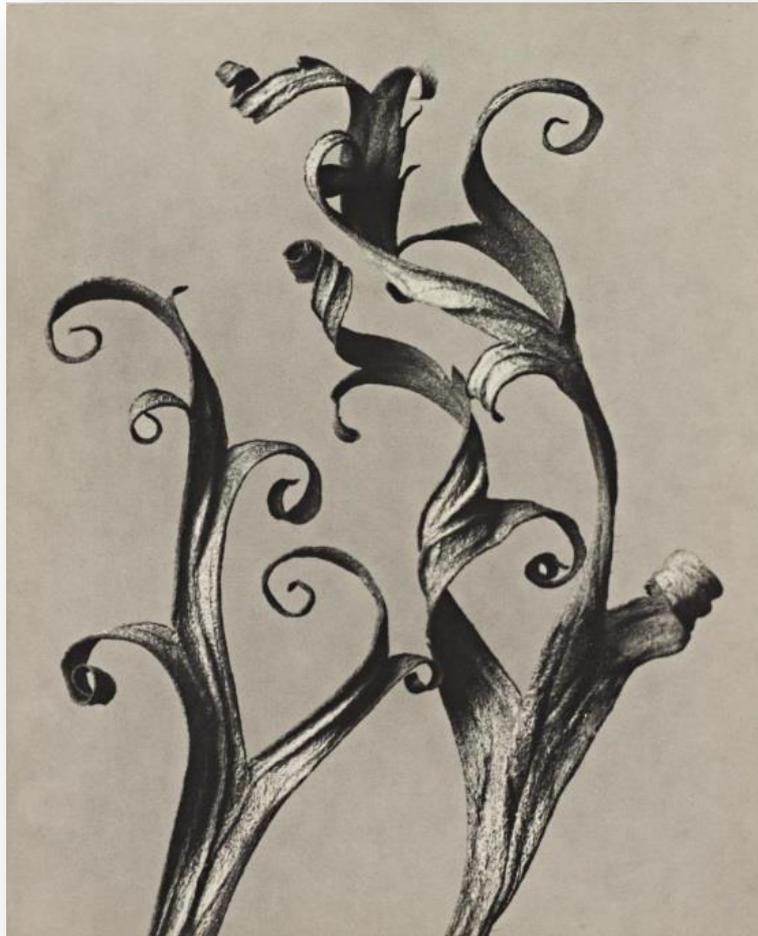


Figura 53 – **Karl Blossfeldt** – *Delphinium, Larkspur, part of a dried leaf*
Fonte: http://www.karlblossfeldtphotos.com/photos_list_live.asp?ID=14

O aparelho fotográfico permitiu ao homem transitar visivelmente por diferentes temporalidades, e é a partir disto que Maruyama se coloca diante de seu instrumento, é um operador de temporalidades, alguém que possui em suas mãos a possibilidade de lidar com outras temporalidades e compreensões em relação ao tempo. Duas de suas séries fazem pensar sobre isso. Nascido em 1968 em Nagano, Japão, já nos tempos de escola começou a se interessar pela fotografia e caligrafia chinesa, estudou na Universidade de Chiba, trabalhou no *Hakuhodo Photo Creative* e hoje é representado pela galeria *Bruce Silverstein*. Desde 2000, Maruyama tem participado de exposições incluindo espaços como *Boghossian Foundation* na Bélgica, *Carnegie Hall* em Nova Iorque, *Paris Foto* em Paris. Atualmente reside e trabalha em Nova Iorque.

Em sua série “Nus”, de 2012 (figuras 54 e 55), veem-se traços, riscos e formas que se sobrepõem a um fundo escuro, “a figura na imagem, que se forma em algo semelhante a uma escultura, é criada pela combinação de 10.000 fotografias individuais de um dançarino”¹². Essa montagem de “planos de tempo” sobrepostos faz com que todo o efeito do movimento fique gravado de uma forma singular e intensa, dando a sensação de massa ao sutil movimento do corpo que se apresenta com um aspecto escultórico.



Figura 54 – **Shinichi Maruyama** – *Nude* – 2012
Fonte: <http://www.shinichimaruyama.com/>

O movimento é captado sem começo e sem fim, não se consegue identificar de onde vem e para onde vai, onde começou e onde termina. Mesmo com toda a leveza que simboliza, o movimento é tratado com tamanha densidade que a imagem ganha massa e é recheada de peso, como se fosse um objeto sólido. Aqui, Maruyama preenche o espaço de uma temporalidade, é um tempo expandido que, diferentemente dos pioneiros da fotografia, busca explorar o movimento de algo ao

¹² Disponível em: <http://www.shinichimaruyama.com/> - acessado em 01/11/2016

longo do tempo. O que estas imagens apresentam não é apenas o objeto, mas o objeto e seu movimento em um tempo de percurso.

Já na série “Esculturas de Água” (figura 55), de 2009, Maruyama passa a outro lado desta visualidade temporal e não se preocupa com a massa do objeto ao longo do tempo, mas com a visualidade destacada a partir de um instante. A partir do uso do instante fotográfico, o artista congela o rápido movimento da água que solta no ar, “estou fascinado pela fragilidade e incompletude que existe em todas as coisas bonitas”¹³. Maruyama se atenta às mudanças formais da água, capturando-as em pleno estado de imobilidade, “atiro água para o ar e, em pleno voo, muda sua forma, sendo puxada pela gravidade e estourando com uma tensão superficial”¹⁴. Novamente é a noção escultórica apresentada pelo movimento que o interessa, mas agora não pela junção (ou depósito) de tempos, mas pela quebra e rompimento da fluidez da água.

Maruyama adentra no complexo jogo da relatividade do tempo e de como ele se dá dentro do jogo fotográfico, as visualidades que cria são objeto de interesse, pois jogam com pares de opostos, o que é rápido ao olhar (o movimento da água) é visto por meio de um instante de tempo determinado pelo aparelho fotográfico. E, o que é melhor compreendido pelo fragmento (tem-se o conhecimento conceitual dos passos de dança e de suas poses) é tratado a partir do acúmulo de tempo, do que se impõe entre um passo e outro, e das visualidades que esta temporalidade pode apresentar.

¹³ Disponível em: <http://www.shinichimaruyama.com/> - acessado em 01/11/2016

¹⁴ *Ibidem*



Figura 55 – Shinichi Maruyama – Esculturas de Água – 2009
Fonte: <http://www.shinichimaruyama.com/>

2.3 Deslocamentos visuais no instantâneo.

Kusho é uma palavra japonesa que significa escrever no céu (Ku= céu + sho = caligrafia, escrita) e é também o nome de uma das séries de Maruyama (figuras 56 e 57), que permite abordar o problema do instante fotográfico e suas visualidades deslocadas. Rabiscos e desenhos feitos no ar por um enorme pincel com água e um balde de tinta sumi, formam uma imagem composta por uma forma decorrente do líquido preto que se derrama da parte superior e se choca com a água, que entra na imagem de maneira horizontal. Os contrastes da iluminação nos volumes dos líquidos, bem como o choque entre um líquido e outro, criam um desenho único que se dá a partir de um instante que não pode mais se repetir. A arte dos ideogramas chineses visa ser uma ação direta, que uma vez colocada no papel deve ir direto a seu fim, sem intervalos e arrumações, é nesse sentido que é considerado pelos orientais como uma arte, e é desta mesma maneira que se formam as imagens da

série. “Uma vez que seu pincel toca o papel, você deve terminar o personagem, você tem uma chance. Nunca pode ser repetido ou duplicado”¹⁵. Maruyama se propõe a entrar na experiência caligráfica a partir do instante fotográfico, o momento nunca se repetirá, e assim como a página vazia da caligrafia, tem apenas uma chance de fazer a imagem acontecer.



