

## Prelúdio Im-Pares: A imagem fotográfica e seus enigmas

MARIA CELESTE DE ALMEIDA WANNER

■ 308

Maria Celeste de Almeida Wanner é artista Visual, pesquisadora, professora titular da Graduação e do Programa de Graduação e da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Pós-doutora em Semiótica Peirceana e Artes Visuais Contemporâneas, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, supervisão Lucia Santaella. Bolsista em Produtividade em Pesquisa<sup>2</sup>, CNPq. Membro do Grupo de Pesquisa Processos Híbridos na Arte Contemporânea – UFRGS/CNPq. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Híbrida, UFBA/CNPq.

#### ▪ RESUMO

Este artigo se propõe refletir sobre o conceito de imagem a partir da série fotográfica intitulada “Prelúdio Im-Pares: A imagem fotográfica e seus enigmas” (2015) . O embasamento teórico está ancorado em Giovanni Casertano, Hans Belting, Lucia Santaella, Philippe Dubois, Vilém Flusser e Walter Benjamin. O artigo está dividido em itens que abordam a imagem, a experiência e a fotografia.

#### ▪ PALAVRAS-CHAVE

Imagem, fotografia, artes visuais, conceitos, processo criativo.

#### ▪ ABSTRACT

This article proposes to reflect on the concept of image based on the series of photographs titled “Prelúdio Im-Pares: A imagem fotográfica e seus enigmas” (2015), that will participate in a group exhibition “Interdito”, organized by Prof.Dr. Sandra Rey, from the Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. The theoretical basis is anchored in Hans Belting, Lidia Palumbo, Lucia Santaella, Philippe Dubois, Vilém Flusser and Walter Benjamin, and the article is divided into items that address the image, experience, photography and the works presented in the exhibition.

#### ▪ KEYWORDS

Image. photography, visual arts, concepts, creative process.

309 ■

## 1. Introdução

Desde os pensadores da Grécia antiga até o século XXI, pesquisadores vêm se debruçando sobre a diversidade de conceitos existentes sobre a imagem. Na filosofia pré-socrática, cada filósofo dedicava-se a diferentes abordagens, a exemplo das imagens dos sonhos, das imagens dos ídolos, das imagens dos corpos externos, e, igualmente importante, diz Casertano (2012, p. 140), às imagens *phantasia*.

[...] Para Demócrito a *phantasia* representa uma atividade da mente que se exercita sobre o conjunto das imagens que nos chegam do exterior. [...] a *phantasia* é a transcrição do que recebemos e que não depende de nós, na nossa maneira de sentir e, por conseguinte, de representar as coisas (CASERTANO, 2012, p. 140).

No século XXI, não tem sido diferente, já que a teoria da imagem também é tratada a partir dessa diversidade, tendo Walter Benjamin como um dos principais índices do espírito contemporâneo.

Contudo, por não se tratar de um artigo sobre a imagem propriamente dita, mas sobre as fotografias apresentadas na exposição itinerante intitulada “Interdito”, o que este texto propõe é uma abordagem do processo criativo, estabelecendo pontos, tais como: ver, sentir, experienciar, construção da imagem fotográfica, e de que forma ela se torna independente do seu autor e passa a dialogar com interpretantes diversos.

## 2. Imagem

Dentre alguns pesquisadores sobre esse assunto, Belting (2011) propõe teorias antropológicas para interpretar a construção de imagens. Para esse autor, as imagens não são necessariamente apenas formas materializadas em diversos suportes sensíveis, em meios, mas imagens que estão associadas ao corpo humano, sobretudo à mente, i.e., às imagens consideradas imagens mentais, sendo o corpo entendido como um “living medium” (meio vivo) que produz, percebe e rememora imagens. Ao rejeitar a redução do termo imagem a algo materializado, sem desconsiderar a sua importância na história dos meios nos quais elas se manifestam, Belting (2011) apresenta desafios e provocações sobre as funções das imagens e seus significados, sobretudo quando diz que qualquer referência à imagem deve atender ao seu conceito de “triadic constellation” (constelação triádica) da imagem, do meio e do corpo.

