

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

Carlos Gomes de Lima Junior

**ENTRE PASSAGENS E PERMANÊNCIAS:
O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO E A RELAÇÃO COM A OBRA DE ARTE**

Niterói
Agosto 2013

CARLOS GOMES DE LIMA JUNIOR

**ENTRE PASSAGENS E PERMANÊNCIAS:
O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO E A RELAÇÃO COM A OBRA DE ARTE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Niterói

Agosto 2013

CARLOS GOMES DE LIMA JUNIOR

ENTRE PASSAGENS E PERMANÊNCIAS:

O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO E A RELAÇÃO COM A OBRA DE ARTE

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara - UFF

Orientador

Prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira - UFF

Membro interno

Prof. Dr. Antônio Fatorelli - UFRJ

Membro externo

Assinatura do Aluno

No atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esfera de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo.

Italo Calvino – As Cidades Invisíveis

Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Luiz Guilherme Vergara, meu orientador, pelas problematizações levantadas, pelas indicações de leituras, pelas colaborações, pela generosidade e pela confiança depositada em mim. Pelas aulas da Eclosão do Fenômeno Artístico sempre reveladoras e instigantes, pela sua orientação, dedicação e entusiasmo em todas as etapas desta pesquisa.

Aos professores Luciano Vinhosa Simão e Lygia Segala, pelas valiosas contribuições no exame de qualificação, essenciais para direcionar e produzir o corpo final deste trabalho. Ao professor Antonio Fatorelli pela sua participação e contribuições na banca defesa deste trabalho.

Ao coordenador do PPGCA/UFF Luiz Sérgio Oliveira pela participação na banca de defesa e pela disponibilidade em ouvir as questões que lhe trazia tendo sempre encaminhamentos lúcidos para elas. À CAPES, pela bolsa concedida.

Aos meus pais, Eroina e Carlos, duas partes de um mesmo corpo, pelo apoio e pela fé que depositam diariamente sobre mim em todos os sentidos. A Gustavo, meu irmão, que de maneira muito peculiar me instiga a ser um indivíduo questionador.

Aos amigos de longa e curta data, pelas conversas e pelo carinho, tão importantes para a estruturação dos meus pensamentos. A Joana D'arc, Nicole Costa, Lylian Rodrigues, Nycholas Albuquerque, Cristiana Tejo, Anderson Pinheiro, Simone Luizines, Carolina Campos, Carlito Person, Nara Galvão, Ruth Gabino, Lourdes Brennand, Renata Brennand, Áurea Bezerra, Maria do Carmo Nino, a turma de Eclosão do Fenômeno Artístico. A Eliane Carvalho pelo carinho, pelo abraço, pelo passo e pelo Gestos. A Thaís Severino pela sua presença constante, mesmo à distância.

A Janis Clemén e Luísa Tavares pela amizade e os apontamentos críticos. A Ronedilk Dantas, Ledevande Martins e Leonardo Cruz pelas suas contribuições, revisões e comentários e por escolherem seguir caminhando junto.

Por fim, gostaria de fazer um agradecimento especial a cada pessoa com quem tive contato na realização do trabalho de campo nas três diferentes instituições culturais visitadas, Instituto Ricardo Brennand, Centro Cultural Banco do Brasil e Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e cada um dos seus colaboradores: pessoas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho e que tornaram a esta pesquisa uma experiência especialmente prazerosa.

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo que trata da fotografia no que se refere a sua teoria, a sua prática e seus usos sociais, na tentativa de perceber com mais clareza, o que vem a ser na contemporaneidade, o fenômeno globalizado de produção massiva de fotografias atreladas aos eventos, espaços e objetos de arte. Desenvolvido no espaço de três experiências distintas com públicos – no Instituto Ricardo Brennand, em Recife, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, e no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – e nos possibilitou observar que esta forma de acessar e experienciar os eventos da arte através do dispositivo fotográfico também se projetava para os espaços alheios da vida cotidiana e redesenhava a própria experiência do sujeito com o real. Através da imersão cotidiana do pesquisador e da intervenção propositiva realizada sobre os públicos destes três espaços culturais, desenvolvemos e empregamos um modelo de pesquisa-ação, que é reforçado pela coleta de vozes dos visitantes e análises dos seus discursos. Assim, foi possível constatar que no presente momento da cultura, o dispositivo fotográfico assume um papel fundamental para balizar as experiências do indivíduo no seu envolvimento com o mundo e com a arte. Apresentamos ainda como desfecho deste trabalho alguns encaminhamentos para refletirmos sobre a experiência da arte na contemporaneidade do ponto de vista do público e através da mediação do dispositivo técnico/tecnológico fotográfico e suas potencialidades, uma vez relacionados às redes de compartilhamento e circulação de imagens fotográficas no sentido da criação de novas camadas de realidade.

Palavras-chave: Fotografia. Público. Pesquisa-ação. Experiência. Obra de arte

ABSTRACT

This research is a study which deals with photography regarding its theory, its practice and its social uses. It is an attempt to understand more clearly what might represent the phenomenon in the contemporary globalized mass production of photographs linked with events, spaces and objects of art. This study was conducted in three distinct experiences with audiences. In the Instituto Ricardo Brennand in Recife, in the Centro Cultural Banco do Brasil, in Rio de Janeiro and the Museum of Contemporary Art in Niteroi. It was observed that this way of experiencing the art events are also projected to the outside spaces away from daily life and redesigns one's own experience with reality. Through daily immersion of the researcher and a purposeful intervention performed on these three spaces, a model of action research was developed and employed, which was enhanced by the speech collected from visitors and the analysis of those investigated subjects' discourse. We observed that in nowadays culture, the photographic device plays a fundamental role marking the experiences of the individual on his relationship with the world and with art. We also present, as an outcome of this work, some referrals to reflect on the experience of art in contemporary times through the public's point of view and through the mediation of technical/technological photographic device and its potentiality once related to sharing and circulation of images networks pointing the creation of new reality layers.

Keywords: Photography. Public. Action research. Experience. Work of art

Sumário

1. APRESENTAÇÃO	10
1. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO	17
1.1. PRIMEIRAS PALAVRAS	17
1.2. NOTAS SOBRE O ÍNDICE E EXTENSÕES	22
1.3. MOBILIDADES DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NA RELAÇÃO RECEPTOR- PRODUTOR.....	28
1.4. O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO COMO ELEMENTO DE DISTINÇÃO E INTEGRAÇÃO.....	36
1.5. REVISITANDO O GESTO FOTOGRÁFICO	40
2. ENTRE PASSAGENS E PERMANÊNCIAS.....	42
2.1. A COMPLEXIDADE DO TRATO COM AS MÚLTIPLAS VOZES NA INTERVENÇÃO PROPOSITIVA - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS.....	42
2.2. UM TERRITÓRIO DE IMAGENS E PROJEÇÕES – APRESENTAÇÃO DO CAMPO	49
2.2.1. NOSSO OBJETO: OS SUJEITOS	58
2.2.2. A PRÁTICA FOTOGRÁFICA COMO PROBLEMA	59
2.3. MECANISMOS GLOBAIS DE PERCEPÇÃO	60
2.4. ALGUMAS APROXIMAÇÕES DESEJÁVEIS.....	65
2.5. O OLHAR FOTOGRÁFICO: UM OLHAR ATENTO	74
3. INTERCRUZAMENTOS DE OLHARES EM TRÂNSITO.....	82
3.1. OLHARES FUGAZES SOBRE CORPOS PRESENTES.....	83
3.2. ALHEIOS OLHARES NO MAC COMO OBRA DE ARTE.....	94
4. NOVOS LIMITES PARA A ARTE ALÉM DA ARTE – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
5. BIBLIOGRAFIA	116
ANEXOS.....	119
ALGUMAS OBSERVAÇÕES COLHIDAS NO CAMPO – BRUTAS E LAPIDADAS	120
IMAGENS PÚBLICAS EM PROCESSOS PRIVADOS.....	130

APRESENTAÇÃO

Reservamo-nos neste momento de ainda não estarmos tratando objetivamente da *Arte*. Pelo contrário, concentraremos nossas observações em uma prática realizada pelos seus atores sem qualquer pretensão artística. Mais especificamente, pretendemos aqui uma empreitada no mínimo arriscada: produzir uma pesquisa em teoria da arte que não se pautar para o seu desenvolvimento e observação nas produções inseridas no *circuito/mercado de arte*. Precisando mais ainda o que dizemos, pretendemos aqui dar início à construção de uma teoria da arte no estado mais “bruto”, sem obviamente esquecer que toda e qualquer prática, seja ela qual for, bem como os conceitos que as envolve, se desenvolverão obrigatoriamente atrelados ao momento histórico em que são produzidos, estando sujeitos às regras, pensamentos, meios de produção e tecnologias referentes a cada período. Assim, já aqui esclarecemos que não pretendemos em nossa investigação retomar a busca pela essência do *Ser* (HEIDEGGER) artístico, por intuir em certa medida que este *Ser* exista enquanto condição sistêmica da criação inventiva humana e por outro lado esteja inacessível a nós ou a quem quer que seja quanto *Ente*. Vale ainda salientar que justificamos nossos esforços de pensar arte fora do campo que atualmente a delimita, fundamentados no entendimento de que muitas das manifestações a que hoje nos referimos como legítimos objetos de arte, nos momentos de sua produção não se pretendiam como tal, mas que no corrente da história foram incorporados ao campo e chegam até nós, na contemporaneidade, como verdadeiros testemunhos da produção artística daqueles povos: seja uma pintura rupestre ou uma escultura grega.

Para nos aventurar na escrita de uma teoria da arte que tenha como ponto de partida a produção humana no seu estágio mais elementar, descentralizada de parâmetros estéticos e formais previamente instituídos, lançaremos nossas observações à prática vernacular da fotografia quanto instrumento de produção de imagens e criação de realidades. Pretendemos com isso, analisar sob a luz de uma teoria da arte hibridizada e contaminada pela vida – tal como a produção artística contemporânea –, como essa prática sem pretensões se faz na contemporaneidade e se seria possível nos referir a ela como elemento de fruição estética. Quais as dimensões do seu alcance? Como este fenômeno de banalização da produção a partir da inserção de recursos tecnológicos de captação e produção de imagens, somado aos novos

espaços virtuais de circulação, característicos do mundo informatizado e globalizado, alteram a maneira de nos relacionarmos com o objeto artístico e a nossa percepção sobre o fenômeno de produção da obra de arte?

Para partir em busca de tais respostas ou encaminhamentos, poderíamos lançar nossas observações a um certo número de dispositivos de mídia, no entanto ateremos a nossa investigação exclusivamente ao dispositivo fotográfico por intuirmos que a sua natureza se diferencia de outros dispositivos, a exemplo do vídeo, especialmente com relação à temporalidade que o observador exerce sobre a imagem. – diferente do vídeo, na fotografia, o tempo de permanência sobre cada imagem é dado pelo observador. No vídeo o tempo de permanência de cada imagem já está apresentado e se faz ao observador – Ainda faz-se necessário delimitar os diferentes estágios de produção de uma imagem fotográfica para darmos a ver o exato lugar do processo produtivo que esta pesquisa se propõe recortar. Tal diferenciação será apresentada e explanada ainda no primeiro capítulo. De já, esclarecemos que em certos momentos ao nos referirmos às imagens fotográficas, estaremos investindo em uma ilustração a fim de pontuar mais claramente algumas observações que venhamos fazer com relação ao dispositivo fotográfico. Contudo o espaço de interesse deste estudo é o espaço da prática, da ação, do ato, do gesto fotográfico. Quais forças atuam e estão em jogo no momento do clique de um amador? Quais dimensões perceptivas e afetivas se colocam ou aparecem em relação no breve espaço entre a mirada e o clique? Por que reproduzir imagens de objetos que já existem disponíveis como imagens?