Figura 56 – **Shinichi Maruyama** – *Kusho* – 2008

Fonte: http://obviousmag.org/archives/2009/12/kusho_arte_escrever_no_ceu.html acessado em 02/11/2016

¹⁵ Disponível em: <http://www.shinichimaruyama.com/> - acessado em 01/11/2016



Figura 57 – Ação de Shinichi Maruyama na série Kusho – 2008

Fonte: http://obviousmag.org/archives/2009/12/kusho_arte_escrever_no_ceu.html Acessado em 02/11/2016

Na série “Jardins” (figura 58), Maruyama utiliza o instante fotográfico para captar os desenhos e formas criados pela água colorida artificialmente. As gotas se espelham pelo ar criando uma forma orgânica e que pouco remete ao elemento que a compõe. Encara o ato de fotografar as formas escultóricas do movimento da água como o movimento que se faz diante de um jardim zen, “o jardim zen é a expressão de uma beleza cósmica ilimitada num ambiente físico, criado através da intensa concentração humana, trabalho e ação repetida”¹⁶. Nesta série, Maruyama tenta representar o sentimento que recebe destes jardins, tenta “eliminar o pensamento negativo e cortar o fluxo contínuo de informações inessências que emanam do

¹⁶ *Ibidem*

mundo exterior”¹⁷. Assim como no jardim zen, seu ato de jogar a água para cima e fotografá-la em seus instantes de tempo “poderia ser considerado uma forma de prática espiritual para encontrar a iluminação”¹⁸.



Figura 58 – **Shinichi Maruyama** – *Jardins* – 2010
Fonte: <http://www.shinichimaruyama.com/>

Na introdução de seu livro “História da Arte” (2015), Ernst Gombrich fala do curioso hábito que o ser humano tem de tentar modelar a realidade visível. Em sua busca de compreender a psicologia da representação, percebe que o homem não presta atenção às imagens como elas se encontram diante de nossos olhos, mas se tenta adequá-las àquilo que se conhece. Cita como exemplo as pinturas dos cavalos em movimento feitas antes da descoberta da fotografia, pinturas como “Corrida de cavalos” (figura 59), de Théodore Géricault, mostram os cavalos em pleno galope, com as pernas abertas e afastadas, como se flutuassem no ar, estas pinturas eram admiradas pelos criadores e interessados em geral, sem causar nenhum tipo de estranhamento.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*



Figura 59 – **Théodore Géricault** – *Corrida de cavalos em Epsom* – 1821
Fonte: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015, página 28.

Em 1872, com alguns aspectos da fotografia já aprimorados, Muybridge, fotógrafo inglês que buscou se ater ao problema do movimento, foi chamado pelo ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, homem de negócios, apreciador de arte e de corrida de cavalos, para provar que um cavalo fica sem as patas no ar quando cavalga. Em 1878, com o patrocínio de Stanford para expandir o experimento, Muybridge fotografou com sucesso o galope de um cavalo, quadro a quadro, usando uma série de 24 câmeras e tomando retratos de milésimos de segundo (figura 60). Para a surpresa dos retratistas de cavalos, os animais não ficam sem as patas no chão, mas sempre se apoiam em uma delas. Gombrich diz que quando os pintores de cavalos se entregaram às novas descobertas, o público e a crítica condenaram as mudanças, dizendo que os animais pareciam artificiais.

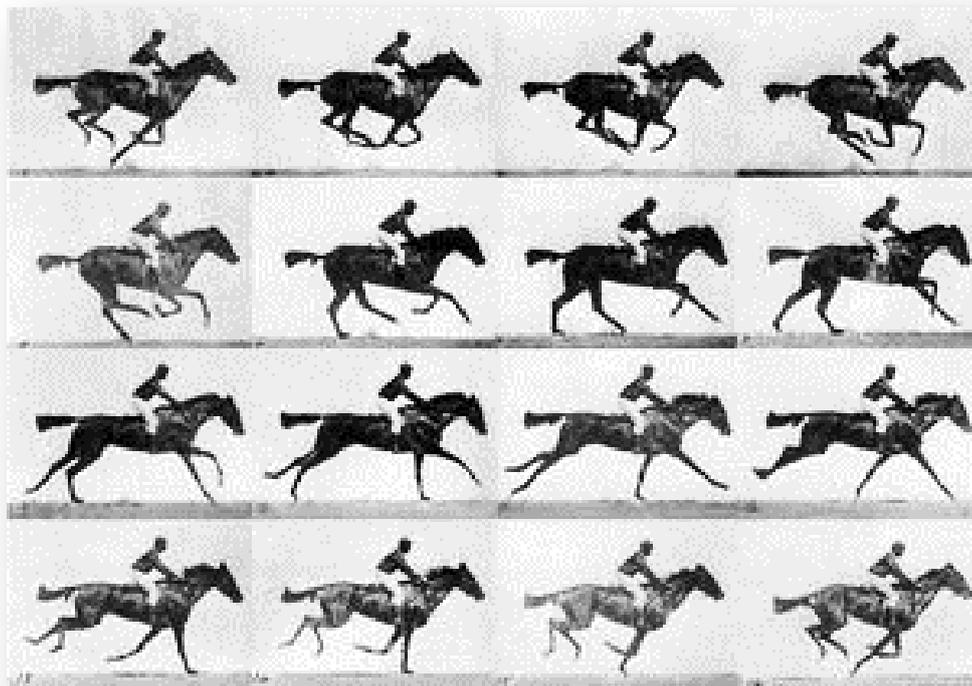


Figura 60 – **Eadweard Muybridge** – *Movimento de um cavalo a galope* – 1872
Fonte: GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC.

Esta história de Muybridge e a série de fotografias de um cavalo a galope ilustra a ideia de que a fotografia pode revelar ao olho humano novas perspectivas com relação ao movimento. Até então, acreditava-se que os cavalos, ao galoparem, ficavam sem as patas no chão, ao menos é assim que as pinturas de corridas de cavalo anteriores à fotografia os retratavam. Depois das experiências de Muybridge e da possibilidade fotográfica de fragmentar o movimento percebido pelo olho, teve-se que restabelecer e readequar o esquema conceitual a uma nova maneira de ver (ou de perceber) o tempo e a visualidade gerada pelos movimentos dos corpos.

Esta preocupação da máquina fotográfica como possibilidade de registrar o movimento já havia sido colocada em reflexão desde 1869, quando o jornal *Photographic News* refletia sobre a possibilidade de registrar corpos em movimento. As experiências mais famosas foram as de Etienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, enquanto o primeiro era um fotógrafo comercial de sucesso e posteriormente começou a se colocar como cientista, o segundo era professor de fisiologia do Collège de France e, em 1873, publicou o livro “A máquina animal”,

onde está presente sua análise científica sobre a locomoção animal e humana ilustrada por fotografias. O cientista francês viu na cronofotografia um meio de estudar e conhecer o funcionamento dos corpos e seu movimento. Sua grande contribuição foi a de marcar em uma única placa as várias partes de um movimento. Suas invenções registravam dez imagens por segundo em uma única placa, e este sistema foi aplicado a vários modelos em movimento, desde animais até as mais diversas atividades humanas como uma maneira de compreender o passo a passo do movimento (figura 61).

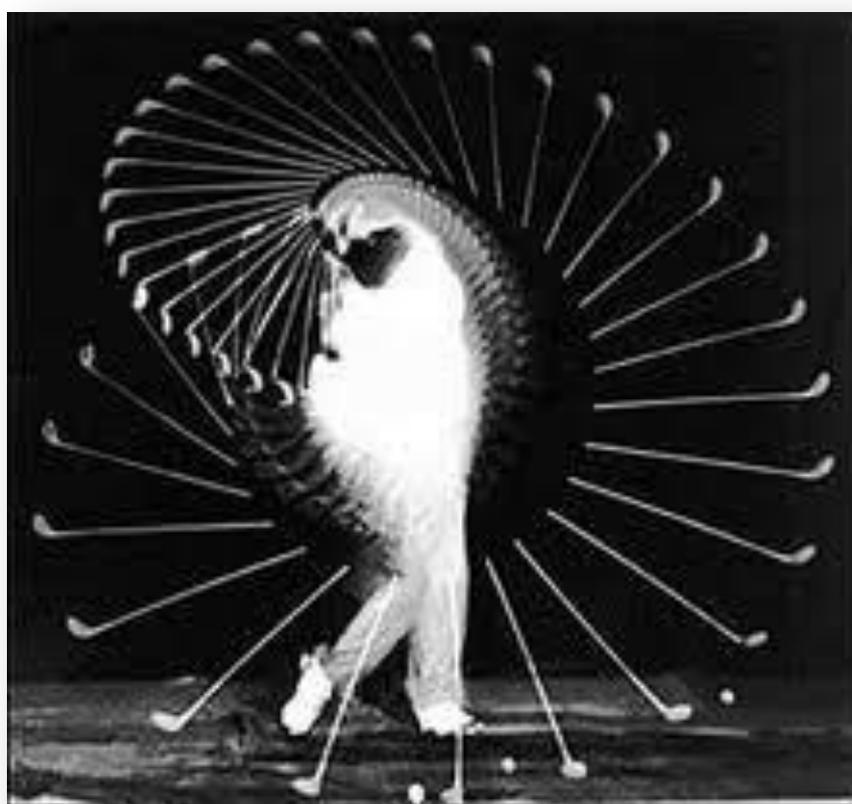


Figura 61 – **Ettiene Jules Marey** – *Golfista*
Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/50313720810028389/>.