Assim sendo, as imagens não podem ser reduzidas aos meios e aos suportes em que elas se incorporam e se materializam, pois elas necessitam de “corpos” que as completam, já que elas [imagens] vivem nos nossos corpos; mais especificamente nos nossos cérebros, que guardam arquivos de imagens e sentimentos. Ao ver um meio, um suporte, nossos corpos o percebem apenas através das suas únicas configurações de experiências acumuladas e das tendências visuais e sensoriais. São, portanto, nossos corpos que censuram ou transformam o meio contemplado em uma “imagem”, dotando-o de significado; ligando-o a imagens do passado e projetando nossos próprios desejos para ele.

Conforme Belting:

[...] nunca houve imagens físicas sem a participação de imagens mentais [...]. Reciprocamente, as imagens mentais também dependem de imagens objetivas, no sentido em que aquelas são o retour ou a rémanence destas. A questão da imagem sempre diz respeito ao vestígio e à inscrição (BELTING, 2005, p. 73).

A imagem torna-se não apenas uma representação do real (ideal), mas, principalmente, como produtora de uma realidade sensível, (re)produz um imaginário no sujeito, que, por sua vez, será operante na criação de outras realidades (imaginadas ou reais) onde as imagens terão mais uma vez um papel fulcral. A imagem-objeto tem, assim, a capacidade de interagir com o imaginário e, portanto, com o corpo, o que dota o imaginário de uma materialidade sensível. Por conseguinte, se, por um lado, as imagens são vistas como representações, por outro lado, a noção de imagem vai muito além das representações pictóricas, das imagens icônicas. Torna-se importante entender na imagem uma representação de uma coisa distinta da coisa mesma.

Neste contexto, habita um repleto repertório de imagens, sobretudo na literatura, a exemplo do poema, a seguir, de Manoel de Barros:

O rio que fazia uma volta  
atrás da nossa casa  
era a imagem de um vidro mole...  
Passou um homem e disse:  
Essa volta que o rio faz...  
se chama enseada...  
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro  
que fazia uma volta atrás da casa.  
Era uma enseada.  
Acho que o nome empobreceu a imagem.

311 ■

Manoel de Barros trabalha através da palavra poética, de palavras-imagens, oriundas de um imaginário criativo que elucida o lúdico, a fantasia, a fantasmagoria, ao retirar a palavra de uma lógica linguística convencional. O que prevalece, para ele, é a sua iconicidade, como podemos observar na citação acima.

### **3. Experiência e Representação**

“Eu viajava. A paisagem na qual eu me encontrava era de uma grandeza e uma nobreza irresistível. Algo delas decerto passou naquele momento para minha alma. Meus pensamentos esvoaçavam com uma leveza igual à da atmosfera; as paixões vulgares como o ódio e o amor profano, me pareciam agora tão distantes como as névoas que resvalavam no fundo do abismo aos meus pés; minha alma

me parecia tão vasta e tão pura como a cúpula do céu que me envolvia; e a lembrança das coisas terrestres só me chegava ao coração enfraquecido e diminuído, como o som da sineta dos gados imperceptíveis que passavam longe, bem longe, na vertente de outra montanha”. Charles Baudelaire (2006).

Todas essas condições físicas que acontecem em tempo real não se repetem, e fazem parte de uma experiência única. A cada instante, estamos diante de novas imagens. Assim sendo, os conceitos de devaneio, encantamento, fantasmagoria, espaço-tempo reverenciam a complexidade e a subjetividade das conexões que instauram a poética da imagem, a poética de leitura em trânsito de territórios e de transfiguração de lugar/memória. A luz, o eco, imagens que habitam a memória, dentre os mais diversos fenômenos naturais e espirituais, visíveis e invisíveis, estão sempre em movimento e deslocamento. Esvoaçam-se rapidamente e não se deixam ser capturados. Esses são efêmeros como o próprio tempo. São rastros fragmentados.

Como representação, a imagem possui um leque bastante amplo de significados, suportes sensíveis, materiais, e todos esses carregam uma forte carga simbólica. Como imagem-pensamento, essa é ainda mais complexa, intrigante, enigmática e individual, de difícil acesso, já que ela reside no pensamento de um indivíduo. O deslocamento de uma imagem de um lugar a outro, de um tempo a outro, provoca uma multiplicidade de interpretações dessa imagem – objeto, matéria – que são responsáveis pela maneira como nos relacionamos com um determinado tempo-espaço, de maneira individual, própria, a partir do que Peirce denomina de experiência colateral.