As inquietações que motivaram esta pesquisa tiveram início no ano de 2007. Período no qual cursávamos o último ano da Licenciatura em Educação Artística/artes plásticas na Universidade Federal de Pernambuco e simultaneamente realizávamos estágio na Fundação Joaquim Nabuco, onde éramos colaboradores de um grupo de estudos com foco em arte educação e arte contemporânea sob coordenação de Cristiana Tejo. Além das atividades de pesquisador, realizávamos atividades de mediação com grupos de visitantes e público espontâneo nas galerias de arte contemporânea da instituição. Além das atividades acadêmicas e de formação profissional na FUNDAJ, residíamos desde 2005 como artista educador no Instituto Ricardo Brennand. Semelhantes por serem instituições e equipamentos culturais da cidade do Recife, comprometidas com o fomento da cultura e da produção intelectual,

a Fundação Joaquim Nabuco e o Instituto Ricardo Brennand eram de naturezas bem distintas: uma vez que as galerias da Fundação eram ocupadas por exposições temporárias de artistas contemporâneos e o Instituto se configurava como um espaço de apresentação de uma mostra permanente de objetos diversos reunidos por um colecionador particular.

Foi neste espaço de coleção permanente do Instituto Ricardo Brennand, diariamente em contato com os mais diversos públicos mas que em sua maioria eram turistas, motivado pelas pesquisas em arte contemporânea que desenvolvíamos na Fundação Joaquim Nabuco e por não estarmos totalmente convencidos que as fotografias produzidas pelos visitantes se configurassem como de toda ruim apontando para a negação da experiência com o objeto de arte, desenhamos as primeiras questões sobre fotografia amadora e experiência estética. Em nossa residência pudemos observar de forma sistêmica e de modo mais crítico a ação dos visitantes em fotografar os acervos em exposição, espaços do museu bem como a sua presença naquele espaço.

Em fevereiro de 2007, quando a fotografia amadora foi liberada pela administração da instituição, surgiu e se evidenciou uma mudança de postura relacionada ao modo de utilização dos espaços pelos visitantes, os quais passaram a ter o olho da câmera como meio integrado à sua experiência de relação com o espaço e seus objetos. Estes visitantes promoviam um *safári fotográfico* em seus percursos. Tal postura assumida por estes sujeitos foi a primeira vista encarada de forma negativa por grande parte dos funcionários da instituição. Por entenderem que as fotografias produzidas pelos visitantes eram exclusivamente para publicar na internet em redes sociais ou por entenderem que ao produzir a fotografia o visitante “deixava de ver a obra” alguns funcionários (dentre eles alguns educadores) entraram em crise com essa determinação da instituição. No entanto, nos foi possível perceber na fala dos visitantes nuances reveladas sobre a sua prática que colocava-nos certa insegurança sobre tais verdades e assim, a partir dessas incertezas, iniciamos um desenho do problema que se desdobram em algumas primeiras questões: quais as formas contemporâneas de relação instituída com os produtos da arte? Como as tecnologias mediam ou produzem esta relação? É possível pensar o ato da tomada

fotográfica como um agenciamento da obra de arte e conseqüente produção de um objeto estético?

Concomitantemente à liberação das fotografias iniciamos na própria instituição uma pesquisa sobre coordenação de Joana D'arc de Souza Lima chamada "O olhar fotográfico". Tal pesquisa que se fundamentava em textos sobre a fotografia e que consistia em coletar informações com os visitantes que fotografavam o museu, no intuito de saber quais as motivações que os mobilizavam a produzir imagens fotográficas da sua experiência presencial sobre aquele espaço; se haviam escolhas formais feitas de modo consciente ou aleatório; qual seria o destino das imagens produzidas. Neste período de investigação com o público nos foi possibilitado produzir um largo corpo de observações e anotações de campo. Tais impressões e documentos sobre os processos fotográficos dos visitantes revelavam nosso estranhamento e do ponto de vista metodológico criavam suporte para novos encaminhamentos da pesquisa uma vez que pudemos captar algumas sutilezas sobre a prática fotográfica dos sujeitos, expressas através de seus discursos.

Esta pesquisa prévia nos serviu de base para o desenvolvimento do projeto de pesquisa de mestrado que diz respeito a sistematizar estas anotações de campo, relacionando elas de forma mais consistente a uma bibliografia que trata o tema do dispositivo fotográfico, bem como a realização de análises sobre esses dados. Neste sentido projeta-se um alinhamento conceitual com as preocupações acadêmicas do PPGCA/UFF, no sentido de promover uma pesquisa que tenciona o próprio aparato Teórico para o desenvolvimento deste estudo contemporâneo sobre a cultura que transborda os horizontes da arte no mundo hoje. Assim, a estrutura multidisciplinar do PPGCA/UFF, foi a que se mostrou mais indicada para tratar este tema que já nasce em universo híbrido, atravessado por apontamentos e críticas que vem dos campos da antropologia, sociologia, comunicação e arte.

O fenômeno de produção massiva de imagens fotográficas não parece estar apenas veiculado à experiência de recepção da arte no espaço do museu. Pelo contrário, é um fenômeno que estende seus braços aos mais diferentes níveis da vida social dos indivíduos como aponta Bourdieu em diversos textos. Na primeira metade do século XIX, ocorre uma forte aceleração da vida cotidiana e cultural, a

racionalidade, os processos de industrialização, urbanização e comunicação levam ao desencantamento do mundo. Lugares e eventos que antes apenas ouvíamos falar, passaram a ser acessíveis através das novas tecnologias. É neste panorama histórico de industrialização que se dá o aparecimento do dispositivo fotográfico que desde o seu anúncio em 1839, veio em escala crescente assumindo o papel de mediadora das experiências sociais, configurando-se como peça-chave na construção de narrativas e memórias em momentos festivos, cerimônias, documentação de viagens, excursões científicas e turísticas.

A partir da popularização do dispositivo fotográfico diversos aspectos da vida cotidiana dos sujeitos foram redimensionados. Faz parte da dimensão do dispositivo fotográfico aproximar a experiência de ver à experiência de produzir. Bem como captar a aura dos eventos, produzindo um substituto da memória, em especial se pensarmos esta aura como dimensão mágica que se revela na unicidade de tais eventos. “Uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que esteja” (BENJAMIN, 2011, 170). A partir desta definição dada por Benjamin, se torna possível compreender o objeto fotográfico portador em certa medida da aura que ele destitui dos objetos únicos. Especialmente para o fotógrafo que as produziu.

Portador de divergentes intencionalidades no que diz respeito à sua produção é fato que cada fotografia possui um caráter de unicidade se localizarmos nosso foco no modo de sua produção, uma vez que é necessário o contato direto com o seu referente (PIERCE). Não desejo aqui empreender qualquer teoria que ao evidenciar o caráter indiciário do dispositivo fotográfico, desconsidera os diversos aspectos e tensões, visíveis ou invisíveis, que giram em torno da produção de uma imagem através da mirada e do clique como verdade absoluta. Tomarei a liberdade de lançar mão de tais teorias à medida que elas sejam justas para iluminar certos aspectos que dizem respeito ao problema: como compreender em que medida a produção dessas imagens amadoras por serem dotadas deste caráter indiciário podem fazer surgir direcionamentos que apontem para a questão da autenticidade; da autoria de tais imagens; ou ainda para o caráter de unicidade contido nesta experiência produtiva articulada no gesto de fotografar destes amadores.

Todo ato fotográfico é, em princípio, uma experiência na qual as instâncias receptivas e produtivas aparecem mescladas de forma mais evidente. (...) embora a fotografia não nos autorize mais pensar a arte em termos de objetos originais, de gênios, isto ainda não anula a capacidade do sujeito construir um olhar singular enquanto receptores/produtores do mundo (VINHOSA, 2008, p.191).

Propomos investigar em que medida se dá a construção deste olhar singular por estes fotógrafos amadores a partir da produção de imagens através de dispositivos fotográficos digitais. Quais motivações mobilizam estes indivíduos a produzirem imagens e onde tais imagens efetivamente se diferenciam das imagens produzidas pelos artistas? Como essa ação de produção de imagens se configura como construção de memórias e narrativas? Poderiam elas se desdobrar em processos de produções auto-poiética desses indivíduos?

No intuito de trazer a dimensão sistêmica e experimental para a compreensão do tema em foco, dedicamos o primeiro capítulo ao mapeamento conceitual e apresentação do levantamento bibliográfico com o qual fundamentaremos nossas observações e dialogaremos com o problema. Bem como uma possível abordagem histórica da fotografia. Por ser um estudo contemporâneo que se debruça sobre as mudanças de paradigmas e deslocamentos de ordens lógicas, muito mais que os objetivos a serem atingidos, este capítulo é voltado para uma discussão ampla sobre as proposições teóricas trazidas pelos diversos autores dos diversos campos do conhecimento sobre o dispositivo fotográfico.

Iniciamos o segundo capítulo apresentando os procedimentos metodológicos adotados para realização do nosso trabalho de intervenção realizados no estudo de campo do Instituto Ricardo Brennand, em Recife, durante os anos de 2007 e 2010, e posteriores espaços institucionais (CCBB-Rio de Janeiro, 2012 e MAC-Niterói, 2013) em seus contextos específicos. Dedicamos o longo deste capítulo às apresentações do campo e dos sujeitos da pesquisa, bem como as análises sobre o gesto fotográfico dos visitantes, realizadas a partir das notas, observações diárias e entrevistas realizadas com estes sujeitos. As análises são produto de um trabalho intensivo e diário resultado da nossa residência no Instituto Ricardo Brennand, junto aos visitantes, que diariamente munidos com suas câmeras fotográficas, substituíam a

experiência “direta” com o espaço e os objetos em exposição, por uma experiência mediada pelo dispositivo fotográfico.

Concluimos este trabalho apresentando a observação do fenômeno em outros espaços e diferentes contextos a fim de desenhar de maneira mais efetiva os contornos que dão forma a esta nova forma de acesso à experiência dos espaços e eventos da arte. Assim, acrescentamos ao corpo desta pesquisa, análises realizadas no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, junto à exposição *Corpos Presentes*, de Antony Gormley, produzidas a partir de uma residência realizada no setor educativo da instituição. Finalizando com a apresentação das análises feitas sobre a intervenção *Alheios Olhares*, realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, parte do evento MAC Vazio em Julho de 2013.