Naoya Hatakeyama, que já foi mencionado no capítulo anterior, não se apoia no instante para desvelar um movimento ou compreender uma ação, mas, como Maruyama, explorar as visualidades possíveis da imobilidade de grandes velocidades. Na figura 62, rochas e detritos de uma explosão compõem a cena contra o azul do céu, criando uma imagem repleta de movimento e energia. A

fumaça da explosão se contrapõe às nuvens do céu, criando uma espécie de moldura com as pedras que paralisam no ar e preenchem o espaço da imagem. Seu objeto não é o explodido e nem suas consequências, mas a própria explosão e os jogos visuais que possibilitam no instante em que joga as pedras para o ar.



Figura 62 – **Naoya Hatakeyama** – *Explosão #07826* – 1999
Fonte: http://www.artspace.com/naoya_hatakeyama/.

Outro deslocamento de visualidade da imagem fotográfica que se pode considerar que se dá a partir do instante é quando as imagens fotográficas servem a algum tipo de narrativa, quando o instante fotográfico (seu fragmento de tempo) serve de suporte a uma construção narrativa e conceitual. No trabalho “A narração em torno da fotografia” (figura 63), Duane Michaels se apropria da ideia benjaminiana da foto acompanhada do texto, contudo, não para explicar a imagem, mas para construir toda uma narrativa ficcional sobre ela. Cada imagem acompanha um texto que a dramatiza e lhe dá sentido, criando um contexto e uma história que comporta as imagens apresentadas. A inserção do tempo em seu trabalho se dá a

É possível encontrar ainda outra visualidade deslocada a partir do instante fotográfico em um tipo de “montagem de instantes”, uma fragmentação do tempo que se revela por meio de um conjunto de imagens, como nos experimentos fotográficos de David Hockney, artista visual inglês que produziu durante muito tempo na Califórnia. Foi cenógrafo, gravador e fotógrafo, e um dos grandes nomes da Pop Arte inglesa. Na figura 64, “a passagem do tempo se revela em pequenos deslocamentos dos personagens ou cenas fotografados, e do próprio fotógrafo, resultando numa perspectiva ‘multiocular’ (em contraponto à vocação unilocular da fotografia)” (ENTLER, 2007, pág. 44). A imagem apresenta a vista de uma cidade, contudo, toda ela é formada por fotografias menores (por fragmentos da cena) que se dispõem no quadro de maneira não linear, como em uma pintura pontilista onde as cores são tratadas de maneira independente. Cada fragmento de espaço implica também um fragmento de tempo e um deslocamento do espaço fotográfico, olhando para a fotografia de maneira cubista.

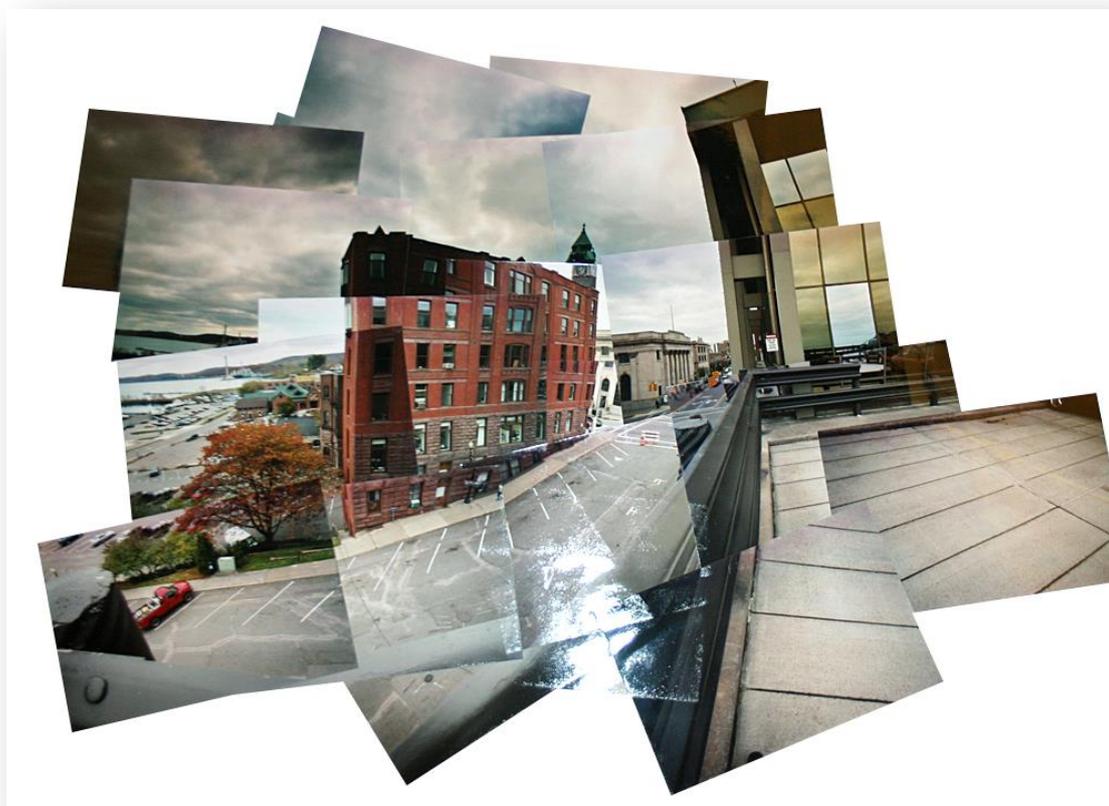


Figura 64 – **David Hockney** – *Sem título*
Fonte: <https://br.pinterest.com/explore/david-hockney-photography/>

Antes de encerrar esta reflexão sobre as visualidades deslocadas do instante fotográfico, é importante falar ainda do trabalho “Todos os edifícios de Sunset Strip”, de Ed Ruscha, trabalho onde o artista subiu na traseira de uma caminhonete com sua máquina e um tripé, e fez uma série de imagens, com intervalos regulares ao longo de 2,4 km da Sunset Boulevard, em Los Angeles. Ruscha era um artista que se utilizava de diversas linguagens, e entre elas é possível encontrar significativas experiências com a fotografia. Artista característico da arte conceitual, explorava e ressaltava os aspectos informativos de suas imagens, descartando hipóteses subjetivas ou artísticas. As imagens foram apresentadas nas paredes e também publicadas em um livro com páginas dobráveis e impressas com duas tiras de imagens, sendo uma delas de cabeça para baixo (figuras 65 e 66). Nas imagens apresentadas, Ruscha costurou uma imagem na outra, criando a sensação de um rolo de filme com dobras que separam as imagens, interrompendo a visualização longa e sequencial (no livro as imagens aparecem lado a lado, umas às outras, dando a mesma sensação). A partir de breves espaços de tempo, Ruscha repensa a cidade e a desfiguração de sua geografia por meio dos edifícios e construções.

