

Fotografia: estímulos ao pensar

Amanda Maurício Pereira Leite

Resumo: Aqui abro fissuras no tempo para fazer da fotografia uma expressão artística. Proponho a interação do espectador com fotografias, estímulos ao pensar. O espectador transforma-se no leitor sensível e emancipado de Rancière (2012). As fotografias escapam do anseio de arquivar, elas são territórios de passagem, um enigma que extasia e desassossega o olhar do observador. Além de um exercício artístico, sugiro pensar a fotografia de modo mais intenso, pulsante.

Palavras-chave: Fotografia. Espectador emancipado. Pensar.

Photography: stimulus to think

Abstract: Here I open cracks on the time to make from photography an artistic expression. I propose the interaction of the spectator with then as stimulus to think. The viewer becomes the sensitive and emancipated reader from Rancière (2012). The photos escape from the desire of archive, they are territories of passage, a puzzle that fascinate and disturbs the eye of the observer. Besides an artistic exercise, I suggest thinking the photography in a more intense way.

Keywords: Photography. Emancipated spectator. To think.

A imagem não deixará tão cedo de ser pensativa (RANCIÈRE, 2012).

Ora jogamos com performances fotográficas, que embaralham nossos modos de ver, sentir, perceber e experimentar a cena ou o objeto fotografado; ora estamos no entrecruzamento entre o anônimo e o universal; o gesto do fotógrafo e a produção de fotografias artísticas; composições contemporâneas que evocam outras formas de ver e pensar a imagem fotográfica.

A questão: “a fotografia é uma arte?” nos acompanha desde seu aparecimento na história da humanidade. Uma indagação complexa que, aponta sobre a arte dos fotógrafos e a fotografia dos artistas. Duas vertentes que se entrecruzam e se ignoram respectivamente sugerindo que as diferenças entre elas não são tão evidentes.

Se o artista está ligado diretamente ao campo da arte – considerando os aspectos estéticos e socioculturais – o fotógrafo-artista vem do campo da fotografia – “ele é fotógrafo, antes de ser artista”. Enquanto a arte dos fotógrafos pode estar ligada a distintos gêneros fotográficos (comercial; documental, publicitário, etc.), o fotógrafo-artista “se diz portador de uma abordagem liberada do julgo da mercadoria e das imposições de utilidade” (ROUILLÈ, 2009, p. 235-236).

Se de um lado estamos pensando a arte fotográfica feita por profissionais que dominam a objetiva e as técnicas de captura, de outro, queremos confrontar a produção de fotografias feitas por fotógrafos-artistas – calotipistas¹, pessoas comuns, amadores, que criam um universo artístico particular, outra estética e estilo a partir de suas capturas.

Daí a possibilidade de encontrarmos fotografias distorcidas, sem nitidez, enquadrando formas, realçando ângulos, fragmentando a cena. A fotografia artística não tem caráter funcional, não se preocupa com determinações externas à coisa fotografada ou com a própria comercialização da imagem. Ao contrário, a fotografia artística inventa um novo campo estético cultural. Fazem-se novas grafias. Criam-se estilos. Recriam-se práticas. Para Rouillè, (2009, p. 204):

¹ Termo empregado em meados do século XIX a fotógrafos-artistas que se preocuparam em disseminar fotografias artísticas pela sociedade ao invés de realizar as capturas apenas com um fim econômico/comercial. Com os calotipistas, cria-se “*um mundo econômico às avessas*”, ou seja, um território que se distancia do foco comercial para aproximar a fotografia da arte (ROUILLÈ, 2009, p. 237).

[...] é nesse espaço intermediário, fora da arte e em oposição à fotografia comercial, que se constrói o campo da arte fotográfica, caracterizado por um tipo de prática, uma postura estética, um regime discursivo, uma rede de lugares, de estruturas e de atores, e por um modo de ação [...].

Desde o Salão de Belas-Artes, de 1859, a fotografia busca o seu reconhecimento artístico. Embora comparada a um tipo de pintura mais detalhada, a fotografia consegue simbolicamente mostrar-se de outros modos, buscando evidenciar as diferenças entre a foto-mercadoria e foto-artística. Nesta retomada histórica, a fotografia ultrapassa territórios estanques para se lançar como arte e, posteriormente, arte em movimento, arte pensante.

Ao pensarmos a passagem do “sem arte” à “arte”, no caso da produção de visualidades que se dá pela fotografia, percebemos que um dos desafios da fotografia-artística é provocar o leitor, isto é, levá-lo a pensar a partir de uma proposição fotográfica. Eleger um tema, criar um problema, estimular a imaginação sobre a tessitura visual que se apresenta, buscar não somente as oposições, mas as relações e tensões entre a produção visual e o conceito; a fotografia e a arte; a arte moderna e a arte contemporânea; por exemplo. Porque ver é, de certa forma, uma indução ao pensar, é descobrir imagens a partir de imagens, é associar fotografias a textos, é configurar desafios ao leitor e ao fotógrafo-artista.

Isto me faz lembrar da pesquisadora argentina Natália Brizuela ao dizer que a fotografia é, ao mesmo tempo, arte e não arte. Para a autora:

[...] o dispositivo fotográfico permite algo contraditório ou em tensão: aproximar-se e afastar-se da realidade. É um espelho que reflete algo que não existe fora do espelho, algo assim como um espelho autorreferencial, ou autoreflexivo. É mimético. Mas o é falsamente, ou mentirosamente. Porque toda fotografia é também, antes de tudo, uma operação de montagem – corte, dissecação, reorganização para decompor a realidade – e por isso a produção de uma heterogeneidade que só pode ser entendida como estética e não mimética (BRIZUELA, 2014, p. 19).

O mais interessante em um processo artístico é abrir fissuras para melhor compreendê-lo. A realidade exposta fotograficamente relaciona-se com o inconsciente. Daí então perceber que a função da fotografia, hoje, ultrapassa o simples documentar. A fotografia contemporânea, em diversos experimentos, amplia seus hibridismos e dimensões estéticas. As proposições de trabalhos mediados pelo uso de novas tecnologias tendem a convocar o leitor a abandonar o caráter passivo diante de uma foto para relacionar-se diretamente com ela.