Intentamos com esta pesquisa, evidenciar novas formas de instituir relações com os espaços e objetos da arte, que surgem em nossos dias e que tem como meio possível o dispositivo fotográfico técnico ou tecnológico. Considerando se tais realidades que surgem como uma reverberação dos movimentos econômicos que nas últimas décadas tem se deslocado para o consumo da cultura, não reordenam de forma global os conceitos com os quais fomos instruídos para compreender o fenômeno da arte e sua produção. Desta forma propomos ampliar o campo de discussão do fenômeno que trata da mediação técnica e tecnológica da experiência com a arte a fim de fortalecer o campo teórico, crítico e produtivo que pensa a arte na contemporaneidade.

1. ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

Neste capítulo apresentaremos alguns apontamentos teóricos produzidos ao longo da história da fotografia, tanto do ponto de vista que trata o dispositivo fotográfico como objeto epistemológico, isolado das suas relações com o campo cultural, como as abordagens atreladas aos usos sociais e também as apropriações realizadas pelo campo da arte. Propomos inicialmente este levantamento a fim de fundamentar nossa reflexão e análises desenvolvidas sobre o dispositivo fotográfico e a prática fotográfica dos sujeitos.

1.1. PRIMEIRAS PALAVRAS

Temos a compreensão de que as tecnologias criadas pelo homem, de modo geral, se configuram como instrumentos de mediação da relação deste homem com a natureza que o envolve. Significar o entorno, o mundo sensível, instituir formas e delimitar funções; assim as tecnologias atuam. Tomamos a tecnologia no sentido lato para compreender que este percurso de transformações do espaço e da matéria natural, da utilização de pigmentos naturais para tingir ou inscrever figuras sobre determinado suporte, da criação de objetos utilitários ou ritualísticos, ou a própria articulação do grito em palavras, toda essa infinidade de dispositivos que ao longo da história da humanidade foram instituídos, até hoje vem servindo ao ser humano como veículo mediador para se relacionar e compreender o espaço que o cerca.

No campo fértil da cultura, a arte surge como manifestação humana no sentido de significar as coisas do mundo. Quase como uma pulsão natural da condição humana, em sociedades tidas como primitivas, a produção da arte não se distinguia da produção cultural e se desenvolvia relacionada aos ritos místicos e religiosos. Não havia explicitamente expresso um desejo estético em tais produções. Era de certo modo para ter controle sobre o animal que seria caçado ou para deixar registrado o seu cotidiano que os homens na pré-história realizaram suas representações nas paredes dentro de cavernas. No mesmo sentido, foi para dar forma à perfeição divina que os gregos trabalharam tão laboriosamente a pedra na construção das suas esculturas.

Seja com o intuito de tomar posse de certas características do objeto representado ou como forma de dominar o mundo “real”, desde os primórdios da humanidade se investiu boa parte da sua capacidade inventiva para criar imagens e símbolos que instituíssem o mundo. Muitas destas representações produzidas no distante passado pré-histórico, bem como na antiguidade e medievo, nos chegam hoje como legítimos exemplares da arte destes povos. No entanto, vale salientar mais uma vez que tais manifestações “artísticas” não foram produzidas com aspirações estéticas, apesar de estarem dotadas de tais características. Não era para cultuar a beleza que serviam estas imagens, mas exclusivamente para ordenar processos de compreensão da realidade, seja formal, concreta ou magicamente.

Objetos que antes mantinham seus valores atrelados ao culto e adoração nos seus espaços de origem, uma vez descontextualizados e re-territorializados, transformaram-se em objetos do sistema da arte, subtraídos de sua dimensão mística e religiosa. Este ataque feito sobre tais objetos a muito se faz presente na história. Ao destituir o valor de culto de uma Vênus, à medida que atribui a ela certo valor secular de exposição, se torna mais claro para nós que a arte entendida como instituição de um sistema de formalidades arbitrárias, que delimitam os contornos e instrumentos com os quais trataremos certas ações e objetos, se configura como um modelo econômico do estado. Esta arte que se legitima pelo sistema, deixa de ser tratada como pulsão humana de significar e produzir mundos possíveis, para torna-se um dispositivo ideológico de controle e construção de discurso: um negócio.

Mas não nos aprofundaremos nesta seara do sistema da arte, pelo menos por enquanto, a fim de deixar ver outra nuance do ser artístico contemporâneo. Deixaremos temporariamente de lado certas evidências que insistem em desencantar nossa visão sobre a produção da arte e transformá-la em um sistema de exclusividades elitistas. Não é o aspecto aristocrático da arte que estamos interessados em dar visibilidade. Pelo contrário, é a dimensão democrática do fenômeno artístico que afinal nos interessa e para tal apreciação, partimos do ponto da criação de representações “desinteressadas” do mundo realizadas através do dispositivo fotográfico. Localizamos a observação sobre o fenômeno de produção dessas “representações desinteressadas” junto ao espaço de relação com a produção artística e cultural disponível em instituições culturais em três diferentes cidades e contextos.

Esta tarefa que a arte possui de inventariar o mundo, produzindo dele imagens, foi durante muito tempo destinada às mãos do pintor ou do gravador. Estas por sua vez, estavam condicionadas aos cânones da linguagem pictórica. Antes atrelada às cerdas do pincel, as imagens do mundo que a pintura produziu traziam no seu corpo os traços desta identidade muito bem definidos pela dimensão interpretativa e mediadora do visível que a figura do pintor possuía. No entanto, desde o início do século XIX as formas de produção de imagens foram revolucionadas e passaram a ser produzidas também por um mecanismo autônomo à interpretação da mão. Essa função interpretativa do mundo passava das mãos para os olhos. Já não era mais o gesto da mão que recortava e dava a ver, mas o olho objetivo que flertava com o espaço através da câmera.

Foi o ano de 1839, ano do anúncio oficial do primeiro dispositivo fotográfico – O Daguerreótipo – que marcou definitivamente a mudança de paradigma nas formas de representação do real. As formas e meios da pintura sofreram um choque que desestabilizou as sólidas estruturas baseadas na interpretação do mundo pelos olhos e pinceis dos artistas nas quais se sustentavam as antigas imagens. Nunca até aquele momento histórico havia sido possível representar tão fielmente a realidade. A novidade era um dispositivo que “desenhava com o Sol”, sem a mediação do aparelho humano.

Anterior à formulação química da fotografia, a câmera escura se apresenta como a construção ideal da caverna de Platão. Dentro da câmera as imagens são projetadas do “mundo real” e através dos procedimentos químicos são apreendidas sem a intervenção humana. Durante muitos séculos buscou-se uma maneira de fixar as imagens projetadas pela câmara obscura nas superfícies, e curiosamente o momento dessa descoberta foi simultâneo a uma vertiginosa aceleração que sofreram os meios de produção nas fábricas, bem como com o estreitamento das distâncias. Com foco nos últimos dois séculos de avanços tecnológicos, é possível observar que as engrenagens que movimentaram a revolução industrial e permitiram a criação da máquina a vapor, dos aviões e dos telefones, da linha de produção e do automóvel, foram as mesmas engrenagens que possibilitaram o surgimento do aparelho fotográfico.

Daguerre, quando aperfeiçoou a descoberta de Niepce sobre a sensibilidade dos sais de prata à luz, difundiu a prática fotográfica e plantou uma ideia que mais adiante, com o advento das primeiras câmeras fotográficas portáteis, floresceu em proporções globais. A utilização da câmera fotográfica no cotidiano das pessoas mudou a forma pela qual nos relacionamos com o mundo.

Antes de falar sobre certos aspectos expressivos ou estéticos do aparelho fotográfico, vale a pena continuar investindo numa observação que apresente, mesmo que de maneira generalizada, o panorama social do período em que tal invento se insere. Para pensar de forma mais coerente a dimensão artística apresentada pelo dispositivo fotográfico é justo observar antes o contexto no qual ele vai surgir, onde já na primeira metade do século XIX uma dinâmica de aceleração é imposta aos diversos níveis da sociedade pelo desenvolvimento industrial. Esta nova realidade do mundo forneceu as demandas e condições necessárias para o surgimento de um novo método de reprodução das imagens.

Dez anos antes do anúncio oficial do advento fotográfico diante das academias de Belas Artes e de Ciências, já se constatava uma grande aceleração do processo de modernização da sociedade e introdução das máquinas no cotidiano das pessoas. A sociedade e os seus mais diversos setores atravessava uma transformação radical que a projetou de um estágio pré-industrial para o nível industrial. O dispositivo fotográfico surge exatamente neste estágio de desenvolvimento da sociedade, onde a máquina assume papel de extensão do corpo e o indivíduo em certa medida se mecaniza. O Panorama de industrialização no qual se insere o surgimento da fotografia caracterizou-se por uma série de mudanças de paradigmas e pela abertura de novos horizontes mais velozes contornados pela fumaça expelida pela locomotiva à vapor.

Moldada por uma sociedade caracterizada pela intensa produtividade, a fotografia veio suprir à necessidade por novas imagens mais precisas e objetivas do mundo e se firmar como o sistema de representação capaz de responder com “instantaneidade” ao nível de desenvolvimento técnico, social, político e econômico que o panorama mundial da época denotava. Assim os anos que se seguiram a 1839 foram marcados pela fotografia se firmando como o novo mecanismo de produção de imagens do mundo, substituindo as anteriores telas e tintas e atendendo à nova

demanda de aceleração constante impressa pela modernidade. A grande missão do dispositivo fotográfico parecia ser: fornecer às imagens novos meios para sobreviver ao rolo compressor da engrenagem motora dos novos tempos.

Resultado de uma série de avanços tecnológicos que tem como suporte as novas descobertas da ciência ótica, mecânica e química, “longe de ter sido concebida do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas substâncias.” (ROUILLÉ, 2005, p. 33-34) O dispositivo fotográfico apresenta em sua gênese, devido ao seu grau de tecnicidade, um distanciamento da noção de arte que circulava na primeira metade do século XIX, onde as noções de talento e essência estavam fortemente relacionadas à produção artística atribuída à habilidade e genialidade do escultor ou do pintor.

A pintura, naquele momento ainda presa a um realismo quase ilustrativo presente em retratos produzidos da sociedade burguesa, era produzida com todo o rigor utilizando regras de proporção e aderindo suas imagens com os contornos e as cores reais. Com o surgimento da nova técnica que atenderia as demandas de uma sociedade em constante aceleração, os pintores puderam gozar de liberdade para pensar suas produções a partir de novos códigos e desta forma produziram uma pintura mais livre.

A influência que a fotografia exerceu sobre os pintores impressionistas é um lugar comum na história da arte. Em 1909, Stieglitz registra em *Câmera Work*, revista que o próprio Stieglitz edita, a influência da fotografia sobre a pintura afirmando que “os pintores impressionistas aderem a um estilo de composição que é estritamente fotográfico”. Este estilo que a ele se refere, não é só ao que se refere à forma do tratamento da pintura, em certa medida serial e interessada em captar os efeitos luminosos sobre as coisas, mas também está presente na escolha do tema e seu tratamento. Segundo Stieglitz os pintores impressionistas “pintavam a vida em retalhos e fragmentos”, tal qual a fotografia tratava a realidade.