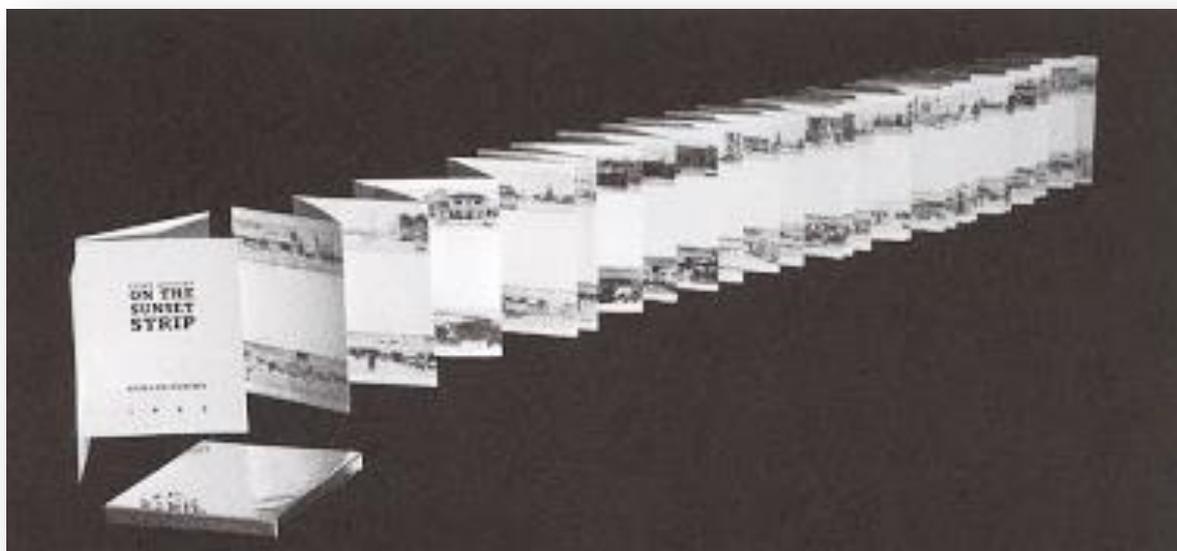


Figura 65 – **Ed Ruscha** – Livro “Todos os edifícios da Sunset Strip” – 1966
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 408.

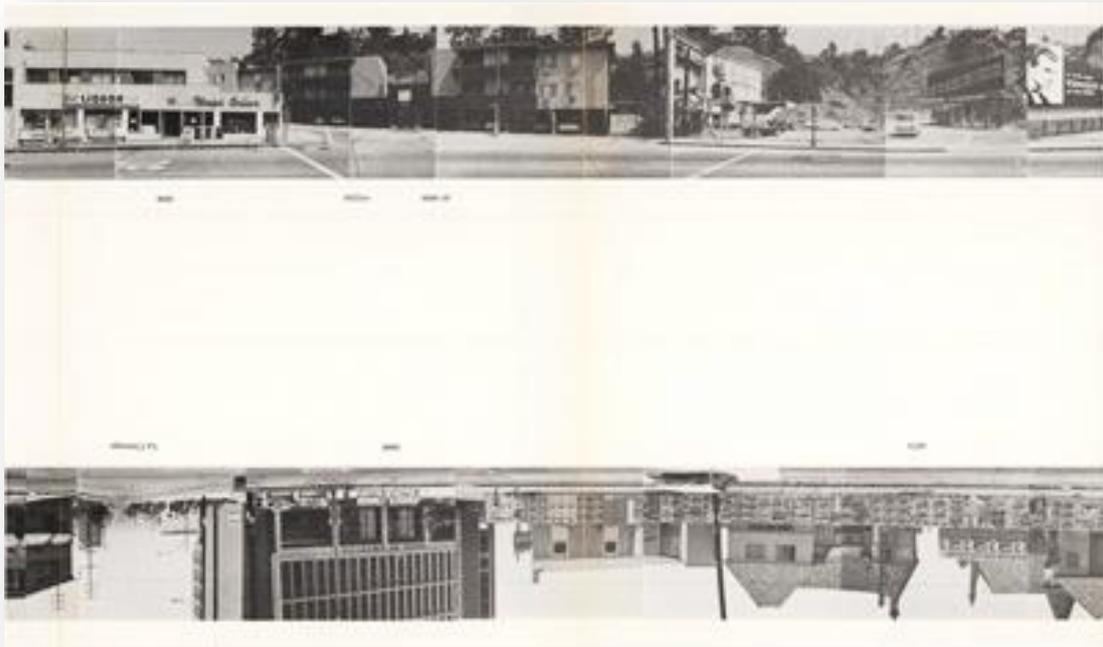


Figura 66 – **Ed Ruscha** – Detalhe do livro “Todos os edifícios da Sunset Strip” – 1966
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 408.

Assim, o instante fotográfico adentra o espaço fotográfico e pode também deslocar suas visualidades, entretanto este deslocamento não acontece apenas a partir das formas e aparência, mas também na profundidade de seus conceitos e das experimentações humanas sobre ele.

2.4 Anamorfismos cronotópicos

O termo anamorfose cronotópica foi cunhado por Arlindo Machado e diz respeito às impressões do tempo dentro do espaço fotográfico, e de como ele altera a visualidade realística da imagem, problema que, como já foi mencionado, pode-se perceber na série de nus de Maruyama. A referida série (figura 67) apresenta o movimento de uma bailarina registrado de uma maneira contínua (plano por plano), os vários movimentos dos braços e das pernas aparecem como rodaminhos que se entrelaçam sobre um ponto central que os une. Os contrastes de cor sugerem o volume das formas, que é ainda mais realçada pelo fundo escuro sobre o qual a

forma se sobrepõe. Toda a imagem que se tem da dança (passos e poses) se perde dentro do movimento de seu conjunto, o resultado é uma forma escultórica que quase parece flutuar no ar, como uma forma abstrata se sobrepõe à superfície do quadro. O objeto de Maruyama não é a dança (enquanto modelo conceitual, determinada por poses e posturas), mas a dança em si (o movimento entre estes passos e poses em seu conjunto), e de como ela adentra a visualidade do espaço fotográfico.