Para citar um exemplo, presenciei em 2011, no Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição **6 bilhões de Outros**², realizada pelo fotógrafo, jornalista e ambientalista francês Yann Arthus-Bertrand³. A ideia da exposição foi retratar, através de fotografias e vídeos, a diversidade social e cultural dos seis bilhões de pessoas que habitam o planeta Terra.

Ao caminhar pela exposição, encontrei nas tendas⁴ relatos até então desconhecidos, temas do cotidiano que poderiam (ou não) aproximar as pessoas umas das outras, mesmo que a quilômetros de distância. Os depoimentos procuravam mostrar que temos mais em comum do que podemos pensar.

A produção deste trabalho durou seis anos. Seis anos de captura, de produção de visualidades, de contato com seis bilhões de habitantes deste planeta. Foram mais de 5500 entrevistas filmadas em 75 países. Entre elas, o depoimento de um pescador brasileiro. Um trabalho bastante peculiar.

Em uma grande tela, projetava-se um rosto qualquer. Nela, alguém falava sobre seus sonhos. Ao redor, os Outros observavam a narrativa por algum tempo, como se estivessem todos (e eu) no mesmo *espaçotempo*⁵ da captura. Inevitável não se perguntar sobre como isto foi feito?

² Sobre a exposição: “uma seleção com cerca de 11 horas de depoimentos em vídeos poderão ser vistos em diferentes ambientes do MASP. No Mezanino, projeções de rostos compõem um painel de múltiplas identidades e os visitantes poderão assistir ao filme Mosaico, marca do projeto que através de uma grande projeção em quatro paredes põe em evidência uma alternância de retratos e depoimentos sobre as experiências e visões de mundo de cada um. No Hall, de modo mais intimista – dentro de oito yurts (tipo de tenda inspirada nas habitações dos nômades mongóis), lugares propícios à confidência – poderão ser vistos filmes com depoimentos sobre temas como amor, família, felicidade, casa, pais, desafios, perdão, sonhos, clima, progresso, etc. O visitante aproxima-se de pessoas que, provavelmente, nunca teria a possibilidade de encontrar – e neste contexto é transportado pela emoção e reflexão. A confrontação dessas vozes tão diversas evidencia divergências, mas também proximidades de pensamento, muitas vezes surpreendentes” (ARTHUS-BERTRAND, 2011).

³ Fotógrafo, jornalista e ambientalista francês. Suas fotografias iniciais registravam paisagens da natureza selvagem e animais.

⁴ As tendas temáticas eram formadas a partir de perguntas: "o que você sonhava ser quando era criança?", "para você, o que é a felicidade?" "ou "qual é o sentido da vida?" Nas palavras do idealizador do projeto, Yann Arthus Bertrand, "Quis fazer um retrato da alma humana e mostrar que para viver junto com mais de 6 bilhões na Terra é necessário escutar o outro e suas histórias [...] Descobri que, apesar das diferenças, todos temos muito em comum". No site do projeto é possível ver os filmes e entrar em contato com as pessoas entrevistadas, além de poder enviar seu próprio depoimento e, quem sabe, fazer parte das próximas exposições (ARTHUS-BERTRAND, 2016).

⁵ A expressão *espaçotempo* é usada pela pesquisadora Nilda Alves para propositalmente nos fazer pensar sobre estes termos desde a própria forma escrita. *Espaçotempo* é um artefato cultural que pensa especialmente à escola e suas cenas. A intenção é refletir sobre o cotidiano escolar, as redes educativas e a produção de sentidos. Para a autora, essa escolha teórico-metodológica pode se relacionar com imagens e narrativas, “aceitando que umas remetem às outras, incessantemente. A opção teórico-epistemológica se dá dentro da ideia de redes de conhecimentos que se formam nos cotidianos vividos” (ALVES, 2005, p. 17).

Como foi idealizado? Que sensação era aquela de poder estar diante de tantos Outros e ao mesmo tempo olhar para mim, indagar sobre a vida, sobre o amor, sobre o perdão, sobre a felicidade. Como não ser atravessada por aqueles olhos que me fitavam através da tela?

Nesta exposição o público, além de se questionar sobre temas coloquiais, era convidado a gravar o seu depoimento sobre as mesmas questões, tendo a oportunidade de ser selecionado para a exposição vindoura, a dos 7 bilhões de Outros. O depoimento deveria estimular a interação entre os visitantes e as pessoas de outros países conectadas ao *site* no período da exposição. (Seria este um exercício de interação entre o público e a obra?)

Outro exemplar de arte contemporânea que se dá pela fotografia (figura 1) é o trabalho do fotógrafo nova-iorquino Spencer Tunick⁶. Spencer circula o mundo modificando as paisagens das cidades por onde passa. Conhecido por fotografar corpos nus em grande quantidade, o fotógrafo tem que contar o tempo todo com a participação de voluntários para compor suas cenas. Ao eleger um tema, lança-se o convite ao público para que integre (e modifique) o cenário local. É a aglomeração do público nu que faz com que a cena de Spencer cause grande impacto aos olhos.

Figura 1 - Spencer Tunick - “Nude Adrift” (Nú à deriva) - 2002, Parque do Ibirapuera-SP.



Fonte: Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/06/07/no-brasil-as-mulheres-nao-sao-abertas-em-relacao-ao-proprio-corpo-diz-fotografo-spencer-tunick.htm>> Acesso em: 20/07/16.

⁶ Fotógrafo americano famoso por fotografar grandes quantidades de pessoas nuas em diferentes lugares do mundo.

A estética fotográfica de Spencer toma o corpo para reapresentar a nudez e a fragilidade humana. Um corpo despido de vaidade, de pudor, de valores que se transforma no gesto do fotógrafo, na marca de um espaço, no desejo de reconfigurar paisagens. O ato fotográfico de Spencer é um híbrido em que, ao mesmo tempo, cria uma instalação urbana e uma composição fotográfica artística.

O corpo-objeto torna-se arte. Arte imóvel, capturada. Paisagem modificada que não volta ao seu estado original. Corpos convertidos em história – história narrada (e reapresentada) – que assinalam as vias por onde passam os corpos nus de Spencer. É enquadrando o aglomerado de corpos nus que o fotógrafo cunha sua arte, expressa sua marca. Seria esta uma parceria entre o desejo coletivo e a assinatura de um fotógrafo? Quem sabe um tipo de arte homogeneizante e sem expressão. O que anunciam os corpos massificados pela nudez de Spencer? A justaposição do nu seria um tipo de maquiagem que forja outro tipo de beleza aos corpos?