Salientando que foi a fotografia que encabeçou uma série de transformações tanto na vida ordinária como na arte, segundo Argan (1992), o surgimento da fotografia possibilitou à arte pictórica lançar-se sobre ela mesma. “A

pintura, liberada da tarefa tradicional de “representar o verdadeiro”, tende a se colocar como pura pintura, isto é, mostrar como se obtém, com procedimentos pictóricos rigorosos, valores de outra maneira irrealizáveis” (ARGAN, 1992, p.79). As novas visualidades oferecidas pelo dispositivo fotográfico e a função que ele passa a operar, possibilitam o surgimento das vanguardas pictóricas.

Mas estas transformações que o dispositivo inaugura não ficam limitadas apenas ao espaço da produção artística. No panorama atual de democratização dos recursos tecnológicos de produção de imagens, a própria experiência de existir no real se recoloca como uma experiência de produção de imagens. Interessa-nos saber quais são as dimensões que atravessam este universo que se desdobra em profusão de imagens de caráter banal e se entre essas dimensões podemos localizar a dimensão estética e criadora que não se limita apenas aos usos do dispositivo pelos artistas.

1.2. NOTAS SOBRE O ÍNDICE E EXTENSÕES

Sabe-se que para ser produzida, diferente de uma pintura que pode surgir exclusivamente do imaginário do pintor, uma imagem fotográfica necessita de um referente indicial que em algum momento tenha estado diante da câmera. É através dos raios luminosos que refletem sobre as superfícies que é impressa a imagem fotográfica. A fotografia surge como documento que atesta a existência de algo, um testemunho. Relacionar a imagem fotográfica que vemos diariamente circulando em jornais, revistas, outdoors, cartões postais e telas de computador com a noção de prova documental foi o discurso vigente que atravessou o dispositivo desde o momento de sua criação até os dias atuais. Há um caráter ontológico de atestação evocado em toda fotografia.

Tomando esta premissa como válida – que toda imagem fotográfica traz intrínseco um traço da realidade – muitas teorias se desenvolveram a cerca do dispositivo fotográfico. Destacamos nos anos de 1990 a teoria desenhada por Philippe Dubois. Fazendo referência à Semiótica Pierciana, Dubois propõe uma síntese reflexiva sobre os *fundamentos* da fotografia a fim de pensá-la no sentido da delimitação de um dispositivo Teórico que define como *o fotográfico*.

Pretende assim desenvolver *o fotográfico* como uma categoria singular de pensamento que não é estética, semiótica, ou histórica, mas *epistêmica*, que introduz uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer. No entanto não estamos definitivamente convencidos que tal categoria por ele proposta se distinga e esteja além das relações que a envolvem junto a outras categorias. De todo modo desenvolveremos mais do seu pensamento a fim de ampliar a zona luminosa sobre o nosso objeto.

Dubois critica à definição da imagem fotográfica com bases técnicas, discorrendo sobre os apontamentos de André Bazin que se referem à *gênese automática* da imagem fotográfica como uma impressão luminosa do real fixada sobre um suporte fotossensível, tomada a partir da luz emitida ou refletida das ou sobre as coisas. Aponta também que para tal produção é necessário que haja uma distância mínima com relação à coisa referencial e afirma que:

A fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro. (DUBOIS, 1993, p.61)

Para o autor, a fotografia se define: “não é apenas como uma imagem produzida por um ato, mas é também, antes de qualquer outra coisa, um verdadeiro ato icônico “em si”, é consubstancialmente uma imagem-ato” (DUBOIS, 1993, p.59).

Considerando o modo de produção do signo fotográfico, não é possível pensar o ato fotográfico desarticulado da inscrição referencial, de seu modo de produção por presença. No entanto, se faz importante para nós pensar também este dispositivo a partir das forças invisíveis que o atravessam e atravessam o seu operador no momento da sua produção. O ato fotográfico está permeado de forças invisíveis que emergem tanto do campo social quanto do campo psicológico e estético e diferente do que pensa Dubois não podem ser dissociados do dispositivo sem representar uma perda gigantesca para a sua compreensão.

É fato que o traço indicial de relação direta com o real é verdadeiramente constituinte do dispositivo fotográfico. Por apresentar tal constatação é que nos

interessamos em dialogar com o pensamento de Dubois. Uma vez que sua crítica e reflexão trazem atrelados à definição de índice certos conceitos, dentre os quais o de singularidade que propriamente nos interessa para pensar o modelo de relação com a obra de arte que o dispositivo promove.

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente ver o processo bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: o gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada.) (DUBOIS, 1993, p.66).

(...) esse princípio de singularidade indiciária encontra de fato sua origem na própria unicidade do referente. Por definição, este jamais pode se repetir existencialmente: jamais se atravessa duas vezes o mesmo rio. (...) o que nos esquecemos com muita frequência é que essa reprodutibilidade opera apenas entre signos. A unicidade não se refere a essa relação entre signos; refere-se à relação de cada um deles com o objeto denotado. (...) A fotografia como tal, captada em seu princípio – a impressão, o negativo, a foto polaroide, o daguerreótipo etc. – é sempre necessariamente singular. Eis a primeira e decerto uma das consequências teóricas mais importantes que constituem o objeto dessa categoria de índices. (DUBOIS, 1993, p.72,73)

No atual cenário pontuado pela presença da fotografia digital, avaliamos a necessidade de promover uma atualização do conceito que trata da imagem fotográfica e a diferencia de outros tipos de imagens eletrônicas veiculadas pelas mídias. Concordamos que em muito se difere uma fotografia de uma imagem televisiva, ou mesmo de uma imagem criada exclusivamente por computador utilizando programas de realidade virtual, mas sinalizamos uma ressalva ao que se refere à imagem fotográfica digital, por entendermos que tal diferenciação não se faz válida quando consideramos o modo de produção por presença, característica da gênese produtiva de ambas imagens fotográficas.

Acreditamos que haja uma diferenciação ontológica do dispositivo fotográfico digital e do dispositivo fotográfico analógico (utilizamos aqui o termo analógico no sentido da possibilidade de reproduzir a imagem a partir de seu negativo ou positivo análogo) no que se refere à tecnologia que cada categoria de imagem fotográfica utiliza para ser produzida. Ao passo que a fotografia analógica se vale de um suporte que foi sensibilizado à luz, na fotografia digital trata-se de uma célula fotossensível que vai promover o trabalho de impressão. Já ao que se refere à produção da imagem nos processos que envolvem o indivíduo não há diferença efetiva, uma vez que ambas são produzidas na presença direta com os objetos e lugares.

Existem outros pontos de contraste entre a fotografia analógica e digital; um deles é a latência da imagem. Sobre isso Dubois afirma que “a imagem latente, sempre imaginária, fantasma de imagem, não deixa de correr todos os riscos. Na espera da Revelação, seu espírito sente-se tomado por temores e angústias.” (DUBOIS, 1993, p.91). Na fotografia digital, a latência da imagem é suprimida ao ponto de praticamente inexistir. O resultado da imagem é comprovado na hora do seu clique na tela do dispositivo e caso não esteja de agrado do fotógrafo, outra imagem mais agradável pode ser produzida substituindo a imagem anterior.

Poderíamos seguir apresentando as inúmeras diferenças que distinguem uma classe de fotografias da outra, mas não nos interessa desenvolver tal esquema, por julgarmos tal discussão um tanto improdutiva. Desta forma, abandono em certa medida a discussão sobre o dispositivo fotográfico pela sua gênese fotoquímica e me coloco a refletir sobre outro instante da gênese criativa desse dispositivo. Afinal em ambos suportes, técnico e tecnológico, a imagem se faz na presença e na relação com a luz sobre as superfícies, e pouco importa para nós se a inscrição referencial com a luz será feita no vidro, acetato, papel ou célula fotossensível – neste último “suporte” a luz sendo convertida em dados que após serem reprocessados por um computador se convertem em texto, em imagem fotográfica.

Sinceramente nos sentimos mais instigados por investigar, dentro do processo de produção de uma imagem fotográfica, o estágio que se posiciona imediatamente antes da inscrição com a luz na película. Este lugar que se desenvolve na relação com o dispositivo fotográfico e só se tornou possível devido à banalização dele: a pulsão produtiva que desencadeia o clique. Pensarei o dispositivo fotográfico

não como um objeto isolado nele mesmo – por entendermos que qualquer dispositivo não exista por ele mesmo – pelo contrário, investigaremos o espaço da relação que o possibilita existir no mundo, ou seja, a relação entre o indivíduo e o mundo no qual ambos, dispositivo e indivíduo, se inserem.

Evidenciamos o caráter de instrumento evocado por Vilém Flusser que considera os instrumentos como “prolongações de órgãos do corpo” que “simulam o órgão que prolongam: a enxada, o dente; a flecha, o dedo; o martelo, o punho” (FLUSSER, 2011, p. 39) em consonância com a fenomenologia de Merleau Ponty, à medida que consideramos a câmera como uma extensão do corpo.

Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio. O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos. (PONTY, 1999, p.199)

Da mesma maneira que a bengala se faz extensão do braço para quem a usa como um apoio, uma das formas de existir do dispositivo fotográfico é como extensão do olho, ao passo que imprime e partilha nossa mirada. Nesta simbiose entre corpo e tecnologia não é o fenômeno físico ou o fenômeno químico, ontológicos do dispositivo fotográfico, que conseguiram definir o dispositivo. Pelo contrário, por se tratar de uma extensão do corpo, a câmera deixa de ser um instrumento alienado e se torna veículo de expressão da própria pulsão criativa humana no seu processo de percepção e captação do espaço, paralisação do tempo e interpretação da realidade.



Figura 01: Visitante fotografando retábulo no Instituto RB.

O fotográfico não pode ser tratado apenas pela sua gênese mecânica e química, é preciso considerar toda uma forma de existir no tempo e no espaço característicos da modernidade.

Assim, acreditamos que é importante apresentar as considerações que tangem a dimensão do objeto fotográfico por ele mesmo, tomando tais teorias como parcela do que constitui o todo complexo do dispositivo fotográfico, sem que tenhamos que isolá-las em um compartimento estanque e hermético. Pelo contrário, queremos expô-las em relação ao conjunto teórico que diz respeito à percepção, para desta forma desenhar melhor os contornos que envolvem a nossa teoria sobre o problema. Ter em vista o pensamento desenvolvido por Dubois se torna fundamento desta pesquisa, no sentido de esclarecer certo aspecto dela e incitar a reflexão.

Insistimos que não se trata de observar apenas os aspectos ontológicos do dispositivo isoladamente. Não buscamos retomar o discurso que tende a sintetizar o dispositivo fotográfico em sua gênese química e física, ou mesmo indiciária, alienada e sem relação com o operador/fotógrafo. Entender que essa nuance da gênese do dispositivo se coloca para o campo da ciência do objeto e apenas para ela, nos abre uma seara de possibilidades investigativas. Deste modo, investigaremos um lugar que está mais para o campo da subjetividade, sem deixar necessariamente de lado as considerações que se referem à gênese “científica” do dispositivo. Afinal, se analisarmos do ponto de vista da produção de subjetividades, através do prisma teórico do “Fotográfico”, o que diferencia a prática fotográfica artística da produção fotográfica amadora?