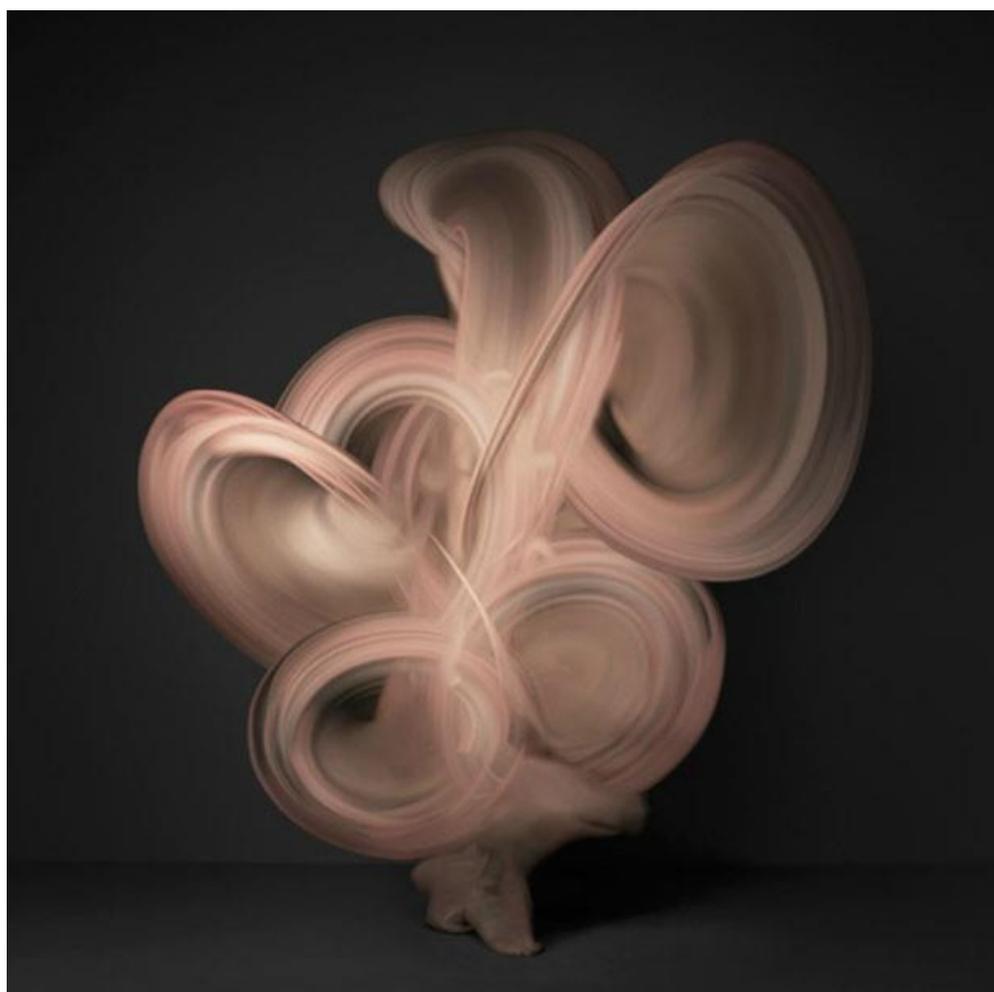


Figura 67 – **Shinichi Maruyama** – *Nude* – 2012
Fonte: <http://www.shinichimaruyama.com/>

A abertura conceitual que deu margem ao uso e às experimentações destes “rastros” na fotografia, começa a aparecer em 1911. Até então, por afastar as imagens de sua nitidez, o movimento e seu registro era um aspecto negativo e quase negado dentro do processo fotográfico. O crescimento das cidades e a

frenética vida moderna permitiram ao homem abrir seus olhos sobre as transformações temporais e as visualidades dessa nova maneira de convívio social. “Máquina de escrever fotodinâmica” (figura 68), mostra uma fotografia produzida pelos irmãos Brabaglia, dois entusiastas da vida moderna que buscaram defender uma fotografia dinâmica e futurista. Na figura pode-se até identificar a mão que repete seu movimento, batendo na máquina de escrever, mas é o rastro criado pelos vários lugares aos quais ela se coloca durante o processo, que acaba por se tornar o ponto forte da imagem fotográfica. A partir do movimento, o elemento se distorce, se transforma, e, portanto, pode ser compreendido também como um deslocamento visual dentro da linguagem fotográfica.



Figura 68 – **Anton Giulio Brabaglia e Arturo Brabaglia** – *Máquina de escrever fotodinâmica* – 1911
Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 198.

Em seus diálogos com o mundo oriental, Hiroshi Sugimoto também explora a temporalidade no espaço fotográfico. Em sua série “Sea-Scapes” algumas imagens são decorrentes de longas exposições noturnas, resultando em imagens brilhantes e

cheias de vida (figura 69). A longa exposição permite a Sugimoto capturar grandes pontos de luz na visualidade proporcionada pela experiência noturna. A maneira budista propõe um estado meditativo, um momento de contemplação, de concentração em uma única imagem por um longo período de tempo. Aqui, a anamorfose cronotópica não se dá apenas pelo movimento, mas também pelas altas e baixas temperaturas de cor ocasionadas pelo longo tempo de exposição.

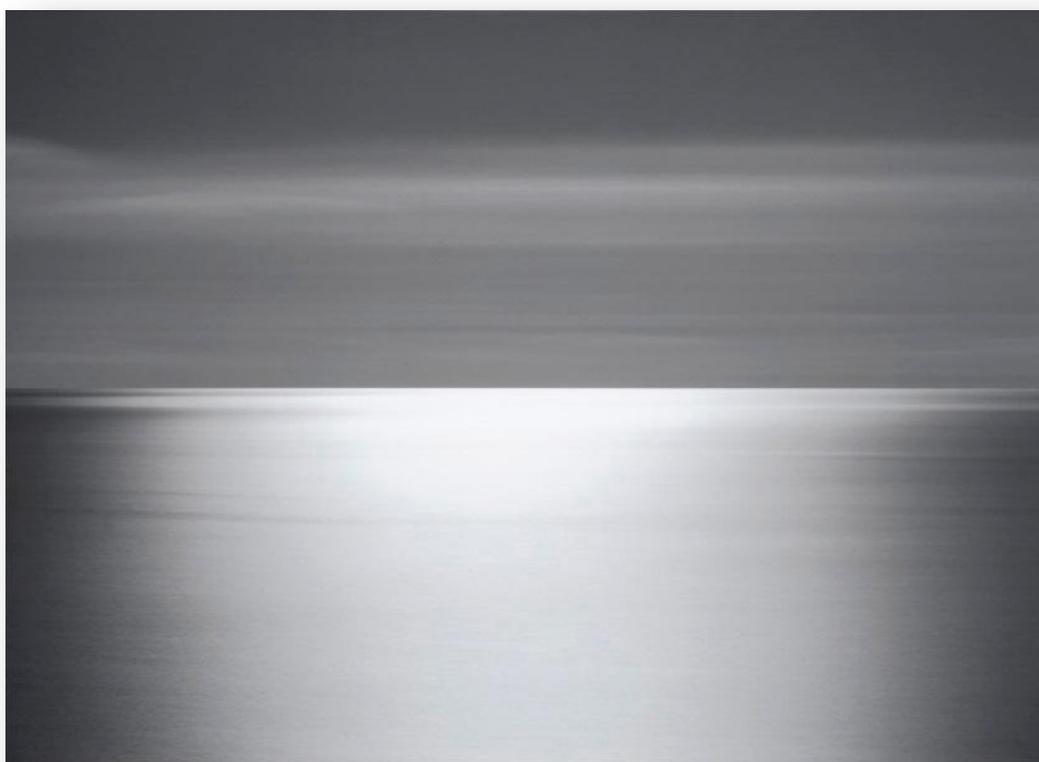


Figura 69 – **Hiroshi Sugimoto** - *North Atlantic, Cape Breton* – 1996

Fonte: <<http://www.americansuburbx.com/2015/10/hiroshi-sugimotos-seascapes-measuring-time-in-repetition.html>> acessado em agosto de 2016.

Importante também mencionar Peter Keetman, que a partir de um tempo expandido, registra o movimento do tráfego noturno ou da movimentação de uma tocha acesa balançando diante da câmera. Suas imagens criam cenas fantasmagóricas onde os objetos se apresentam de uma maneira bem distorcida (figura 70). O forte contraste entre os claros e escuros não permite identificar a cena e nem mesmo o evento que está ocorrendo. Toda a plasticidade da imagem se dá

de maneira sombria e dramática, ocasionada pelo tempo expandido de exposição do filme e pelos rastros que ele apresenta.



Figura 70 – **Peter Keetman** – *Nebel Lauf* – 1956
Fonte: <http://photography-now.com/artist/peter-keetman>

Michael Wesely é um fotógrafo alemão especializado em grandes tempos de exposição. Nascido em Munique, se graduou em fotografia na *Bayerische Staatslehranstalt für Photographie* e na *Munich Academy of Fine Arts*, e há mais de duas décadas desenvolve seus métodos de longas exposições. As imagens de Wesely não têm nada de instantâneas, são longas, não com duração de horas e minutos, mas de anos. A partir do uso de filtros e de uma pequena abertura (f.508) de exposição, Wesely apresenta um registro longo em suas imagens, reflete sobre um tempo que é mais do vídeo e do cinema e de como este se apresentaria em um único quadro.



Figura 71 – **Michael Wesely** – *Potsdamer Platz in Berlin* – 1997/99

Fonte: <http://itchyi.squarespace.com/thelatest/2010/7/20/the-longest-photographic-exposures-in-history.html> acessado em 17/03/2017

A figura 71 mostra uma imagem de Berlim produzida de 1997 a 1999, toda a movimentação do local durante dois anos está registrada ali, o movimento da cidade preenche a imagem de vida e dinamismo. Este dinamismo é ainda reforçado pelo contraste das altas e baixas luzes, as quais criam instigantes manchas que preenchem a composição. Edifícios fantasmáticos (provavelmente construídos ao longo do tempo de exposição) se contrapõem aos edifícios e estruturas mais antigas, que possuem muito mais peso na imagem final. O deslocamento de luz reforça as distorções dos objetos, que parecem adquirir diferentes formas ao longo do tempo de exposição. O tempo explorado por Wesely não é um tempo fotográfico, é um tempo do vídeo, do cinema, que em passo a passo registra os diversos

instantes de um longo período de tempo. Ao trazê-lo (este tempo) para a fotografia, Wesely reconstrói o espaço, reorganiza os elementos e traz à tona as problemáticas do tempo para dentro do espaço fotográfico.