A carne humana é alinhada, colocada em pose e modelada a partir de uma visão – a do fotógrafo. Estamos diante de uma imagem que provoca o nosso modo de olhar. Na obra de Spencer coexistem a instalação – presente desde o roteiro de criação da imagem – e a captura – instante de fotografar a cena e/ou o resultado dos corpos com um fim artístico.

Pelos meios de comunicação, sobretudo pelo meio digital, a fotografia, em uma velocidade impressionante, consegue percorrer as redes sociais e propagar a arte fotográfica. Nos projetos de Spencer a fronteira entre o público e o particular, a ética e a perversão, o tabu e a tolerância são postos lado a lado. Ao mesmo tempo em que o indivíduo cobiça passar do anonimato para um grau de reconhecimento, Spencer, em suas fotografias, consegue escrever a história momentânea destas personagens. Um tipo de morte coletiva inscrita na paisagem de um *tempoespaço* determinado. Corpo-arte-espetáculo.

Nas fotografias de Spencer é a repetição que apreende o olhar. É a proliferação da repetição em um mesmo espaço que nos faz voltar à fotografia muitas vezes. Percorremos os detalhes em busca de algo que não sabemos bem o que é. Buscamos a identidade ou a falta de identidade? A igualdade estampada nas diferenças? Um rosto conhecido? Quem sabe, nossa parte narcísica? Uma abstração composta. O entrecruzar de histórias e personagens. O que buscamos?

As formas dos corpos captam nosso olhar. Não estamos à procura do sexo exposto, mas, pensantes sobre um fato que ocorreu. Em algum momento, naquele lugar, naquela cidade, aquelas

pessoas e aquele fotógrafo produziram uma cena. Voltamos, talvez, ao “isto existiu” barthesiano (1984) ou uma fotografia presente de um instante passado.

O que Spencer faz é um tipo de valoração do corpo nu que, independente de sua cor, de seu desenho, de suas identidades (de gênero, sexuais e outras), é tomado como dispositivo potencial de arte. Através da fotografia-artística, o público (antes desconhecido) deixa de ser figurante para atuar como personagem principal de um evento performático. O acúmulo dos corpos vai compor novos cenários e a nudez vai tornar-se objeto, matéria-prima de um novo tipo de arte.

É interessante observar que no hibridismo ou na transitoriedade fotográfica, ora voltamos à atenção ao sujeito-leitor – que traz à tona a sua subjetividade diante da imagem – ora lidamos com o próprio processo de fabricação de imagens – que tende a romper com modelos convencionais para expressar outra valoração estética. Assim, ao tomar a fotografia como arte, estamos suscetíveis ao artificial, ao fabricado, a eventualidade, ao impreciso, ao hipotético; ao *improvável*...

Em que medida, a fotografia produz novas subjetividades? Quais sintomas decorrem da relação leitor-imagem, imagem-leitor? Que efeitos certas experimentações provocam? Até que ponto o leitor pode se impregnar com a imagem? A fotografia tornar-se tateável? Estas questões ajudam-nos a pensar.

O que a fotografia contemporânea busca talvez seja deslocar o sujeito para o lugar do “entre” – não um “entre” relativo à metade, ao medial, mas um “entre” desterritorializado, que se inunda da imagem e, a *partir dela, sobre ela, com ela e por ela* é capaz de lançar questionamentos sobre o tema. Um “entre” livre do julgo. Um “entre” mais híbrido. Um “entre” que não vê a obra completa, mas que potencializa os fragmentos da imagem e manifesta inacabáveis perspectivas. E, como sabemos, a fotografia não pode ser fixada em um ponto de vista único. É o movimento, a instabilidade do instante que pode gerar no observador algum tipo de experiência.

O caos de uma imagem pode exibir distintas temporalidades sendo capaz de deslocar o leitor do centro para outras esferas. No caso da “fotografia-expressão” (ROUILLE, 2009), ou seja, a fotografia desligada da mimese do real, um registro mais livre que marca e é marcado pelo gesto – o gesto do fotógrafo-artista – é aquele que independe de estímulos para realizar suas

capturas. A fotografia artística busca exibir uma ideia conceitual. Talvez por isso esteja na contramão de um registro documental, mais preso à técnica. A ruptura com a tradição documental dá-se também pela criação de um campo simbólico no qual a fotografia artística está inserida – a fotografia enquanto arte é sempre um convite que habita uma arena de prováveis e possíveis.

Ao eleger a fotografia como possibilidade de intervenção urbana, por exemplo, podemos observar como a cidade pode deixar de ser o *locus* ou objeto de experimentação da captura fotográfica, para provocar nas pessoas algum tipo de interação com as imagens, indo além da modificação da paisagem local. Isto também significa buscar outros modos de ser, estar e se relacionar com a cidade e seus espaços.

Percebemos isso na intervenção urbana (figura 2) “Floripa na foto⁷”, realizada no ano de 2012, como o projeto pode inserir a fotografia no espaço urbano mais utilizado pelos transeuntes da cidade, ou seja, o Terminal Urbano de Florianópolis-SC (TICEN) e colocar o transeunte em contato com a fotografia, provocando o seu olhar ao mesmo tempo em que o insere nas ações do projeto.

Figura 2 - Floripa na Foto



Fonte: FLORIPA na foto - Fotografias de divulgação expostas no terminal urbano de Florianópolis-SC. Florianópolis: TICEN, 2012.

Para muitos artistas a rua é tanto fonte de inspiração quanto espaço para a criação/intervenção. A rua, este lugar naturalmente cambiante, tece a cada manhã diferentes

⁷ Para este projeto foram convidados mais de trinta e cinco fotógrafos catarinenses e de outras regiões do Brasil. Além do “Floripa na Foto” outro festival bastante conhecido no meio dos fotógrafos acontece na cidade de Tiradentes, em Minas Gerais. O festival também interfere na paisagem da cidade. Em março de 2015 o evento realizou a sua 5ª edição com o tema: *Foto em Pauta*. Nesta ocasião convocou fotógrafos de todo o Brasil e também do exterior para ocupar as ruas da cidade em uma exposição coletiva cujo tema era: *O retrato*.

possibilidades, mostra-se cheia de imagens e sentidos. Mas, como percebê-los? Observar o cotidiano por olhares diversos é o desafio da arte e por que não pensar também no desafio do próprio olhar? Como ver além da visão? E nossa formação estética?