Perceberemos que do ponto de vista da técnica, não há qualquer distinção que justifique tal diferenciação. Mas é importante salientar que existem outras camadas que estão em jogo na instituição destas classes de imagens fotográficas: a intenção consciente de estar produzindo um objeto de arte ou ação artística, a inserção da imagem a uma instituição legitimadora, a crítica, o mercado, etc.

1.3. MOBILIDADES DO DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO NA RELAÇÃO RECEPTOR-PRODUTOR

Em nossas análises buscamos uma compreensão ampliada sobre algumas camadas que compõem o dispositivo complexo da fotografia que historicamente foram negligenciadas. Do ponto de vista da recepção da arte envolvida por uma produção desinteressada em inserir-se no contexto institucional da arte, o que nos aponta para além, a fotografia exercida como prática de reconhecimento e localização no espaço? Quais as perspectivas que se abrem e tencionam a relação arte e fotografia?

Antes se faz necessário delimitar os contornos de diferenciação que envolvem o signo fotográfico e a sua recepção. Expressando desde já que nosso interesse nesta pesquisa não se envolve ainda com a materialidade do signo fotográfico, enquanto objeto de estudo, mas sinaliza como possíveis horizontes que podem ser explorados. Assim, manteremos o nosso foco ao instante que antecede e motiva a ação da tomada que por consequência possibilitará a inscrição referencial e a materialização do signo. O que desperta tal interesse em produzir imagens das coisas? O que a fotografia praticada nos apresenta como possíveis enredos?

Barthes ao analisar os códigos culturais afirma a influência deles na forma como a fotografia pode ou deve ser lida. No que se refere à leitura e recepção de uma imagem fotográfica, assim como qualquer outro signo cultural, as experiências, vivências e memórias do indivíduo, bem como o seu meio social, servirão de norte para a codificação ou decodificação, significação e ressignificação, dessa imagem ou código. Não se trata apenas das influências atuais que os indivíduos trazem no momento de confronto com o signo fotográfico, a própria ação da tomada que vai gerar a materialidade/virtualidade da imagem é portadora de uma infinidade de tramas que justificam seu estar no mundo. Esse contexto atrelado à produção do signo fotográfico, que não pode ser dissociado da imagem pois se expressa nela, o autor denomina como *studium*.

De fato a fotografia fixa um aspecto do real que nunca é o resultado de uma seleção arbitrária, tampouco de uma transcrição. Ela só é controlável até certo ponto antes de envolver-se do contexto que extrapola seu universo: o campo social, o campo

da arte. Para o receptor de uma imagem fotográfica que não tenha participado do instante de criação do signo fotográfico denotará coisas distintas ao produtor-receptor. Dentre todas as qualidades que poderiam se manter sobre o objeto, apenas as qualidades visuais se mantêm para ambos.

O juízo estético emitido por cada um deles na relação de apropriação do signo fotográfico será distinta. O observador-receptor só poderá alcançar a dimensão visual, já o produtor receptor amplia seu repertório por ter vivenciado a atmosfera que envolvia o instante da produção da imagem. Contudo não devemos ser negligentes para concluirmos com isso que o observador-receptor esteja em prejuízo de leitura. Neste espaço de relação com o signo fotográfico não há nada que limite o observador/receptor a construir, a partir apenas dessa dimensão visual expressa no signo fotográfico, uma infinidade de situações que pontue o instante do disparo.

Como cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista: assim, as fotos, afirma Sontag,

Parecerão diferentes numa cópia de contato, numa galeria, numa manifestação política, num arquivo policial, numa revista de fotos, numa revista de notícias comuns, num livro, na parede de uma sala de estar. Cada uma das situações sugere um uso diferente para as fotos, mas nenhuma delas pode assegurar seu significado (SONTAG, 2004, p.122).

Uma imagem inscrita como signo fotográfico poderá ser apropriada e ter infinitas dilatações e redirecionamentos, ativando certos níveis perceptivos do receptor. Vejamos o exemplo das imagens que a artista Rosangela Rennó se apropria para desenvolver o seu trabalho, no qual utiliza fotografias amadoras coletadas em antigos álbuns, adquiridos em mercados de pulgas. Ao utilizar essas imagens, e perceber nelas certos padrões exercidos na cênica social, mobiliza sobre elas uma abertura para a compreensão de um comportamento social. Seus arquivos se tornam possíveis a partir dessas memórias descartadas, mortas e esquecidas, que a artista se apropria para promover uma ação de pós-produção (de sentido) e as reinserir no circuito referido como “vida da imagem”.

Ao colocar em evidência certos padrões estéticos que são recorrentes em fotografias de casamentos e outras situações destacáveis da vida social, a artista

direciona o nosso olhar para um formalismo presente nas imagens. Em tais imagens torna-se exposto através de um padrão recorrente, um comportamento que se relaciona à noção de felicidade e que acabam por refletir uma tendência de consumo. Este trabalho desenvolvido pela artista propõe que realizemos como receptores uma reflexão sobre a dimensão deste consumo presente em cada uma das imagens formalmente similares de casamentos que ela se apropria. Imagens que se repetem onde apenas os personagens mudam.

Apesar de similar às fotografias usadas pela artista, não se tratará da mesma forma uma fotografia de casamento que sirva para ilustrar um panfleto publicitário. Apesar de ambas imagens sofrem um processo de pós-produção de sentido, uma imagem de casamento agregada a uma publicidade servirá a outros interesses. Já não será para criticar o modelo de consumo ou mesmo o sistema das imagens, mas positivamente, para incitar o consumo, que o publicitário se apropriará da imagem. “Ao contrário do que é sugerido pela defesa humanista da fotografia, a capacidade que a câmera tem de transformar a realidade em algo belo decorre de sua relativa fraqueza como meio de comunicar a verdade” (SONTAG, 2004, p.128). A mesma imagem utilizada em diferentes contextos e com diferentes aspirações poderá gerar diferentes sentidos e atender a diferentes demandas. Nos usos dos artistas para instigar uma reflexão tornando-se objeto estético, ou nos usos da propaganda incitando o consumo, não há garantias da verdadeira mensagem que uma imagem fotográfica carrega.

Qualquer imagem fotográfica é potencialmente capaz de elaborar um imaginário infinito no receptor e de ser reapropriada ao seu bel prazer. A priori a dimensão do signo presente no dispositivo fotográfico não nos interessaria quanto objeto de estudo, mas neste momento nos parece apropriado ressaltar certo aspecto referente a ele.

A forma que uma fotografia é concebida pelo receptor é tão plural quanto as motivações que levaram o fotógrafo realizar o clique que a produziu. A relação que o receptor de uma fotografia pode ter com a imagem possui um grande número de possibilidades especialmente onde toca à gênese do signo fotográfico. Identificamos apenas para efeito de esclarecimento do nosso objeto, duas formas de recepção que possuem naturezas bem distintas. Há uma distinção em cada signo fotográfico no que

se refere a relação com o observador-receptor que demanda delimitarmos, para critério de futuras análises, duas classes de imagens: a classe das imagens em segunda pessoa e a classe de imagens em primeira pessoa.

Se por um lado as imagens fotográficas chegam até nós alienadas através dos mais diversos veículos midiáticos, por outro, certas fotografias denotam em seus traços inscrições pontuadas na nossa experiência de vida, como instantes que se inscrevem na nossa memória. A primeira classe de imagens se refere às imagens que não desejamos, mas nos chegam (falo aqui do signo fotográfico alienado do seu momento produtivo). A segunda classe de imagens trata das imagens que desejamos e por isso nos chegam (as fotos que nós mesmos produzimos).

A primeira classe de imagens diz respeito às imagens que em escala mais geral, foram utilizadas para produzir a noção de fotografia que desde muito cedo embasou nossas certezas sobre o dispositivo e o signo fotográfico. As imagens que nos são alienadas. Esta classe de imagens, igualmente a toda imagem fotográfica, possui relação de indicialidade com o seu referente. Tal como qualquer imagem fotográfica, elas se fazem no contato direto, real e em certa medida distante do referente, no entanto este referente se configura como ausência para o receptor da imagem. O momento da tomada, o *instante decisivo* (Bresson) do clique e tudo que o atravessou, essa importante parte do processo produtivo das fotografias é negado ao receptor tomar conta.

Por não termos contato com este contexto referencial no qual foram produzidas, por não termos tomado parte do instante de tais imagens, elas já nos chegam como objetos alienados, vazios de intenção ou com intenção deturpada. Estas características receptivas sobre esta classe de imagens surgem em virtude delas não se integrarem quanto instante contextualizável em nossos percursos de vida. De tais imagens tudo que temos é o índice de que em algum momento houve uma intenção, um tomada e uma impressão, mas as intenções já não são afetivas para nós. Tais imagens não nos tomam para que possamos tomá-las, apenas se apresentam.

Assim, por definição, inserimos na classe das imagens em segunda pessoa, qualquer produção fotográfica que chegue até nós na qual não tenhamos tomado parte do seu momento constitutivo no ato fotográfico. Desta forma, colocam-se no espaço

concernente a este tipo de imagem, as imagens publicitárias, as fotografias de livros, revistas, fotografias artísticas e segue a lista.

Veamos que sobre estas imagens produzidas em segunda pessoa, que chegam ao receptor alienadas e distantes do momento de inscrição, apenas as qualidades visuais poderão ser efetivadas para a incidência de qualquer modalidade de juízo ou interpretação. Destas imagens estão omissas as motivações e escolhas, intuídas e formais que levaram o fotógrafo produzir o clique. Desta forma o receptor poderá imaginar e especular sobre as possíveis aspirações do fotógrafo, suas motivações e quais forças estiveram presentes no instante da tomada da imagem ou em que contexto o disparo aconteceu, criando narrativas ficcionais que não passarão de especulações intuídas, distantes e alienadas da intenção inicial do fotógrafo.

Estas imagens que foram produzidas pelos próprios sujeitos no fluxo temporal de suas vidas, as fotografias produzidas em primeira pessoa, diferenciam-se da primeira classe de imagens representadas pelas fotografias que são acessíveis através de meios externos de comunicação e mídia: revistas, jornais, outdoors, cartões postais, álbuns de fotografia de terceiros, livros, etc.. Apresentaremos agora de forma concisa esta segunda categoria de imagens fotográficas que delimitamos tendo o lugar do receptor como ponto de distinção entre elas.

Já que as imagens em segunda pessoa tem o receptor como um mero espectador, onde apenas a dimensão visual pode ser efetiva para qualquer análise, as imagens em primeira pessoa destacam-se às outras por terem sido produzidas no percurso de vida do seu futuro receptor e trazem junto à dimensão visual a dimensão narrativa do instante decisivo. Nelas, o receptor toma parte atuando em duas frentes: a frente produtiva e a frente receptiva. Fazem parte desta classe de imagens toda a gama de signos fotográficos que permeia os álbuns de família, porta retratos, relicários e diversos outros espaços de guarda e exposição dessas imagens, uma vez que se ponham em relação com seus respectivos produtores.