Santaella (2000, p. 34-35) evidencia “a imensa complexidade da noção do objeto, ou melhor, a enorme gama de variações que essa noção pode recobrir”:

Para abrirmos caminho no labirinto dessas variações, creio que cumpre reter, para começar, que o objeto é algo diverso do signo e que este ‘algo diverso’ determina o signo, ou melhor: o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação; porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente.

Desse modo, podemos dizer que o objeto é tudo que pode ser expresso por um signo, todavia, é em virtude da diversidade irreduzível entre signo e objeto que Peirce introduz a noção de experiência colateral como aquilo que o signo denota, ou representa, ou se aplica, isto é, seu objeto” (SANTAELLA, 2000, p. 35). Mas o que podemos entender como experiência colateral?

Experiência colateral é algo que está fora do signo, portanto fora do interpretante que o próprio signo determina. Na medida em que o interpretante é uma criatura gerada pelo próprio signo, essa criatura recebe do signo apenas o aspecto que ele carrega na sua correspondência com o objeto e não com todos os outros aspectos do objeto que o signo não pode recobrir (PEIRCE apud SANTAELLA, 2000, p. 35).

A imagem é, portanto, por natureza, efêmera, de difícil representação, mesmo na época da mimesis, quando a barreira entre a representação e o representado era muito grande. Por assim dizer, a imagem é paradoxal, devido à falta de significados que lhe atribuam o que aqui vamos denominar de “verdade”. Os significados são atribuídos a uma linguagem já estabelecida, por uma determinada cultura, e/ou pelo próprio interpretante.

313 ■

Por conseguinte, tanto o processo criativo, quanto a experiência estética, ambos estão sempre atravessados pelo encontro com o que se apresenta como “novo”, que surge e de imediato se esvai, evanescente, de difícil acesso. Contemplamos, mas não a possuímos por completo; instaura-se o desejo mutante, mas limitado, pela transformação contínua da imagem. E o artista, mesmo sem intenção ou consciência, trabalha com imagens interdidas.

Os conceitos de Imagem, Representação e Arte são, portanto, um campo aberto a reflexões e discussões infundáveis que, por mais aprofundamentos e especulações que possam parecer convincentes, sempre existe algo que paira no ar, sem explicações concretas. A discussão nasce do paradoxo inerente ao próprio significado da arte, que aponta para duas questões: a primeira é sobre a iconicidade do signo da arte, um signo que não tem um objeto externo, onde signo e objeto são um só, como nos afirma Peirce. A segunda questão é própria da cultura ocidental; para que ela [a arte] serve, ou seja, qual é sua função? Para o homem ocidental, algo sempre deve servir para alguma coisa, sobretudo em sociedades capitalistas, e parece

que de alguma forma esse assunto não constituía maiores preocupações quando a arte esteve ligada à função da representação.

#### **4. Fotografia**

A fotografia no século XXI apresenta, assim como a imagem, um leque bastante amplo, desde os artistas que utilizam a fotografia em seus trabalhos, aos fotógrafos que flertam com as artes plásticas e criam imagens que fogem de um determinado modo de pensar a fotografia. São as instalações, as projeções em diversos espaços, suportes híbridos etc. Esses fotógrafos não estão interessados na representação real do objeto externo. Eles não possuem um compromisso com a veracidade nem a verdade na representação do real, e, por assim dizer, eles intervêm na imagem, criam cenários, trabalham com a luz para que a imagem possa se desprender do real.