Um dos pioneiros a redefinir o conceito de arte e, posteriormente, a noção de fotografia artística, Peter Henry Emerson, destaca que: “o que importa na fotografia não são os velhos modelos artísticos, mas a “impressão” verdadeira, isto é, o real transformado em imagem pelo olho” (FABRIS, 2011, p. 8). A ruptura que se instala decompõe a “velha crença” de que a arte para ser considerada arte precisa exibir uma representação fiel da natureza, mas, ao contrário, espera-se que o fotógrafo-artista crie ou mesmo reinvente uma imagem crítica.

Para Fabris (2011, p. 14):

[...] ao utilizar imagens fotográficas e ao não ocultar sua procedência, o artista realiza duas operações: ataca a ideia da originalidade, tão cara à vanguarda, e propõe uma discussão sobre o significado do ato criador, transformado por ele num gesto de escolha e de deslocamento que adiciona banalidade a ícones já banais⁸ por si [...].

Ao voltar nossa atenção para a passagem da fotografia à arte, ou mais precisamente ao movimento da composição, voltamos ao confronto onde a prática de documentar mais tradicional é redefinida por novos parâmetros ou novas produções visuais que não apresentam um território marcado a fidelidade do real, mas um território de fronteira que ultrapassa a valoração da fotografia realista do século XIX.

Nas fotografias de intervenção urbana o fotógrafo é um ser autônomo que traça diferentes métodos e técnicas para realizar suas capturas. Entre o registro de ficções e verdades, muitos truques são usados para se chegar à composição final de uma fotografia-arte. No caos das imagens, muitos textos, pré-textos, vozes, poesia e sensações se entrecruzam, conversam, se distanciam e revelam realidades e ficções.

Do anônimo ao universal ou sobre *fotografectos*

A foto-instalação nos permite pensar sobre os arranjos de imagens e conceitos. Tomamos a cidade e seu fluxo enquanto lugar transitório, suscetível à transformação. No instante em que se projeta a foto-instalação, pode-se imaginar tipos diferenciados de interação entre os transeuntes

⁸ “A escolha de ícones banais é também uma resposta ao processo de “enobrecimento” pelo qual estava passando a fotografia graças a nomes como Stieglitz, Strand e Edward Weston” (FABRIS, 2011, p. 14).

do espaço e a obra exposta. No entanto, não se pode medir o grau de afecção experimentada nesta passagem. Afecção como sugere Deleuze e Guatarri (1997, p. 157):

[...] é, primeiramente, o vestígio de um corpo sobre o outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 156); e “não é só um efeito instantâneo de um corpo sobre o meu, mas tem também um feito sobre minha própria duração, prazer ou dor, alegria ou tristeza. São passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potências que vão de um lado ao outro”.

O que brota do encontro entre o transeunte e a fotografia artística? É a duração destas variações que nutre o desejo da fotografia tornar-se corpo? Corpo rizomático⁹, corpo-imagem, imagem-corpo? A imagem que se forma, dá forma às memórias de um corpo? As percepções e os sentidos da imagem estariam associados a um embate de forças e combinações? A afecção da imagem dar-se-ia na resistência de um corpo? As variantes destes encontros me interessam.

Se a percepção da fotografia pode ser entendida como um tipo de pensamento, na medida em que percebemos também pensamos sobre nossas percepções. O ato de ver estaria assim dependente dos sentidos impostos por aquele que vê. Assim, para o fotógrafo e para o sujeito que vê a produção de sentidos pode dar forma ao pensamento.

Deleuze e Guatarri (1992, p. 213) apontam que “o que conserva a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos que transbordam a força daqueles/as que são atravessados por eles [...] a obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si”. No sentido de a arte ser a única coisa no mundo que se conserva em si, é preciso entender que a fotografia se torna independente de seu criador. Os sentidos e sensações que conservam a obra de arte, em nosso caso a fotografia, são livres, autônomos.

Se o olhar não é algo simplesmente passivo, isto é, a imagem que vemos não está agregada apenas ao caráter externo, mas à integração entre aquilo que vemos e nossas memórias, de certo modo, o alcance de nossa compreensão sobre a imagem acontece na medida em que mutuamente integramos o externo com o interno. Diz Deleuze e Guatarri (1992), “a coisa [a fotografia] tornou-se desde o início independente de seu “modelo”, mas ela é independente

⁹ Para Deleuze e Guatarri (1995, p. 23) “um rizoma não começa e nem chega a nenhum lugar, ele está sempre no meio, entre as coisas, interser, intermezzo. O rizoma tem por tecido e conjunção e...e...e... capaz de sacudir e desenraizar o verbo ser”.

também de outros personagens [...] ela é independente do/a criador/a, pela auto-posição do criado, que se conserva em si”. Portanto, a imagem é um composto de *perceptos e afectos*¹⁰.

Na fotografia do artista norueguês Rune Guneriussen¹¹, sou atravessada pela noção de fantástico. Adentro facilmente um mundo encantado, uma paisagem do “faz-de-conta”, uma memória dos contos de fadas... Ao criar cenários distintos na natureza, a partir do uso de objetos do cotidiano, o fotógrafo promove instalações. Guneriussen altera o ambiente para criar uma atmosfera diferenciada (talvez mais envolvente), além de estimular o imaginário do leitor.

Uma trilha qualquer. Um final de tarde, um crepúsculo, um amanhecer... O que diríamos se encontrássemos pendurados em troncos de árvores alguns abajures? E se avistássemos globos terrestres iluminados e distribuídos em meio a blocos de neve? Talvez estranhássemos ver fileiras de aparelhos telefônicos flutuando nas águas do mar ou nos encantaria observar a confusão entre bancos e cadeiras na praia, em frente ao mar.

A esta altura, podemos pensar que na fotografia a cena não é a coisa mais importante, mas os efeitos que ela produz. Quem sabe nos perguntemos sobre os porquês daqueles objetos estarem dispostos na trilha, na praia, no mar. Pode ser ainda que, diante da obra de Guneriussen (figura 3), nossos pensamentos se voltem para a escolha dos objetos, o horário de cada captura, o estilo que o artista adota para compor.

¹⁰ “Os *perceptos* não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os *afectos* não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, *perceptos* e *afectos*, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 213).