Nas fotografias produzidas a partir de relação direta com o dispositivo no ato fotográfico, do ponto de vista do receptor (nesta situação também produtor), demonstram um lugar onde é possível lançar valores de apreciação ampliado para além do campo meramente visual. As qualidades narrativas que se mantêm sobre o

objeto permanecem íntegras e se alargam por dizerem respeito ao lugar da experiência vivida (perceptiva e afetiva), que por sua vez se desenvolveu como uma experiência de produção imagética/fotográfica. Tornam-se expressas na própria materialidade da imagem fotográfica a dimensão simbólica que atribui à ela um lugar de substituto da memória, o que torna o objeto fotográfico um produtor de subjetividade sobre o sujeito.

Justifica-se a produção de tais imagens a partir de um propósito que indica que tirar fotos serve ao propósito elevado de “desvelar uma verdade oculta, conservar um passado em via de desaparecer.” (SONTAG, 2004, p.71) Assim, tais signos produzem seus significados num lugar híbrido que está entre o presente do signo e o passado do ato. Produzem no observador-receptor um instante de deslocamento que reordena a sua temporalidade vivida. Mais que isso, estas imagens estão dispostas no momento de sua produção em relação direta com o futuro do receptor, inseridas em seus percursos de vida. Instituem sobre o observador no momento da retomada certa “consciência produtiva” à medida que identifica, mesmo que vagamente, o instante da tomada.

O gesto fotográfico apresenta o intento de desenhar contornos mais precisos sobre a realidade que se mostra aos olhos do fotógrafo. Uma maneira de tomar para si o instante.

Fotos são um meio de aprisionar a realidade, entendida como recalcitrante, inacessível; de fazê-la parar. Ou ampliam a realidade, tida por encurtada, esvaziada, perecível, remota. Não se pode possuir a realidade, mas pode-se possuir imagens (e ser possuído por elas). (...) a fotografia subentende um acesso instantâneo ao real. Mas os resultados dessa prática de acesso instantâneo são outro modo de criar distância. (SONTAG, 2004, p.180)

Distanciamento dentro da própria experiência vivida. É possível avaliarmos tal distancia sobre intenções mais alarmistas identificando-as como uma negação da própria experiência, mas em movimento contrário também é possível tomarmos o entendimento deste distanciamento como a possibilidade de uma compreensão mais global do fenômeno vivido por localizar o sujeito em relação com sua própria vida. Produzir imagens fotográficas seria então para um amador, um mecanismo de criação de realidades afetivas dentro do espaço da realidade comum.

Uma fotografia é capaz de evocar memórias, resgatá-las ou construí-las na relação com o seu produtor-receptor. Segundo Sontag, para Proust mais que instrumentos da memória, as fotografias seriam uma modalidade de criar memórias, produzir substitutos para ela (SONTAG, 2004). “Imagens fotográficas são peças comprobatórias numa biografia ou numa história em andamento” (SONTAG, 2004, p.183).

Ao aproximarem o produtor-receptor no momento de sua retomada, do instante de sua produção, as imagens classificadas em primeira pessoa instituem uma espécie de deslocamento temporal que possibilita a recriação da memória e da própria realidade a partir da narrativa. O que por sua vez cria no observador um estado semelhante ao devaneio descrito por Bachelard. “Aquilo que a fotografia fornece não é apenas um registro do passado mas um modo novo de lidar com o presente, como atestam os efeitos dos incontáveis bilhões de documentos fotográficos contemporâneos” (SONTAG, 2004, p.183).

Para tornar mais clara esta distinção entre imagens fotográficas de relação em segunda ou em primeira pessoa, evocaremos uma distinção que envolve o signo fotográfico apresentada por Barthes em *A Câmara Clara*:

Parecia-me que a fotografia do Spectator descendia essencialmente, se é possível assim dizer, da revelação química do objeto (cujos raios recebo com atraso) e que a Fotografia do Operator estava ligada, ao contrário, à visão recortada pelo buraco de fechadura da câmara obscura. (BARTHES, 1984, p.21)

Assim, a fotografia do espectador-receptor está ligada à materialidade do signo fotográfico, ao passo que a fotografia para o operador-fotógrafo se refere a um conjunto de escolhas formais realizadas no momento do clique que recortam o espaço. A experiência do Operador é pontuada na ação e no tempo da tomada, ao passo que a experiência reservada ao espectador é pontuada na ação e no tempo da revelação da imagem e assim imbricada de certo atraso e distanciamento.

Barthes não se considerava fotógrafo, nem mesmo amador e desta forma não considera em seu argumento a possibilidade de um mesmo indivíduo ocupar simultaneamente ambos os postos (operador e receptor). Mas sua consideração sobre

os distintos espaços de relação com o dispositivo fotográfico (signo e ação) iluminam nossas observações sobre as diferentes naturezas relacionais do signo fotográfico.

A imagem expressa no signo fotográfico capturada no instante do clique é atravessada por uma série de forças que são tanto conscientes, quanto inconscientes do fotógrafo. Essas forças são facilmente identificadas tanto na literatura que trata do dispositivo fotográfico no campo social, quanto nos depoimentos coletados ao longo desta pesquisa. Manifestas tanto de forma consciente, através das suas intenções e escolhas formais, quanto de forma inconsciente, uma vez que podem ser determinadas pelo grupo e costumes sociais no qual o indivíduo está imerso. O que se quer fazer sabido é que na verdade a imagem revelada (nos caberia pensar substituir o termo revelada, pelo termo revista ou revisitada) é a expressão interior do fotógrafo. Da mesma forma que a experiência do ver algo se conforma como uma experiência individual, cada imagem fotográfica assim também o é.

Em continuidade à nossa conversa com os autores, tomaremos ainda algumas considerações trazidas por Barthes em *“A Câmara Clara”*. Arelada à dimensão indicial contida no dispositivo fotográfico, apontamos “a pose” como outro traço contido no dispositivo. A pose faz parte da natureza da fotografia e não se manifesta apenas no modelo ou no fotógrafo, mas se estende à imagem e a forma com nos relacionarmos com o objeto. Investigando-a como unidade complexa e integrada, em relação de primeira pessoa com o fotógrafo-receptor, a fotografia resgata factivelmente o instante de criação através da pose nos múltiplos níveis que se apresentam.

Barthes nos lembra que em se tratando da fotografia a pose não deve ser vista apenas como uma atitude do alvo da tomada, tampouco como uma técnica que o fotógrafo utilize em relação ao seu alvo, mas como termo de uma intenção de leitura.

Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. Reporto-me a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa interrupção que constitui a pose” (BARTHES, 1984, p.117).

Assim a pose é entendida como um congelamento, uma suspensão. Uma pausa que transcende a disposição do modelo, ou intenção do fotógrafo, mas que violenta o tempo. A imagem temporal é colhida para ser transmutada em natureza

morta, relíquia, matéria sagrada. Torna-se objeto para ser apreciado num lugar “fora do tempo”, reinserido em outros instantes do fluxo cronológico dos sujeitos.

Para Barthes, a fotografia não tem a dimensão de rememorar o passado:

Efeito que ela produz em mim não é o de restituir o que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de atestar que o que vejo de fato existiu. (...) O que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo o passado e o real. (BARTHES, 1984, p.123-124)

Isso faz ver como a teoria de Barthes ainda está presa ao discurso da fotografia como índice, mas que concebe a simultaneidades de tempos que se expressam sobre a matéria fotográfica. Limitar a complexidade que é própria do dispositivo fotográfico à sua dimensão de índice do real é subtrair da fotografia suas demais nuances. Ao desenhar esta distinção entre os signos fotográficos na relação com o observador e clarificados os lugares que podem ser assumidos na relação com o dispositivo, ora exclusivamente receptor, ora operador-receptor, queremos dar a ver com mais clareza estas nuances.

Já aqui, Barthes nos oferece uma indicação de como pensar o dispositivo na sua potência como arte. A arte é fotografia à medida que religa o passado (Relíquia) e evoca nessa conexão uma lembrança e cria uma dobra no tempo. Nada muito diferente do que realiza uma tomada fotográfica amadora no momento de sua retomada pelo operador-receptor. A impossibilidade de Barthes ampliar a questão para outros horizontes pode estar contida no fato de ele nunca ter tomado para si a condição de produtor da imagem.

1.4. O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO COMO ELEMENTO DE DISTINÇÃO E INTEGRAÇÃO

De fato como Dubois e Barthes observam de pontos de vista distintos, existe efetivamente trançado ao dispositivo fotográfico esta dimensão de realidade indicial. Mas como o dispositivo é amplamente mais complexo, é possível identificá-lo sobre outros aspectos e argumentos. Pierre Bourdieu a exemplo, coloca o dispositivo em relação com o campo social.

Para Bourdieu o dispositivo fotográfico é dotado não apenas de uma função psicológica desenvolvida pelos indivíduos tanto como signo, quanto como prática. É através da análise dos múltiplos aspectos, motivações, interesses, situações em que a prática se desenvolve dentro de uma coletividade que o autor é capaz de atribuir ao dispositivo a função de objeto de leitura sobre certos traços de comportamento dos grupos sociais.

Seguiremos abrindo espaço para ampliar o entendimento sobre o dispositivo fotográfico. A partir daqui consideraremos algumas nuances da prática fotográfica trazidas do campo da sociologia. Apresentaremos inicialmente certos aspectos distintivos do objeto fotográfico dando a ver como as primeiras fotografias eram produzidas e para quem elas poderiam tornar-se acessíveis, o que em certa medida justifica certos pontos de vista adotados para o dispositivo fotográfico.

Sobre os processos técnicos e suportes para as imagens dos primórdios da prática fotográfica podemos afirmar que os clichês produzidos por Daguerre configuravam-se como verdadeiras jóias, acondicionadas em pomposos estojos. Impossível de serem reproduzidos, os daguerreótipos eram únicos. Tais imagens eram impressas sobre o metal (prata, ouro, ferro) o que encarecia o processo produtivo. Esses daguerreótipos eram destinados ao consumo apenas de uma elite econômica que de maneira geral enfatizavam o sentimento de distinção agregando às imagens o caráter de relíquia. Para se possuir um Daguerreótipo, o interessado deveria dispor de um valor considerável. “Em média o preço de uma placa, em 1839, era de 25 francos-ouro” (BENJAMIN, 1994, p. 93). No início a fotografia não era um artefato acessível a qualquer pessoa.

No entanto a fotografia não se limitou apenas aos indivíduos mais abastados. Do momento da abertura da patente do dispositivo ao público pelo estado francês a indústria seguiu com pesquisas que desencadearam avanços tanto na produção de câmeras, quanto nos suportes para captação e impressão das imagens. Esses avanços acabaram barateando o custo de produção de uma fotografia e conseqüentemente a circulação entre as mais variadas camadas da sociedade foi ampliada. Destacou-se o aspecto democrático da experiência fotográfica que inaugurava uma categoria de imagens onde o indivíduo não precisava expressar qualidades para produzi-las.

Nas suas análises sociais, Pierre Bourdieu (1965) privilegiou a observação da fotografia em alguns momentos: na relação com os camponeses, nas práticas familiares, na relação com a arte, etc. Para ele a fotografia pode ser um instrumento de leitura e conhecimento sobre a sociedade. Ao tratar o dispositivo fotográfico em *Un Art Moyen*, o autor reconhece a posse de um aparelho fotográfico como um índice que está fortemente relacionada à renda do indivíduo, considerando a câmera como um bem comparável a um automóvel ou a um televisor. Capaz de agregar valor instituído ao indivíduo. Desta maneira as análises que Bourdieu vai traçar do dispositivo fotográfico se afastam das questões ontológicas apontadas até aqui por Dubois ou Barthes e mergulha no espaço das práticas sociais fundamentada nos jogos entre as classes.