Uma outra técnica que deriva do registro do tempo da fotografia e que pode servir para repensar a visualidade fotográfica é o *Paint Light*, técnica da qual Gjon Mili foi interessado e perito. Fotógrafo albanês, que com 15 anos mudou-se para os Estados Unidos, onde viveu o resto de sua vida trabalhando como Free Lancer para a revista *Live*. Autodidata, Mili foi o pioneiro no uso do *flash* e da iluminação artificial (que até então era usada apenas para fins científicos), e foi também o precursor da técnica de *Paint Light*. Inicialmente Mili colocou pequenos focos de luz nos pés de uma patinadora em movimento e as imagens revelaram desenhos criados pelos rastros que ela fazia no espaço (figura 72).



Figura 72 – **Gjon Mili** – *Patinadora* – 1945

Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/160792649169701760/> acessado em 17/03/2017

Mas um trabalho mais interessante é a da série que produziu com Picasso (figura 73), onde Mili sugeriu a Picasso que desenhasse com uma lanterna em um espaço vazio diante do aparelho fotográfico. Com muitos de seus temas comuns, como touros, centauros e até a própria assinatura, os dois artistas desenvolveram uma série de imagens, onde a luz rabiscava o espaço, assim como um lápis constrói um desenho em um papel virgem. Estes trabalhos são particularmente interessantes, pois o *Paint Light* coloca a fotografia quase que no mesmo patamar do desenho ou da pintura, a imagem que será capturada em quase nada depende da realidade visível, mas apenas dos traços de luz que vão preencher o espaço fotográfico.

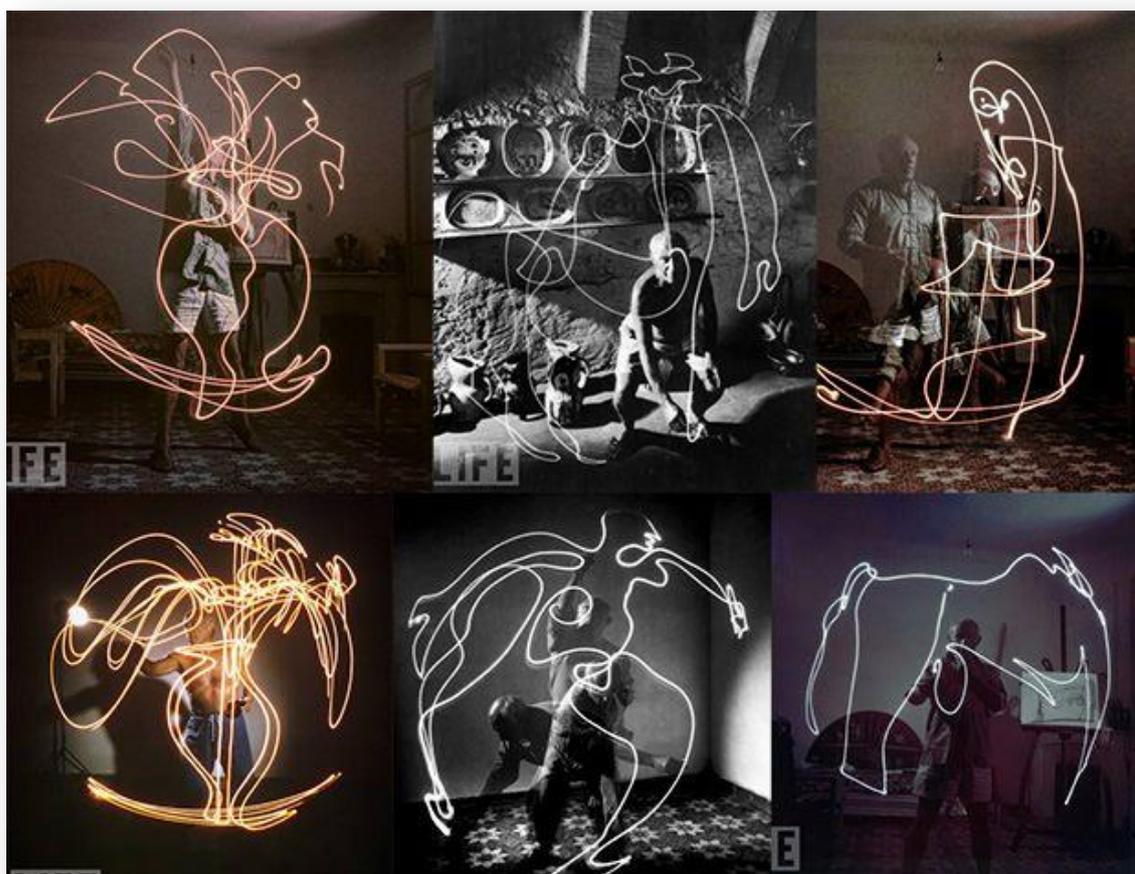


Figura 73 – Gjon Mili – *Light Paint with Picasso* – 1949

Fonte: <https://petapixel.com/2011/11/28/light-painting-photos-by-pablo-picasso/> acessado em 17/03/2017

2.5 Outros deslocamentos visuais na fotografia.

Nesta última nota pretende-se abordar alguns outros deslocamentos visuais dados pela fotografia. De fato não vou me deter agora em um problema de tempo, mas de frequência. Em Física uma frequência é definida como um número de ciclos por unidade de tempo, assim não trata de uma questão de tempo em si, mas de algo que compreendemos a partir de temporalidades e por isso foi inserido nesta parte do trabalho. Imagine-se a surpresa de Daguerre ao revelar a imagem (photo-gráfica) que fez do *Boulevard du temple* (figura 74), um local que é repleto de pessoas e transeuntes e que acabou por revelar uma imagem humanamente vazia. O longo tempo de exposição (necessário ao registro da imagem na época) não permitiu a captura das figuras, a luz que era refletida por estas pessoas em movimento não era suficiente para registrar sua imagem na chapa sensível. Assim, apesar de ser um espaço amplamente movimentado, o que se vê na imagem é apenas a figura de um engraxate e seu cliente, que permaneceram parados o tempo suficiente para fixarem suas imagens na chapa sensível. A relação imagem x movimento que aparece na fotografia de Daguerre se diferenciava da percebida pelo olho, não se veem as pessoas que transitavam ali, mas sabendo do processo, se tem ciência de que a imagem conta com uma série de espectros que não estão visíveis, mas que ali estiveram presentes. Ao se propor registrar a época moderna, Daguerre pode perceber que o movimento que dela resulta é um esvaziamento do espaço. Este processo não implica necessariamente a visualidade dos objetos (uma vez que eles não ficam marcados no espaço do filme), as marcas e rastros, na verdade nem aparecem na superfície sensível nem na visualização da imagem, mas podem permitir adentrar outros campos da fotografia, que implicam o espaço e tempo fotográficos e que coloca em jogo suas visibilidades. Enfim, trata-se aqui das tentativas de utilizar o aparelho fotográfico para explorar campos de visualidade que extrapolam o espectro visível da condição biológica humana.