Independente de qualquer discussão sobre a condição da imagem fotográfica, as teorias mais recentes do século XXI trazem contribuições significativas para elucidar essas questões, sobretudo no que diz respeito a reproduzir a realidade, ou seja, a utilizar a linguagem como uma construção lógica que venha representar o mundo; reinventar a realidade e a própria vida e um novo olhar sobre o aparentemente normal, criar novos hábitos, sobretudo o hábito estético. Antes de tudo, porém, é preciso notar que a fotografia aparece aos olhos de quem a observa como uma imagem meio mágica, uma criação fascinante que nasce envolta numa aura de magia e mistério, mais especificamente, para quem nunca viu qualquer equipamento fotográfico. O conceito de mistério na fotografia, nas palavras de Benjamin (1996, p. 94), surge na primeira metade do século XIX como uma “grande e misteriosa experiência”, como um fenômeno de novo tipo. A capacidade que o aparelho fotográfico possui de gerar uma imagem do mundo visível com um “aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza”, a partir de um simples estalar de dedos, de um gesto brusco – um “disparo”, na terminologia fotográfica – lhe parecia uma experiência fenomenal.

Existe “a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” [...]. “Algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu

ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na arte” (BENJAMIN, 1996, p. 93-94). São essas palavras, desde sempre, quando a fotografia surgiu, que a fazem parecer como algo comparado a espectros ou fantasmas.

Assim como Benjamin, Flusser trabalha com esse pensamento fragmentário, que desestabiliza os conceitos e a maneira de ver; os hábitos convencionais, e convida o interpretante a entrar em um jogo de signos híbridos, que não tem início nem fim, transitório, labiríntico. O que esses teóricos propõem é justamente o apagamento da linguagem frente à imagem, como vimos no poema acima de Manoel de Barros. Nesse sentido, o observador, interpretante, se aproxima da obra pelas suas qualidades, e é apenas através delas que ele participa desse banquete individual e privilegiado que são as qualidades de sentimento, a partir da sua experiência colateral com a obra, como nos diz Peirce.