Ao ver a posse de uma câmera fotográfica como um índice de nível de vida e *status* social, Bourdieu nós amplia o campo de discussão sobre o dispositivo em suas observações relativas ao espaço das relações sociais, mas se limita a elas. Ao considerar a dimensão psicológica envolvida na produção fotográfica, em especial a produção amadora, o autor identifica que o efeito de produção das imagens fotográficas se dá de maneira intuitiva. Observa que o aumento na difusão do aparelho e crescente número de fotógrafos se deu como efeito quase automático da elevação dos recursos econômicos dos indivíduos e supõe a existência de uma aspiração “natural” à prática fotográfica que poderia permanecer constante através dos meios e das situações individuais.

Alguns motivos para justificar a prática fotográfica seriam a proteção contra o tempo, a possibilidade de comunicação com outros indivíduos, a expressão de sentimentos, a realização de si mesmo, o prestígio social e a distração. Oposto ao ponto de vista barthesiano. O ponto de vista psicológico, segundo Bourdieu, define a fotografia tomando fronteiras mais amplas que traduzem certos aspectos do indivíduo, sem negar a dimensão indicial, mas sem tê-la como princípio fundador do dispositivo.

Mais precisamente, a fotografia se desenha por ter a função de fornecer ao indivíduo um substituto mágico do que o tempo destruiu, suprir as falhas da memória e ser ponto de apoio à evocação de lembranças associadas. Do ponto de vista simbólico, mais do que uma representação, a fotografia apresenta uma imagem roubada do tempo e lançada novamente nele na forma de um objeto-imagem.

Por outro lado, a fotografia na relação com o grupo em que o indivíduo se insere favorece a comunicação com outros membros do grupo social, permitindo reviver os momentos passados em comum. Estamos diante deste fenômeno quando presenciamos uma apresentação de fotografias em slides ou “data show”, feita em uma festa de família, mostrando imagens de outros momentos vividos em comum por esta mesma família. Da mesma forma é, quando produzimos fotografias de uma viagem pensando no futuro destas imagens. A produção de álbuns de fotografia, ou as situações e espaços em que se desenvolve a prática fotográfica, de maneira geral estão relacionadas a momentos memoráveis e de importância afetiva ou ritual e são bons exemplos deste poder de interatividade e legitimação da experiência que o dispositivo promove.

Consideramos importante dar visibilidade à dimensão que o dispositivo fotográfico possui, de oferecer ao fotógrafo os meios de se realizar, fazendo-o experimentar sua própria imagem através da apropriação mágica ou da recriação exaltante ou caricatural da coisa representada. É traço do dispositivo fotográfico fazer ver, tanto pelo recorte que a objetiva enquadra no momento do ato, quanto na descoberta de certos detalhes no momento da retomada. A fotografia nesta dimensão reveladora será capaz de apresentar um duo idealizado ou rechaçado do indivíduo se pondo em relação com seus aspectos psicológicos.

É possível observar aspectos que se repetem numa imagem fotográfica ou mesmo notar que determinadas situações se configuram como momentos adequados para a utilização do dispositivo fotográfico. Apesar de Bourdieu evocar uma abordagem psicológica sobre o dispositivo, reconhece a insuficiência de uma explicação estritamente psicológica sobre a prática fotográfica e sua difusão, ela a abandona e desloca a discussão para o campo social. Logra tal abordagem como capaz de oferecer explicação capaz de compreender completamente a prática, os instrumentos, os objetos de predileção, seus ritmos, suas ocasiões, sua estética implícita e até mesmo a experiência que os sujeitos produzem na relação com o dispositivo. No entanto o autor recai sobre o mesmo erro o qual acusa a abordagem psicológica ao se limitar ao olhar sociológico sobre o dispositivo.

Diversas são as funções que a sociologia aplica ao dispositivo fotográfico, dentre elas uma que merece destaque por parte de Bourdieu, trata da função conferida

pelo grupo familiar. E de fato a fotografia desde o momento de sua larga produção com as câmeras amadoras Kodak, integrou-se à vida familiar como um membro legitimador da experiência do grupo. A fotografia de família é um rito do culto doméstico de qualquer família e exprime o sentimento de festa e a imagem que o grupo tem dele mesmo. Mas não seria o fato de tomar essas considerações sobre o objeto fotográfico relacionado à vida social e desenvolvê-las que nos interessa. Para nós, no entanto, torna-se mais oportuno e produtivo assimilar o que Bourdieu aponta sobre a fotografia quanto instrumento de integração não apenas relacionada ao grupo familiar ou social, mas também de integração do próprio evento como instante relacional.

Tomaremos o sentido de integração para pensá-lo em nossas análises do ponto de vista da experiência que comunga na relação com a arte. Mas para tal, antes de encontrar possíveis caminhos para compreensão de questões como: Se o dispositivo fotográfico é capaz de mediar a experiência comum com a arte? Se sim, como se configura esta mediação? Ou mesmo, o que faz da fotografia uma arte? Quais modalidades de apropriação reverberam neste campo? Tomaremos uma indicação que o próprio Bourdieu nos coloca: “Pode uma arte sem artistas ainda ser uma arte?”¹ (BOURDIEU, 1965, p.114).

1.5. REVISITANDO O GESTO FOTOGRÁFICO

Segundo Vilém Flusser que, em concordância com Sontag compreendem o movimento de um fotógrafo semelhante ao movimento de um caçador, tal como alguém que dispara no sentido de abater (por isso toda a simbologia da morte que o dispositivo fotográfico evoca), ou de possuir para si, a câmera oferece segurança. Atrás das lentes o fotógrafo está protegido e à espreita da sua presa. É no momento anterior à tomada, onde um conjunto de condições e fatores estão envolvidos, que localizamos o gesto fotográfico. “Toda fenomenologia do gesto fotográfico deve levar em consideração os obstáculos contra os quais o gesto se choca: reconstruir a condição do gesto” (FLUSSER, 2011, p. 49). Assim, para analisarmos as fotografias

¹ No original: “Un art sans artiste peut-il encore être un art?”

produzidas por este gesto de forma satisfatória é prudente tentar decifrá-lo dentro das condições culturais em que este gesto se produziu. Afinal, as categorias que nos apresentam o dispositivo fotográfico são categorias que compõem um espaço-tempo muito singular no qual o centro está o objeto fotografável.

A ecologia do gesto fotográfico permuta o ponto de vista humano cercado-o de pontos de vista que transcendem o próprio olho, com visões amplas ou restritas, próximas ou distantes, fugazes ou contemplativas, mas que são limitadas através das categorias que o dispositivo apresenta como programa. De modo que qualquer transgressão é impossibilitada ao fotógrafo por que todas as formas possíveis para a sua produção já fazem parte da programação do aparelho. Mas isso não se configura como impedimento para que o fotógrafo escolha seu “alvo”. É a partir de critérios estéticos, políticos e epistemológicos que o fotógrafo investe o dispositivo na produção de imagens. “Em fotografia, não pode haver ingenuidade. Nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente” (FLUSSER, 2011, p. 52). Todo gesto fotográfico está fortemente imbuído de conceito.

Apesar de o gesto estar inserido na ordem cronológica e espacial linear da vida do fotógrafo, este não se dá como sequência ou trajeto lógico, mas como ilhas separadas, passíveis de reordenar o espaço-tempo. “A estrutura do gesto é quântica: série de hesitações e decisões claras e distintas” (FLUSSER, 2011, p. 56). Neste sentido o gesto fotográfico se torna fundante de dois processos de movimento: um perceptivo e afetivo na relação com o mundo e outro de deslocamento de fluxos apreendidos no instante do disparo, retomáveis no momento da retomada da imagem.

2. ENTRE PASSAGENS E PERMANÊNCIAS

Neste capítulo apresentamos a descrição da metodologia desenvolvida e aplicada no trato com os dados colhidos no estudo de campo realizado no Instituto Ricardo Brennand. Seguida pelo estudo de caso realizado nesta instituição, com a apresentação do campo, dos sujeitos da nossa intervenção e três análises produzidas sobre a prática/gesto fotográfico que os sujeitos realizam nas suas trajetórias pelo espaço do Museu.

2.1. A COMPLEXIDADE DO TRATO COM AS MÚLTIPLAS VOZES NA INTERVENÇÃO PROPOSITIVA - PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Entendemos a pluralidade de sentidos atribuídos à prática fotográfica no momento contemporâneo. Junto a isso consideramos a complexidade do indivíduo que está em constante relação com o mundo. É neste encontro de complexidades que localizamos nosso problema. Restringiremos para efeito deste estudo às observações realizadas em espaço público destinado ao contato com a arte: um museu. Neste espaço nos demos a observar como, a partir do momento que as câmeras amadoras ganharam espaço nas mãos dos visitantes, novas formas de experiência na relação com a arte na esfera pública também começam a existir. Mais adiante identificamos que esta forma de experiência através da câmera fotográfica, observada no espaço do museu, ocorrendo em outros espaços. Mas localizada no contexto expográfico de um museu, assumem um lugar específico. Desta forma nos demos a investigar as questões do dispositivo fotográfico envolvendo a relação dos visitantes do Instituto Ricardo Brennand com os acervos.

Não nos sentimos a vontade, em um primeiro momento, para definir uma única abordagem metodológica para tratar o problema. Desta forma, iniciamos o trabalho de observação de campo, tomando notas sobre o comportamento destes visitantes que mais adiante nos serviram de indicadores para a elaboração e leitura do problema. Nosso trabalho não se tratava de um acompanhamento sistemático de um grupo específico de indivíduos. Assim instituímos a partir de um perfil comum, um gênero específico de indivíduo e nos concentramos na observação deste: o visitante

fotógrafo. Quem é esse sujeito e como se constrói, para ele, a prática que ele mesmo promove?