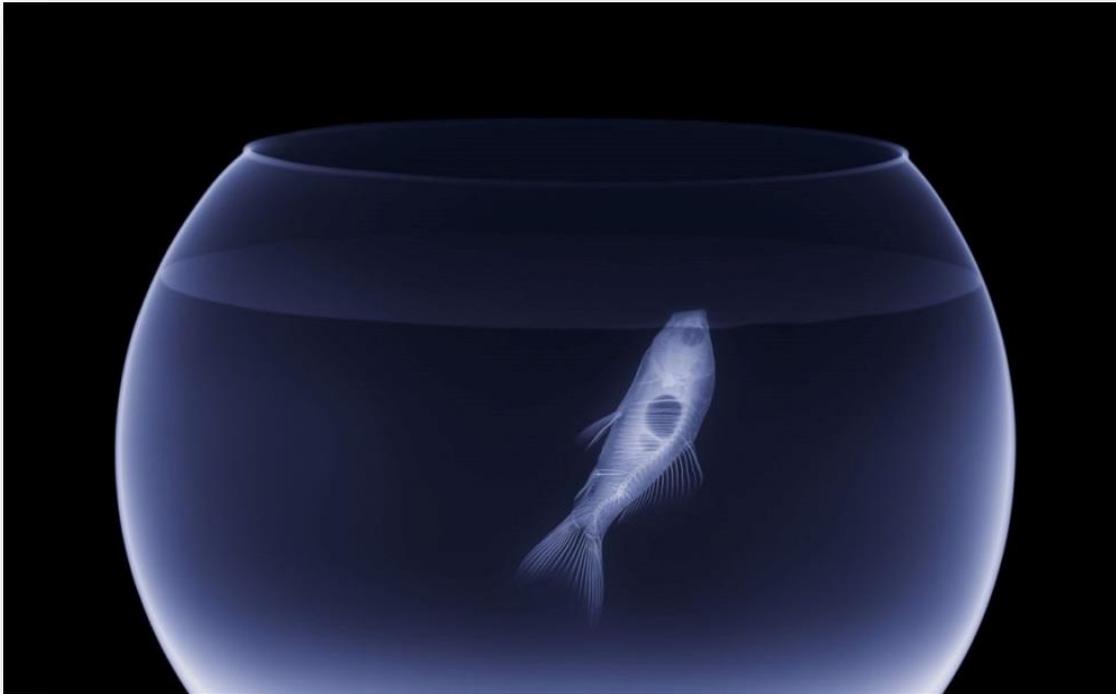


Figura 75 – **Hugh Turvey** – *Raio X de um peixe dourado no aquário* – década de 90
Fonte: <http://proof.nationalgeographic.com/2014/01/21/hugh-turvey-inside-the-life-of-an-x-ray-artist/>
acessado em 17/03/2017

Na figura 75, um peixe dourado encontra-se dentro de um aquário, a imagem obtida não registra o peixe, sua cor e nem sua visualidade comum, o que se tem é seu inverso. A detenção da luz pelos elementos que constituem o corpo coloca em jogo a representação do elemento, não é uma manipulação, um outro desenho, mas um objeto físico e real visto em outras dimensões de frequência. Todo seu sistema ósseo, bem com os espaçamentos de seu corpo. A visualidade da água, bem como do vidro do aquário, dá à imagem uma plasticidade significativa, e ainda possui um jogo entre as altas e baixas luzes, reforçando o volume dos objetos.

Outro destes aspectos é a fotografia em infravermelho, que sendo uma dimensão da luz posterior à gama do vermelho, permitiu ao homem captar o calor e a temperatura dos objetos e seres vivos. David Keochkerian fotografa paisagens de natureza e paisagens urbanas a partir de sua emanações em infravermelho. Toda a cena ganha outra lógica de cores e vibrações, se as formas se mantêm como são, as cores adquirem outras tonalidades, ganhando plasticidade, gerando imagens que beiram o surreal e o psicodélico. Os elementos mais frios ganham uma coloração

azulada vibrante, enquanto os elementos que possuem alguma espécie de calor, tais como o movimento ou a luz, atingem interessantes camadas de tons dos amarelos, laranjas e vermelhos (figura 76).



Figura 76 – **David Keochkerian** – *Paisagem deslumbrante* – década de 90
Fonte: <http://photovide.com/> acessado em 17/03/2017

De um outro lado, mas que também não deixa de ser interessante, é a imagem “Grand Prix do automobile Club da França, corrida de Dieppe” (figura 77), produzida por Jacques Henri Lartigue. A fotografia foi tirada durante uma corrida e traz uma imagem que faz com que, não apenas a roda perca seu formato cilíndrico contrapondo-se aos elementos estáticos da cena, como as pessoas que olham a corrida sejam vistas em diagonal, contrárias ao movimento do carro, quase como se estivessem caindo. Um efeito conseguido por meio de um obturador verticalmente lento, e que não conseguia acompanhar o movimento do fotógrafo em busca do carro, que tentou registrar. A partir deste movimento, Lartigue acabou registrando as pessoas paradas como uma diagonal que se contrapõem aos elementos dinâmicos da imagem (que se inclinam para o outro lado). Combinando o movimento do objeto, da câmera, e de alguns de seus mecanismos internos, o aficionado motorista e

aviador pôde estabelecer aos objetos diante de sua câmera uma nova possibilidade visual.



Figura 77 – **Jacques Henri Lartigue** – *Grand Prix do Automobile Club da França, corrida de Dieppe* – 1912

Fonte: HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012, página 185.

Assim, os deslocamentos visuais apresentados nos levam a diversas visualidades que não necessariamente se apegam a seus valores referenciais, os tem como parte do processo, mas não se predem a visualidade que apresentam. É visualmente que os problemas do tempo e do espaço adentram o fazer fotográfico e, mais do que isso, é como imagem que eles permitem se deslocar do espaço de referencia, seja partir do sentido, do fragmento, da perspectiva, do espelhamento, do instante, do tempo expandido ou até em outras frequências o tempo e o espaço são potência a se pensar uma fotografia deslocada.

NOTAS FINAIS

Enfim, neste trabalho foi proposto pensar uma fotografia deslocada, uma fotografia que repensa a imagem e que produz a partir das categorias dadas pelo aparelho, “o gesto fotográfico é um jogo de permutação com as categorias do aparelho” (FLUSSER, 1985, pág. 18). Como categoria, portanto, podem-se entender os elementos estruturais dos quais a linguagem da fotografia utiliza para construir suas imagens. O que se buscou foi entender como estas possibilidades permitem o deslocamento da imagem que a fotografia retira da realidade visível.

Longe de englobar e definir todos os deslocamentos possíveis no fazer fotográfico, tentou-se apresentar algumas considerações sobre a ideia, colocando em questão os problemas do sentido, da forma, do espelhamento, do tempo e de outras dimensões da imagem fotográfica e das visualidades proporcionadas por ela, numa tentativa de compreender uma metalinguagem que se repensa, dando novas visualidades ao espaço referencial do qual extrai sua imagem.

Tentou-se retomar o problema do referente que, como visto em Nadar, está na base do problema teórico e filosófico que a fotografia impôs ao construir imagens a partir da impressão de raios de luz da realidade visível, mas esta questão foi rapidamente superada pelas possibilidades sociais e culturais do fazer fotográfico, o qual lhe implicou obrigações e afazeres a partir de sua lógica tecnicista. A ideia deste trabalho não foi buscar o referente para abordar os aspectos “espirituais” e sobrenaturais da alma, como naquele tempo, mas de tentar retomar este problema para compreender como sua lógica interna permite criar desvios e deslocamentos da realidade visível da qual retira sua imagem.

Foi de grande auxílio o pensamento de Riegl e dos teóricos da pura visibilidade, que buscavam compreender a arte a partir daquilo que lhe era exclusivamente visual. Este campo teórico teve início no campo filosófico, mas é logo incorporado ao fazer artístico, dando sentido e fundamentando toda a arte abstrata e não figurativa, sendo referência a artistas como Mondrian, Malevitch, Kandinsky e tantas outras personalidades importantes do campo da arte.

De fato, o pictorialismo, nas mãos de Stieglitz, Weston, entre outros, já havia servido de referência quando buscaram estabelecer algumas relações neste sentido, mas parece que muito da pesquisa pictorialista se deteve na plasticidade da imagem e não na estrutura da linguagem, as teorias da visualidade na fotografia se apegaram à imagem que criavam e não na lógica que lhe sustentava.