¹¹ Fotógrafo norueguês que trabalha com instalação e captura fotográfica. Um artista conceitual que se interessa especialmente por imagens da natureza.

Figura 3 - Rune Guneriussen - Cold Comfort, 2010, edition of 5+1, 125cmx200cm.



Fonte: Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2011/december/01/rune-guneriussens-outside-art/>>. Acesso em: 20/07/16.

A escolha do lusco-fusco, a repetição, a perspectiva, os objetos, a natureza são subsídios fundamentais para que Guneriussen (figura 4) faça as suas composições. O desafio de buscar a arte e a magia na floresta é algo que move o fotógrafo a adentrar as matas. A realização de suas capturas pode levar semanas, além de exigir do artista, muitos exercícios e experimentações. Como implicação deste trabalho, idealizar a fotografia pode ser algo mais fácil do que armar o cenário para sua captura.

Figura 4 - Rune Guneriussen - One can rely on the prudence of his Decisions # 01, 2007, edition of 5+1, 120cmx184cm.



Fonte: Disponível em: <<http://theredlist.com/wiki-2-16-860-897-1111-view-conceptual-1-profile-guneriussen-rune.html>>. Acesso em: 20/07/16.

Nas instalações de Guneriussen, somos convidados a pensar a vida e seus mistérios através da arte. A arte tem o dever de intrigar nossa própria existência. Neste caso, é a fotografia (ou a ficção) que abre fissuras e amplia a possibilidade de se pensar e se afetar por ela. Tomadas por outros olhares, as composições fotográficas conservam-se a si mesmas, seja com saltos e movimentos ou mesmo na presença de um vazio, estas fotografias atravessam sentidos, pois “mesmo o vazio é uma sensação, toda sensação se compõe com o vazio” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 215).

Guneriussen, além dos insetos e das plantas, é o único ser que presencia as suas instalações. A interação do público com a obra se dá exclusivamente pela fotografia impressa, exibida em exposições. O fotógrafo busca um local inóspito e de difícil acesso para conceber seus projetos. Após capturar as imagens, o artista desinstala as esculturas e permanece apenas com os registros de seu trabalho.

Para alguns, poesia, decoração em meio à natureza, para outros, arte. O fato é que estamos diante de fotografias. Fotografias artísticas com estética e concepção apurada. Fotografias que se conservarão e que guardarão com elas narrativas, provocações, questionamentos. Para Deleuze e Guatarri (1992, p. 216), enquanto durar o material, “é de uma eternidade que a sensação desfruta nesses mesmos momentos [...] toda a matéria se torna expressiva [...] a sensação não é colorida, ela é colorante”.

Uma vez que as fotografias têm sido pensadas e projetadas para provocar sensações, indagar se é possível compor uma fotografia e separá-la dos *perceptos e afectos* de quem a compõe é algo interessante. “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir” (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 220). Se o que vemos consegue nos afetar, podemos ser atravessados pela cena, pelos elementos contidos na ficção. O sol, as roupas, os gestos, as expressões, a contradição e uma gama variada de detalhes não fazem da fotografia uma coisa simples, antes a deslocam da *morte* que captura o acontecimento para a *vida* cujas sensações e sentidos permitem refletir sobre aqueles elementos, tempos e espaços capturados.

O fotógrafo-artista compõe *afectos*, cria *afectos*, mostra *afectos* em suas invenções. Não só o fotógrafo é atravessado pelo detalhe como também os observadores são capturados pela composição. A captura da imagem conhecida ou inédita faz emanar sensações e sentidos

indeterminados. A imagem sai da foto na sua soberania e se produz: que signo atravessa a imagem? (GARCIA, 2006)

[...] os grandes *afectos* criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público [...] o artista acrescenta sempre novas *variedades* ao mundo. Os seres da sensação são *variedades*, como os seres de conceitos são variações e os seres de função são variáveis [...] (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 227).

Sabemos que a arte pode colidir com a rotina, interromper os gestos do cotidiano. Tanto as instalações quanto as intervenções urbanas tendem a tencionar as nossas convicções a partir de uma cena na intenção de deslocar-nos (corporal e mentalmente) para outras esferas. O movimento da arte tem sido elevar o nosso pensamento a outro grau, talvez mais crítico, mais livre?

Preocupa-me não deixar escapar aqui o tempo que faz a obra durar. Falo do tempo complexo, emanado de *perceptos* e *afectos* que promove a fotografia à eternidade. Tempo capaz de encontrar *perceptos* num conjunto de percepções e *afectos* num contíguo de sensações e devires, que independem da pessoa que os sente. A fotografia, portanto, lança *afectos* e tem o desafio de nos fazer ver. Ver não tem ligação direta e especificamente com os olhos; não significa necessariamente percorrer as coisas que estão estampadas nas fotos, mas alcançar o cheiro, o som, o silêncio, a música, a poesia...

Espectador emancipado: a transformação da imagem

Os artistas, assim como os pesquisadores, constroem a cena em que a manifestação e o efeito de suas competências são expostos, tornados incertos nos termos do idioma novo que traduz uma nova aventura intelectual. O efeito do idioma não pode ser antecipado. Ele exige espectadores que desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores (RANCIÈRE, 2012, p. 25).

Não é novidade, vivemos imersos em imagens equivalentes Debord (1997) e Rancière (2012), isto é, imagens que diariamente são estampadas nos meios de comunicação colocando lado a lado variados temas como: morte, moda, publicidade, exploração sexual, saúde, educação,

política, futebol... Imagens (quase) incapazes de gerar indignação no espectador como anuncia Rancière.

Este bombardeio de imagens a que somos submetidos não passa por nenhum tipo de seleção ou crítica. Ele é lançado nas páginas da *Internet*, nos jornais e nas revistas para alimentar o espetáculo desenfreado de um mundo de imagens que, no fundo, não se sabe se consegue tocar o espectador.

Rancière (2012, p. 83) discorre sobre a *imagem intolerável* e a questão da indignação do espectador, entretanto, prefere investir na sutileza da imagem como força potente para se perceber o entrecruzamento do dizível, do visível e do pensável que desponta na imagem. Ao considerar que “um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública”, estaria o espectador aberto a se aventurar para dentro da imagem pensativa, como assinala o autor (p. 7)?