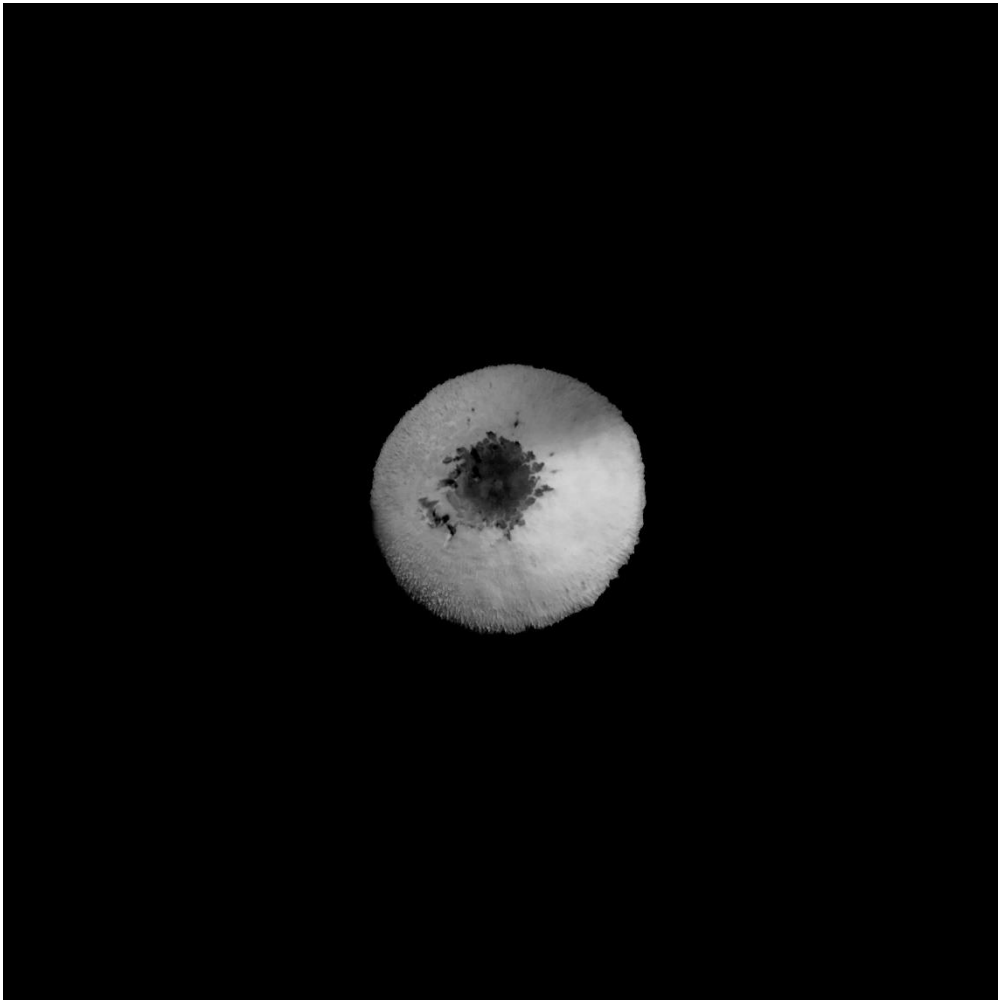


Figura 1. Prelúdio Im-pares, Celeste Almeida, 2015



## 5. Das Obras

Uma obra de arte é um desafio; não a explicamos, ajustamo-nos a ela. Ao interpretá-la, fazemos uso dos nossos próprios objectivos e esforços, dotamo-la de um significado que tem a sua origem nos nossos próprios modos de viver e pensar. (HAUSER, 1988, p. 11).

Volto aqui propriamente às três fotografias apresentadas na exposição itinerante “Interdito”, parte da série de fotografias em preto e branco, realizada em maio de 2015, intitulada “Prelúdio Im-pares”; fotografias que existem em conjunto, mas também possuem uma vida própria em separado. Figuras 1, 2, 3