O intuito não foi tentar reivindicar a autonomia da forma, mas pensar dentro da história da arte uma referência para problematizar o fazer fotográfico. Um método de trabalho, uma lógica, um olhar, ou um “tempo de agora” que impõe uma problematização à linguagem fotográfica, afinal como diz Giorgio Agamben, nem sempre os problemas mais preciosos encontram-se no brilho das estrelas de nosso tempo. “O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se diretamente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém de seu tempo” (2009, pág. 64).

Um conceito que pode ser valioso é o conceito de dispositivo pensado por este autor no texto “O que é o dispositivo” (2009). Buscando refletir sobre o conceito que encontra na obra de Michel Foucault, Agamben encontra uma referência comum a todas as ideias de dispositivo: o conceito de *oikonomia*: “Um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e pensamentos dos homens” (AGAMBEN, 2009, pág. 39). Uma vez que a proposta foi pensar o fotográfico (sujeito), parece impossível não o pensar dentro deste contexto, o fazer fotográfico é dispositivo para a publicidade, moda, nutrição, documento, família, e por que não para a arte, ilustrando ideias e conceitos, ou, como diz Rosalind Krauss, apenas reproduzindo imagens e situações, apenas mais do mesmo, levando o programa fotográfico a seguir com o caminho imposto pela sociedade de consumo. Enquanto imagem técnica a fotografia é dispositivo, cria verdades e desejos favorecendo a experiência humana um processo de subjetivação.

Como contraproposta à noção de dispositivo Agamben, chama a atenção o conceito de profanação: “A profanação é o contra dispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, pág. 45). Os discursos sobre a fotografia carregam-na de fatos e sentidos. Enquanto

modelo de arquivo, a fotografia se tornou objeto de consumo, e como toda coleção os motivos e justificativas são variados. O valor indiciário da imagem fotográfica transita entre estes gostos e valores, ora aparece como intuito de realidade, ora como o mais absurdo sonho imaginativo, mas dificilmente é abordado apenas como uma parte do processo. O que foi proposto aqui foi entender seu índice referencial como uma parte de um processo, e não como fator determinante para a compreensão da imagem fotográfica, e, mais do que isso, das maneiras que ele pode ser deslocado a partir da estrutura da linguagem.

Enfim, parece que o conceito de profanação encontra diálogo com esta fotografia deslocada. Uma profanação de sua imagem, de seu método, de seus mecanismos. Para Agamben o conceito de dispositivo é ainda “antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (2009, pág. 46). Portanto, a fotografia, como a linguagem falada ou escrita, só é máquina de governo, só é dispositivo, quando produz subjetivação, ou mesmo sujeição (só quando atua na produção de sujeitos). “Na raiz de todo dispositivo está, deste modo, um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação deste desejo, numa esfera separada, constituem a potência específica do dispositivo” (AGAMBEN, 2009, pág. 44).

Assim pode-se falar aqui de um contra dispositivo? Uma vez que foi proposto buscar o real fotográfico a partir das visualidades dadas pelo seu próprio meio, é como contra dispositivo que esta fotografia deslocada pode vir a ser pensada. Se o aspecto mecânico da linguagem fotográfica a colocou no mesmo patamar do olho e da visão, e fez da fotografia um modelo de olhar, a fotografia deslocada permite então adentrar aos pontos cegos desta relação e se tornar um meio, e um contra dispositivo, para pensar as problemáticas que implicam o olho e o olhar. O que se buscou alcançar não diz respeito à memória ou à história, nem tão pouco ao documento ou comprovação, também não se restringiu ao engano e à imitação, mas às possíveis visualidades que o fazer fotográfico retira do espaço referencial de onde foi captado. Nem um “isso foi” e nem um simulacro, mas principalmente como o referente fotográfico pode vir a ser deslocado e o olho e o olhar problematizado.

REFERÊNCIAS

AGABEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Ângela Prada de. **A escrita da Luz de Hiroshi Sugimoto**. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000858765>. Acessado em 03/10/2016

BARROS, José D. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisitando a obra de um historiador da arte de fins do séc. XIX. In: **Cultura Visual**, n.18, dezembro/2012, Salvador: DUFBA, p 61-72.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: brasiliense, 2012.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: Um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental**. Tradução de José Fernandes Dias São Paulo: Cultrix, 2002.

COSTER, Eliane. Tempo Expandido: Reflexões sobre o tempo na fotografia a partir dos conceitos de pose, expectativa, vertigem e denegação. In: **Revista Visuais**, Campinas, nº 2, v.2, p. 81 – 97, 2016.

DELEUZE, Gilles. **A dobra**. Leibniz e o Barroco. Tradução de Luiz Orlando. Campinas - SP: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'água, 2000.

DERRIDA, Jacques. **Demorar: Maurice Blanchot / Jacques Derrida**. Tradução de Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. – Florianópolis: Editora da UFSC, 2015.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível (1979 - 2004)**. Organização de Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas. Tradução de Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica de João Camillo Penna. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Tradução Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Idalgo editora, 2006.

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Un conocimiento por el montaje**, entrevista com Didi-Huberman: depoimento. 2015. Entrevista concedida a Pedro G. Romero. Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141> Acessado em 14/04/2017

DIDI-HUBERMANN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzer. Campinas – SP: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Revista Caláxia, São Paulo, nº 14, p. 29 – 46, dez, 2007.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: LTC, 2005.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Tradução de Fabiano Moraes, Fernanda Abreu e Ivo Korytosky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Tradução de Anne Marie Davée. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

LACAN, Jacques. **Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MAKOWIECKY, Sandra. Representação – a palavra, a idéia, a coisa. In: **Cadernos de pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**. Florianópolis, nº 57, p. 02 – 25, 2003

NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. **Humano, demasiado humano**. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Cia das letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de Potência**. Tradução de Mario Ferreira dos Santos. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

RAUSCHER, Beatriz. Corte, fragmentação e estilhaçamento como potência. In: **Revista UNIVILLE** – V. 10, n. 1 (2005). – Joinville, SC: UNIVILLE, 2003.

SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. In: **Revista de Departamento de Psicologia** – UFF, v. 17- nº 1, p. 113 – 127, jan/jun. 2005.

Sobre vida e obra de David Keochkerian. Disponível em: <<http://www.david-keochkerian.com/>> acessado em outubro de 2016

Sobre vida e obra de Duane Michaels. Disponível em:
<<http://duanemichals.tumblr.com/>> acessado em janeiro de 2017

<http://lounge.obviousmag.org/de_dentro_da_cartola/2013/09/duane.html> acessado em março de 2017.

Sobre vida e obra de Gjon Mili. Disponível em: < <http://foto.espm.br/index.php/sem-categoria/gjon-mili-o-fotografo-que-brincava-com-a-luz/>> acessado em março de 2017.

Sobre vida e obra de Hiroshi Sugimoto. Disponível em: < <http://www.sugimotohiroshi.com/>> acessado em outubro de 2016.

<http://www.huffingtonpost.com/elena-cue/interview-with-hiroshi-su_b_8924692.html> acessado em janeiro de 2017.

<http://c4gallery.com/artist/database/hiroshi-sugimoto/seascapes/hiroshi-sugimoto-seascapes.html>

Sobre vida e obra de Hugh Turvey. Disponível em: <<http://www.x-rayartist.com/>> acessado em março de 2017.

Sobre vida e obra de Michael Wesely. Disponível em: < <http://www.fotografia-dg.com/michael-wesely-exposicoes-superlongas/>> acessado em março de 2017.

Sobre vida e obra de Naoya Hatakeyama, Disponível em:
<<http://www.takaishiigallery.com/en/archives/5925/>> acessado em outubro de 2016.

Sobre vida e obra de Shinichi Maruyama. Disponível em:
<<http://www.shinichimaruyama.com/>> acessado em outubro de 2016.

<<http://proof.nationalgeographic.com/2014/01/21/hugh-turvey-inside-the-life-of-an-x-ray-artist/>> acessado em março de 2017.

Sobre vida e obra de Waclaw Wantuch. Disponível em:
<<http://www.waclawwantuch.com/>> acessado em outubro de 2016.

< <http://olympusprogallery.com/prophotos/en/gallery/photographer/waclaw-wantuch/list/>> acessado em outubro de 2016.