É interessante pensar o “ser/estar” espectador em Rancière. Em *O espectador emancipado*, o autor aponta duas razões pelas quais o “ser/estar” espectador é difícil e complexo. Do mesmo modo que quem olha pode não conhecer a realidade apresentada por ignorar “o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta”, igualmente o espectador pode experimentar o lugar da passividade ou da não ação “por estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir”. Mas, o que Rancière propõe é que os espectadores aprendam ou se tornem “participantes ativos em vez de voyeurs passivos” (RANCIÈRE, 2012, p. 8-9). Exceto se essa passividade for capaz de gerar experiência.

Ao se aproximar ou se distanciar de uma imagem, a posição do observador e o seu próprio modo de olhar pode ser refinado. (A busca pela evidência ou pelo simulacro contido na imagem pode fazer o observador deixar a zona da passividade para se colocar em ação – corpo ativo – em um campo de tensões e confrontos – espaço aberto para a tomada de consciência). Além disso, entre as proximidades e os distanciamentos feitos pelo espectador, cabe questionar sobre as oposições e as equivalências contidas em um mesmo olhar. Onde estaria a linha de fuga?

Na procura pela emancipação intelectual do espectador, a fotografia evocaria a mutação do público passivo para um posicionamento ativo considerando que a própria imagem ensinaria o espectador, eliminando a distância entre a cena, o saber e a ignorância. Assim, o *espectador*

emancipado (RANCIÈRE, 2012), estaria envolvido a diferentes leituras, num desejo de perceber a fotografia e seus processos.

Se a fotografia tem se sustentado e exibido ao longo dos anos, momentos de nossa existência coletiva e pessoal, o movimento desta pesquisa expõe o desafio de pensar a nossa relação com a fotografia e os modos como lidamos com a efervescência imagética contemporânea. Ao provocar o encontro do espectador com a imagem ficcional e com diferentes conceitos, a emancipação intelectual do espectador poderá entrar em cena para reformular questões sobre este mesmo encontro.

O abismo entre o espectador e a fotografia ou o “saber do ignorante e o saber da ignorância” tende a desaparecer. Esta é a função da mediação inventada pelo mestre/fotógrafo/criador, isto é, tomar a fotografia enquanto objeto de saber e diminuir a distância entre o público e a arte, entre aquilo que o ignorante não sabe (ou pensa que sabe) e aquilo que a imagem o potencializa a descobrir na casualidade de cada encontro. A distância que nos escapa é justamente a que separa o saber da ignorância.

A inteligência que Rancière (2012, p. 15) menciona é aquela que “traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe”. É desta tradução que deriva a aprendizagem. A distância que o espectador precisa percorrer para tornar-se emancipado vai daquilo que ele já conhece àquilo que ele precisa conhecer ou àquilo que ainda ignora.

A fotografia nem sempre conseguirá transmitir o conhecimento, o conceito circundante da obra, mas, certamente poderá proporcionar ao espectador chances de se aventurar na imagem, nos signos, nas coisas, de modo a se manifestar quanto àquilo que pensa, que vê, que descobre. Nesta lógica de pensamento, “toda distância é uma distância factual, e cada ato intelectual é um caminho traçado entre uma ignorância e um saber” (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

Daí pensarmos sobre o duo ativo/passivo mencionado anteriormente. Parece que o sujeito passivo recebe menor valor ou desqualificação por não agir diante da imagem. Essa não atuação seria um tipo de cegueira que tornaria o espectador inerte diante da cena? Em busca de que o espectador precisaria transpor o espaço de passivo para ativo? Todo olhar pediria um agir? A emancipação só aconteceria enquanto um efeito desta ação? Seria uma leitura limitada da passividade?

A emancipação intelectual se dá na percepção das relações que estruturam o nosso modo de pensar, olhar, dizer e fazer no mundo. Para Rancière (2012, p. 17-18), a emancipação:

[...] começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transforma-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto [...] os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, a sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers [*e em nosso caso, fotógrafos/criadores*].

Ampliando esta questão, o que o espectador pode aprender não é aquilo que o mestre sabe, nem mesmo aquilo que o fotógrafo deseja mostrar – uma mensagem, um detalhe, uma cena em especial – ao contrário, o espectador toma a imagem fotográfica para “produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a ação”.

É interessante inverter o posicionamento entre o espectador e a fotografia a fim de encontrar uma terceira camada de pontos em comum. O que aprenderíamos com esta inversão? Provavelmente essa subversão enriqueceria o processo de produção de visualidades a partir de um olhar estrangeiro, que desterritorializasse a fotografia de suas técnicas e que, descondicionasse o próprio olhar. Pode ser que com esta redistribuição de lugares encontraríamos ainda novas invenções intelectuais ou corpos em atividades coletivas. O que aconteceria seria algo reservado àquele *tempoespaço*, uma experiência que não se repetiria se estes sujeitos e estas fotografias fossem outras.

Perceber a emancipação do espectador através da observação dos efeitos decorrentes de uma fotografia, em um grupo de muitos espectadores, por exemplo, é outra hipótese interessante. Seja pela expressão, pelos gestos, pelo desenho do olhar, pela fala subsequente, e por tantos outros sentidos, a emancipação do espectador pode afirmar a sua capacidade de ver, de pensar e de falar a partir daquilo que vê.

A arte, neste sentido, atravessaria à vida e ganharia um tom mais crítico e reflexivo, pois a emancipação intelectual do espectador estaria imbuída de trazer consigo modos singulares de como cada um percebe a coisa em si, a imagem pensante – “este poder comum da igualdade das inteligências liga indivíduos, faz que eles intercambiem suas aventuras intelectuais, à medida que

os mantem separados uns dos outros, igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar seu caminho próprio” (RANCIÈRE, 2012, p. 20-21).

A agregação e a dissociação de expressões anônimas (que ao mesmo tempo une e separa os espectadores) possibilita anunciar a nossa emancipação, isto é, se aprendemos e ensinamos estabelecendo relações entre o novo conhecimento ou a nova informação com os arquivos já gravados em nossa história, a nossa emancipação pode se dar também pela conexão daquilo que vimos, ouvimos ou fizemos com algo novo ou um novo cruzamento.