■ 316

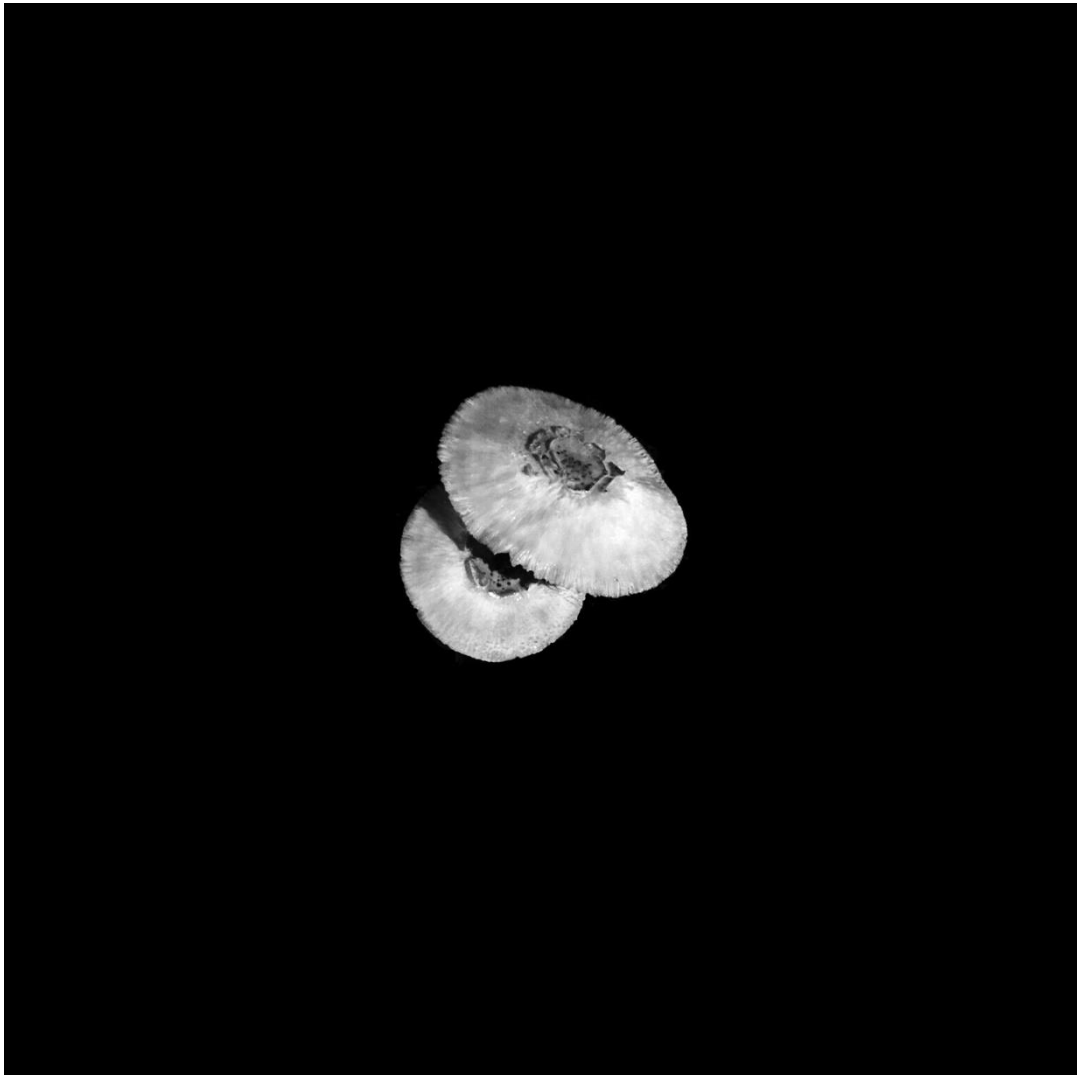


Figura 2. “Prelúdio Im-pares”, Celeste Almeida, 2015

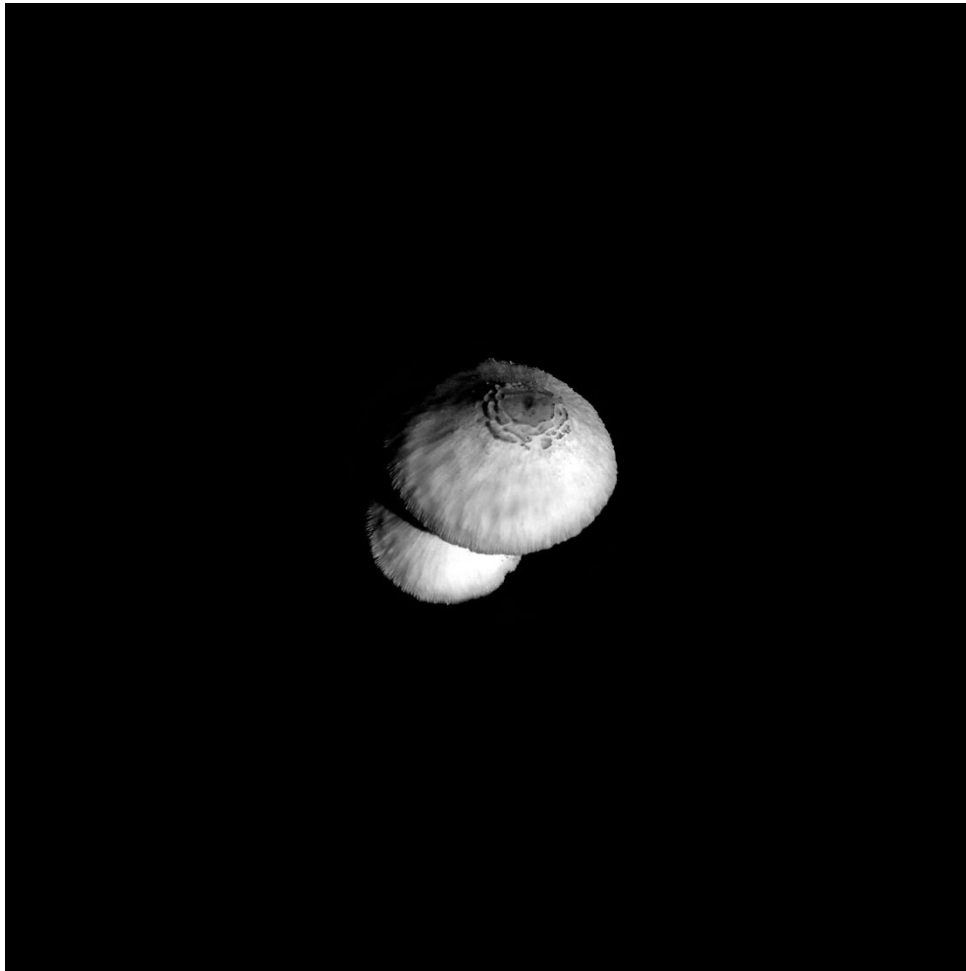


Figura 3. “Prelúdio Im-pares”, Celeste Almeida, 2015

A arte nasce da experiência de reconhecer nas imagens a sua possibilidade de ser experienciada e representada, em qualquer suporte sensível, à maneira de cada indivíduo.

Após as considerações colocadas neste texto, acredito que há muito pouco para falar sobre essas obras, já que são imagens que podem ser contempladas pelo olhar de cada observador. A ele cabe todo e qualquer tipo de interpretação. São fotografias digitais, impressas em preto e branco, que trazem para este autor o mistério, a efemeridade, o silêncio, dentre outros conceitos que não são visíveis aos olhos, mas ao espírito de seu autor. Elas não propõem uma única maneira de serem vistas; elas migraram da natureza para um suporte fotográfico, o papel, pela vontade do fotógrafo, acreditando, com o pensamento de Dubois, que:

[...] com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora do ato que a faz ser. A foto não é apenas uma imagem [...], é também [...] um verdadeiro ato icônico, uma imagem [...] algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é [...] uma imagem-ato, estando compreendido que esse 'ato' não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da 'tomada'), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. A fotografia [...] inseparável de toda a sua enunciação, como experiência da imagem, como objeto totalmente pragmático. Vê-se [...] quanto esse meio [...] pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se efetuava 'na ausência do homem', implica [...] ontologicamente a questão do sujeito, e mais especialmente do sujeito em processo (DUBOIS, 1993, p. 15).

Portanto, ainda segundo Dubois (1993, p. 93), “[...] Todos os poderes do imaginário conseguem nela se alojar. Ela permite todas as perturbações, todos os desvarios, todas as inquietações”. Ele vem sublinhar radicalmente que a fotografia, como índice, por mais-vinculada fisicamente que seja, por mais próxima que esteja do objeto que a representa e do qual ela emana, ainda assim permanece absolutamente separada dele.

■ 318

## 5 Conclusão

A imagem fotográfica tem sido, desde o seu surgimento, uma das práticas artísticas mais discutidas por fotógrafos e mais tarde por pesquisadores, devido a sua relação com a representação do “real”. Contudo, independente dessa relação, observamos, no século XXI, uma variedade ilimitada de construção da imagem fotográfica, por meio de equipamentos também os mais diversos. Para melhor entendimento do que é fotografia, seja ela analógica ou digital, é necessário entender o amplo conceito de imagem, que amplia a aproximação e a reflexão sobre o território do imaginário, à luz de caminhos fluidos. Portanto, a fotografia artística contemporânea deve ser pensada em sua diversidade de práticas, métodos e procedimentos, que surgiram a partir dos anos de 1980, levando em conta as suas primeiras experimentações, em que a ideia de imagem estava associada a mistério, fantasia etc., provocando uma distância entre o real e a imagem representada. Diversamente de algumas teorias que consideram a fotografia contemporânea associada às tecnologias digitais, o cenário do século XXI vem absorvendo também

aquilo que fora abandonado, considerado ultrapassado tecnologicamente e esteticamente deslocado. Enquanto alguns fotógrafos retomam o pictorialismo, outros estão interessados em meios e equipamentos utilizados nas primeiras experimentações do século XIX. Há os que aderiram às novas tecnologias digitais, certamente, bem como os grandes mestres da fotografia europeia e americana do século XX, que continuam inspirando muitos fotógrafos contemporâneos.

### Referências

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução de Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006.

BELTING, Hans. **An anthropology of images: picture, medium, body**. Princeton: Princeton University Press, 2011.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras Escolhidas, v. I).

CASERTANO, Giovanni. "A imagem nos pré-socráticos". In: MARQUES, Marcelo P. **Teorias da imagem na antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012. p. 143-167.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução de Marina Appenzeller. 14. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

EINSTEIN, A.. **Ideas and opinions, based on mein weltbild**. Edited by Carl Seelig. New York: Bonzana Books, 1954. p. 8-11.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas**. 2. ed. São Paulo: Pioneira, 2000.