O processo de emancipação não sugere a troca de um espectador ativo por um ignorante intelectual, há uma necessidade de perceber “o saber em ação no ignorante e a atividade própria ao espectador. Todo espectador é já ator de sua história; todo ator, todo homem de ação, espectador da mesma história”. Entretanto, reformular os modos como vemos, fazemos e falamos é desejável. Reconfigurar o momento presente, os espaços e os tempos misturando os limites entre aqueles que agem e aqueles que olham é um desafio ainda maior na emancipação proposta por Rancière (2012, p. 21). Neste sentido, a relação entre o espectador emancipado, a transformação da imagem e a nossa formação estética não é distante.

Uma fotografia pode dizer muitas coisas, pode trazer a realidade sob muitas perspectivas, pode fazer o espectador ver aquilo que antes não via. Tanto pode evocar uma reflexão crítica sobre temas diversos ou simplesmente exibir o óbvio que não lemos, que não falamos e que preferimos ocultar em nosso dia-a-dia. Em alguns casos, a fotografia gera uma tomada de consciência pela exposição do óbvio ou pelo atravessamento de algum sentimento gerado no espectador diante de um tema.

Fotografias críticas denunciam aspectos sociais, econômicos, políticos, religiosos, culturais presentes no cotidiano. Estas imagens querem ir ao encontro de nossas convicções ou provocar nossos olhos e as formas como percebemos o mundo.

Para citar dois exemplos temos a obra de Arbus¹², que oculta à identidade dos protagonistas de suas fotografias para propositalmente exibir a complexidade e a anormalidade da sociedade americana. As máscaras e o ocultamento das faces (figura 5) criam um jogo de

¹² Exploro a obra de Arbus com maior densidade na tese de doutorado intitulada: *Fotografia para ver e pensar*. Disponível em: paraverepensar.blogspot.com - Conhecida por suas imagens em preto e branco, a escritora e fotógrafa Diane Arbus, produziu sua obra a partir de capturas de pessoas (in)comuns da sociedade americana.

subversão ético e estético que marcam o seu trabalho. E a obra de Sebastião Salgado¹³, que é um exemplo de crítica social em preto e branco, onde uma gente sofrida narra nas rugas de suas expressões a dor e suplício de estarem vivos, imersos em um mundo desigual.

Figura 5 - Diane Arbus (1995) - Capa do Livro



Fonte: Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/p/diane-arbus-22609311>>. Acesso em: 20/07/16.

Estes exemplos revelam a fotografia enquanto um dispositivo que evoca sentimentos e ações no espectador. O alvo destas denúncias está em mostrar ao espectador o que ele não vê ou prefere negar. Muitas vezes a crítica gera um sentimento de vergonha no espectador por fazê-lo enxergar a dor, a miséria e o sofrimento do Outro e mais, de certa forma fazê-lo indagar sobre o seu envolvimento com a realidade exposta. Ainda assim, este dispositivo crítico nem sempre é acionado.

Buscamos então na ficção a ilusão de realidades menos miseráveis? Estamos transformando cenas em espetáculos e espetáculos em mercadoria? Como consumimos essas mercadorias? Em que medida as fotografias detalham uma vaidade artística ou parcelas de culpa, de negação e de melancolia social? Panfletamos o corpo como *outdoor* e assistimos aos *realities*

¹³ Sebastião Ribeiro Salgado é um importante fotógrafo brasileiro que atua com o fotojornalismo.

shows com banalidade e pobreza estético-crítica. Em troca de que insistimos neste analfabetismo visual? Daria para pensar nas semelhanças que temos com os prisioneiros da caverna de Platão?

Para Rancière (2012, p. 45) “a caverna é o lugar onde as imagens são tomadas por realidades, a ignorância por saber e a pobreza por riqueza”. Por isso, é preciso ter cautela. Imersos na ofensiva imagética atual não fazemos nem crítica estética, nem crítica social. “Quanto mais os prisioneiros se imaginam capazes de construir de outro modo sua vida individual e coletiva, mais se enleiam na servidão da caverna”. Apesar disso, podemos propor dar uma volta a mais na caverna e quem sabe encontrar novas leituras para as imagens ou quiçá outras realidades.

Poderíamos ainda nos encarregar de transformar o olhar do espectador. Transformar assumiria aqui um movimento, uma mudança de atitude, um desterritorializar-se, indo muito além da provocação de um olhar, mas impetrar talvez outros sentidos, percepções ou modos de ver; afinal, um pouco de dissenso e confrontação poderia ser interessante.

Outra questão atraente em Rancière é a “imagem intolerável”, isto é, a imagem que desafia o olhar da indignação. São imagens que apresentam um registro da realidade tão particular que, às vezes, a própria imagem parece ser mais real que a realidade exposta. Para explicar, Rancière (2012, p. 83-85) menciona os trabalhos de Oliveiro Toscani – que mostra o cartaz da jovem anoréxica nua na semana da Moda em Milão, em 2007, e a série de fotomontagem *Bringing the War Home*, da fotógrafa Martha Rosler – que questiona a sociedade americana através da “colagem que nos mostrava, no meio de um apartamento claro e espaçoso, um vietnamita com uma criança morta nos braços”. Um composto de arte e política ou arte-política.

A fotografia de Toscani choca o olhar do observador desde o primeiro momento. A imagem de tortura e de sofrimento a que o corpo da passarela é submetido contrapõe a aparência de luxo e ideal de beleza que são ostentadas nos desfiles. A denúncia dos bastidores deste espetáculo faz doer os olhos. Não toleremos aquilo que vemos ou a imagem intolerável de uma realidade abominável.

Martha Rosler também desloca o nosso olhar diante do “intolerável na imagem para o intolerável da imagem”. É difícil olhar para a imagem da criança morta, mais difícil ainda é compreender a denúncia política que a fotógrafa faz. Entramos em choque por causa do ódio da guerra ou por ver a figura do vietnamita com a criança falecida em seus braços em meio ao conforto de uma casa americana? “Não haveria então nenhuma intolerável realidade que a

imagem pudesse opor ao prestígio das aparências, mas um único e mesmo fluxo de imagens, um único e mesmo regime de exibição universal, e é esse regime que constituiria hoje o intolerável” (RANCIÈRE, 2012, p. 84).

Não adianta repelir ou fechar os olhos. Talvez tenhamos medo de encontrar na imagem parcelas mortas de nós mesmos. A imagem parece agir contra nós, delatando-nos. Quanto mais próxima do real, mais intolerável à imagem se torna e, é mais difícil suportá-la. Então, para se perceber a imagem de outros modos, e ainda, identificar os efeitos que ela produz, precisamos questionar o espetáculo exposto, ainda que nos custe muito encarar e examinar de perto algumas representações.

Em certas capturas a força pode estar no silêncio, na ausência da voz, na construção da imagem pela palavra. A textura, o sensível, o acontecimento, podem se conectar entre o visível e o verbal. Neste sentido, a palavra pode construir a cena, criar visualidades, produzir ficções. A fotografia pode apontar ainda outro tipo de política, mais artística e sensível, capaz de mudar ou deslocar o nosso olhar sobre outros possíveis.

Pensando na produção de visualidades, este exercício se configura como uma possibilidade de provocação que pede outras entradas e interlocuções. E para expandir o pensamento sobre o entrecruzamento da arte com a ficção é pertinente trazer a noção de “imagem pensativa” de Rancière.

[...] A expressão “imagem pensativa” não é intuitiva. Em geral, o que qualificamos de pensativos são os indivíduos. Esse adjetivo designa um estado singular: quem está pensativo está “cheio de pensamentos”, mas isso não quer dizer que os pensa. Na pensatividade, o ato do pensamento parece eivado por certa passividade. A coisa se complica quando dizemos que uma imagem é pensativa. Não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ele é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Pensatividade designaria, assim, um estado indeterminado entre o ativo e o passivo [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 102).

A distância entre a noção de duplo que a fotografia estabelece com a coisa em si fotografada e a imagem produzida com uma finalidade artística, isto é, a arte como intervenção, nos possibilita observar aquilo que Rancière denomina como “zona de indeterminação” entre o pensar e o não pensar, entre a ação e a passividade, mas também entre o que pode ser concebido como arte (ou uma arte *polític aestética*) e aquilo que não é arte, já que nem sempre as relações entre a realidade e a fotografia são consideradas arte.

A fotografia aqui é assumida enquanto um campo imaginável, pensável, que se opõe ao simples aspecto representativo, mas que se abre para novas leituras, ou para “o domínio da morte sobre o vivo” como mencionava Barthes (1984) acerca do *punctum* fotográfico. O *punctum* é uma linha de fuga capaz de deslocar seres e objetos de um eixo central. Sejam as ideias e as razões do fotógrafo para se realizar determinada captura ou a nossa concentração em descobrir o ponto discreto que não vemos na primeira olhada, é o indeterminável ou as zonas de indeterminação que nos evocam a pensar e que, por sua vez, reforçam a noção de imagem pensativa.

O fato de não sabermos exatamente as intenções do fotógrafo para realizar capturas é um ponto potente para pensarmos a produção da imagem. No entanto, não podemos reduzir a imagem pensativa a este gesto ou a impessoalidade do fotógrafo em expressar-se através do registro. O que nos movimenta é a variação de um “regime representativo de expressão a um regime estético” – pensamento entre arte, ação e imagem.

Se nas palavras de Rancière (2012, p. 116) “a pensatividade da imagem é produto desse novo estatuto da figura que conjugue dois regimes de expressão sem os homogeneizar”, a fotografia pode ganhar força por apresentar simultaneamente a expressão de uma ideia ou de um pensamento à justaposição poética de seus traços. A imagem fotográfica pode transformar-se em vetor de pulverização de arte e de imagem pensante. Isto seria interessante se projetado para o campo da Educação, ou mais precisamente no encontro da arte ficcional e com diferentes saberes que não se fixam apenas em conteúdos escolares.

A pensatividade pode suspender a narrativa da imagem em favor da expressão da zona de indeterminações, o que significa abrir a imagem à percepção de sentidos excedentes à captura. Este gesto de interrupção também criaria “microeventos sensíveis que poderiam vir substituir o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projetados, de suas realizações e suas consequências”. Em outras palavras, a aleatoriedade ou a não orientação da leitura de uma fotografia permitiria criar combinações singulares entre a “operatividade da arte e a imediatez da imagem”; entre as formas de pensatividade da imagem e os campos de tensões de diversos regimes de expressão; entre o jogo de poderes, a circulação e as interlocuções da própria imagem.

Assim, a pensatividade da imagem pode ser um intercâmbio de formas e pensamentos que “resiste ao pensamento daquele que a produziu e daquele que procura identificá-la”. A resistência, neste sentido, pode ser compreendida como um “jogo de separações entre várias funções-imagens presentes na mesma superfície”. Então, se estas separações se apresentam tanto

na arte quanto fora dela, “as operações artísticas podem construir formas de pensatividade pelas quais a arte escapa a si mesma”. Por estas razões, comenta Rancière, “a imagem não deixará tão cedo de ser pensativa” (RANCIÈRE, 2012, p. 124-125).

Referências

- ALVES, Nilda. O ‘Espaço-Tempo’ escolar como artefato cultural nas histórias dos fatos e das idéias. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1-2, p. 15-34, jan./dez. 2005.
- ARBUS, Diane. **Untitled**. Nova York: Abertura, 1995.
- ARTHUS-BERTRAND, Yann. **Exposição 6 bilhões de outros**. São Paulo: MASP; Fundação GoodPlanet. 20 abr. 2011. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=86&periodo_menu=cartaz>. Acesso em: 4 out. 2013.
- ARTHUS- BERTRAND, Yann. **7 bilhões de outros – tendas temáticas**. Fundação GoodPlanet. Disponível em: <<http://www.7billionothers.org/>>. Acesso em: 4 out. 2016.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRIZUELA, Natália. **Depois da Fotografia: uma literatura fora de si**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997. v. 4.
- _____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.
- FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. v. 1.
- FLORIPA na foto – Fotografias de divulgação expostas no terminal urbano de Florianópolis-SC. Florianópolis: TICEN, 2012.
- GARCIA, W. A. C. Lateralidades. **Outra Travessia**, Florianópolis, v. 5, p. 160-170, 2006.
- GUNERIUSSEN, Rune. **Cold Comfort**, 2010.
- _____. **One can rely on the prudence of his decisions**. 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ROUILLE, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.
- TUNIK, Spencer. **Ensaio Fotográfico “Nude Adrift”** - 27 de abril de 2002, Parque do Ibirapuera-SP.

Amanda Maurício Pereira Leite - Universidade Federal do Tocantins - UFT. Palmas | TO | Brasil. Contato: amandaleite@uft.edu.br