Sentimo-nos fortemente motivados em observar os hábitos deste gênero instituído de sujeitos. E por estarmos convencidos de que instituir um modelo metodológico pré-definido e tomá-lo de forma definitiva, naquele momento da pesquisa, representaria uma perda significativa para a compreensão do problema. Não se tratava de um problema que a psicologia, a antropologia ou a sociologia resolveriam isolados em seus campos (de fato não estamos convencidos que tal problema tenha solução). Desta forma, tomamos a nosso favor uma abordagem que atravessasse os diversos campos de conhecimento sem tomar partido em favor ou contra eles e que localize nas incertezas o ponto de partida para mergulhar no problema. De Ketele nos apontou caminhos para pensar e formular nossa abordagem do problema:

Itinerário ou itinerância? Os caminhos de um pesquisador se abrem sobre uma estrada reta, toda traçada ou são escolhidos em uma rota errante? Pesquisa organizada ou pesquisa instintiva? Itinerário ou itinerância? Caminhos balizados, ordenados, ou caminhos de signos, caminhos livres? (DE KETELE, 1999: 151, tradução livre LIMA, Joana D'Arc, 2010)

Adotamos assim uma prática metodológica que foi se construindo à medida que a pesquisa se desenvolvia. Em um primeiro momento nos colocamos diante de um ponto limite que a teoria sobre o dispositivo fotográfico nos apresentava na relação com a arte. Para nós era necessário transbordar o conceito de arte, por estarmos lidando com um fenômeno que a priori não é ponto de interesse do campo. Então preferimos abrir mão do conceito propriamente definido para se envolver, ao invés disso, de uma noção de arte. Não nos interessava compreender como a fotografia poderia tornar-se arte. Estávamos dispostos a nadar fora da definição de arte que está submetida à circulação dentro de uma instituição ou atrelada ao mercado, tratando-a com a complexidade que julgamos apropriada ao campo e às relações que se instituem nas práticas dos sujeitos ordinários. Mais adiante entendemos o nosso caminhar metodológico se configurando como uma modalidade de pesquisa-ação de caráter qualitativo. Descreveremos.

Segundo Barbier, faz parte da natureza da pesquisa-ação o desaparecimento da obsessão pelo rigor e da competição ao longo da experiência, em

prol de sua finalidade que é repleta de uma complexidade crescente do Potencial Humano.

Se trata de aplicar faculdades de abordagem da realidade que pertence aos domínios da intuição, da criação e da improvisação, no sentido da ambivalência e da ambiguidade, em relação ao desconhecido, à sensibilidade e à empatia, assim como à congruência em relação ao Conhecimento não-encontrável ou “velado” em última instância, como o é o real (Bernard d'Espagnat apud BARBIER, 2007, p. 68).

Por estarmos investigando uma prática produzida junto a um dispositivo específico, atrelada a um público específico, em um espaço também específico, procuramos desenvolver um olhar mais atento e complexo, preocupado em perceber pequenos detalhes, frestas e nuances que surgem no decorrer do percurso de observação do nosso objeto. Uma atitude investigativa que mergulha no universo do problema e se interessa pelas minúcias, se envolve nele e a partir de dados encontrados, toma um ponto de partida para desenhar as possíveis trajetórias da pesquisa, sem lograr assumir o lugar pleno da verdade.

Nesta perspectiva a pesquisa é vista como uma arte que não deve ser aprendida, mas praticada. É pela prática pessoal que o pesquisador saberá o que é bom para ele e quais caminhos seguir.

O pesquisador está ao mesmo tempo presente com todo seu ser emocional, sensitivo, axiológico, na pesquisa-ação e presente com todo seu ser dubidativo, metódico, crítico, mediador enquanto pesquisador profissional. (BARBIER, 2007, p. 69)

Foi durante os quatro anos de inserção diária no campo, onde vimos despontar nossos primeiros questionamentos, que ganharam corpo e semearam tantos outros, sempre considerando a fala dos outros atores que compunham o cenário no qual se expunha o nosso problema. Objeto das nossas anotações e entrevistas, os depoimentos tanto dos educadores do museu, quanto dos visitantes-fotógrafos, serviram de relatórios que ao serem analisados sob um viés crítico, nos possibilitou ver os diferentes pontos de vista sobre o mesmo objeto (a prática fotográfica do visitante) o que reforça a dimensão coletiva de participação que tem a pesquisa. E quanto a isso Barbier acrescenta:

Não há pesquisa-ação sem participação coletiva. É preciso entender aqui o termo “participação” epistemologicamente em seu mais amplo sentido: nada se pode conhecer do que nos interessa (o mundo afetivo) sem que sejamos parte integrante, “actantes” na pesquisa, sem que estejamos verdadeiramente envolvidos pessoalmente pela experiência, na

integralidade de nossa vida emocional, sensorial, imaginativa, racional. É o reconhecimento de outrem como sujeito de desejo, de estratégia, de intencionalidade, de possibilidade solidária. (BARBIER, 2007, P. 71)

Para nos fundamentar utilizamos o discurso teórico que compreende o dispositivo fotográfico, localizando-o na prática do visitante fotógrafo no espaço do museu, nos afinando com as possibilidades oferecidas pela modalidade de pesquisa-existência, quando aborda as situações-limite da existência individual e coletiva. Esta modalidade de pesquisa, favorece bastante o imaginário criador, a afetividade, a escuta das minorias em situação problemática, a complexidade humana admitida, o tempo da maturação e o instante da descoberta, como nos lembra Barbier. “Na realidade, ela se abre para outra coisa sem ser ciência: a arte, a poesia, a filosofia, as dimensões espirituais e multiculturais da vida”. (BARBIER, 2007, P. 73)

Ao escolher investigar a praxiologia do ato fotográfico na relação com o objeto de arte acabamos por adotar intuitivamente a visão epistemológica da pesquisa-existência integral que se dá no estudo da prática para a construção de uma hipótese e se orienta para o levantamento do problema pautada no saber que é extraído da ação. “Não se negocia a verdade, mas sim o ponto de aprofundamento de nossos conhecimentos práticos” (MORIN, 1992, v.2, p.45 apud BARBIER, 2007, P. 80) Desta maneira adotamos como prática de pesquisa e escrita um modelo que se apropria dos valores dos participantes proferidos em seus discursos. É através da observação e escuta atenta que tentamos constantemente iluminar certos espaços que tratam da criatividade coletiva.

Adotamos uma abordagem qualitativa do problema por compreendermos que esta modalidade de abordagem metodológica, ao considerar a multiplicidade que compreende a ação humana e não se propõe a um entendimento generalizado do problema seguido de uma resolução absoluta, nos permitiu explorar as múltiplas nuances que se revelavam. Mais do que encontrar respostas positivas ou negativas segundo os métodos científicos tradicionais, somos motivados nesta pesquisa a investigar as diversas camadas que se abrem sobre o problema, sem fechá-lo num quadro de certezas. É por entendermos que a pesquisa pode se configurar como uma arte passível de ser praticada que escolhemos uma abordagem qualitativa, ancorada na complexidade.

Favorecemos neste trabalho o ambiente “natural” como fonte direta para a coleta de dados. Nossa imersão no campo se deu de forma constante e prolongada e desta produzimos diversas anotações e descrições do que por nós era observado. Mais tarde, essas notas e descrições tornaram-se objetos de nossas observações e a partir delas produzimos nossas análises. A investigação proposta se deu dentro do espaço instituído de relação com o objeto de arte, um museu, tendo o lugar da prática fotográfica e o discurso sobre ela como veículo para o levantamento/coleta e análise de dados. Nosso papel como pesquisador se deu de modo que as ações puderam ser melhor compreendidas por terem sido observadas no seu ambiente habitual de ocorrência.

Aqui reforçamos a importância do trabalho de campo. Dentre as inúmeras modalidades de pesquisa qualitativa, esta pesquisa se enquadra numa modalidade bastante específica, ao fazer opção por uma abordagem transdisciplinar para tratar o fenômeno em suas múltiplas nuances, inclusive as que se mostraram menos evidentes. Estamos trabalhando para a construção de um pensamento complexo (MORIN), onde se constitua sistemicamente uma relação entre pesquisador, observador e participante, dentro do “objeto” estudado, formando o que Merleau-Ponty chama de estrutura viva (PONTY).

A escolha por uma abordagem transdisciplinar se mostrou fundamental para a viabilidade deste estudo, por se tratar de um tema que já nasce em universo onde o próprio pesquisador se reconhece como pertencente e afetado pelo mundo observado, onde “a inteligibilidade do sistema deve ser encontrada, não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com o meio”, sendo esta relação “constitutiva do sistema” (MORIN, 1990, p.32).

A primeira vista, a complexidade é um fenômeno quantitativo que “não compreende apenas quantidades de unidades e interações que desafiam as nossas possibilidades de cálculo, mas compreende também incertezas, indeterminações e fenômenos aleatórios” (MORIN, 1990, p.52). O acaso entra em jogo quando lidamos com a complexidade. Desta maneira seremos capazes de compreender que todas as variantes que iluminam nosso objeto são apenas faces que já foram em certa medida clarificadas, mas que para além delas existe toda a infinidade do universo coincidindo

com uma parte de incerteza, quer mantendo-se nos limites do nosso entendimento, quer inscrita nos fenômenos.

Desta maneira a fim de problematizar e esclarecer a prática fotográfica do visitante, munimos este visitante de voz e o questionamos sobre suas intenções ao realizar fotografias do museu, das coleções e muitas vezes da sua presença naquele espaço. Aqui, o desenvolvimento e aplicação de um roteiro de entrevista foi fundamental para pontuar nossas observações. Este roteiro comportou as seguintes indagações: Quem é esse fotógrafo? Como chegou até ali? Qual seu interesse naquele lugar e naqueles objetos? Como este fotógrafo entende sua ação? Por que fotografar um objeto que já possui sua imagem disponível, por vezes com ângulo e qualidade muito superior?

Ao destacarmos em nossas análises não apenas o sujeito, mas também o discurso que este sujeito traz atrelados à sua ação prática, nos colocamos em sintonia com uma esfera de pensamento complexo. “O sujeito”, afirma Morin, “reflete o mundo e isso pode também significar que o mundo reflete o sujeito”. (MORIN, 1990, p.62) De fato só é possível tratarmos um sujeito em relação a um meio objetivo se nos colocarmos o desafio de compreender as diversas camadas de subjetividade que compõem este sujeito que também é produto do meio. Este meio objetivo permitirá ao sujeito reconhecer-se, pensar-se, definir-se. Não estamos nos referindo apenas ao espaço geográfico do Instituto Ricardo Brennand ou de qualquer outro museu ou espaço cultural, mas ao espaço sensível que compreende toda a ação que esse sujeito realiza na relação com o dispositivo fotográfico. Delimitamos o espaço referente à prática coletiva/individual da fotografia, inserida no espaço público de relação com a arte. Esta ação problematiza as formas de existir deste sujeito individual/coletivo, bem como a viabilidade de uma experiência na arte e com a arte.

Nosso esforço teórico é o de indicar o movimento que se desenvolve na relação sujeito-objeto-sujeito e que traz atrelado a esta relação um princípio de instabilidade para o sistema que compreende o real. A fotografia praticada no espaço do museu é ao mesmo tempo, um processo que superficializa a experiência com o objeto, no sentido de trazê-lo para o plano bidimensional da foto ou da tela em virtude da própria natureza do dispositivo que abstrai o volume e em certa medida o tempo, e ao mesmo tempo um indicativo de que as formas de relação com o real estão se

atualizando na medida em que o dispositivo fotográfico tem se tornado progressivamente mais democratizado e integrado à vida das pessoas através de aparelhos de telefonia móvel e tablets. Não partimos de uma verdade absoluta, mas nos situamos neste lugar de desequilíbrio que nasce da interseção entre a teoria, a metodologia e a ontologia, no qual pomos em evidência “uma rede informal de relações” constituinte de um modelo de realidade dotada de certa autonomia.

Trazido do cotidiano dos visitantes, sujeitos da nossa observação, o ato fotográfico estabelece uma ferramenta que está de acordo com os códigos destes sujeitos e suprirá a carência das ferramentas tradicionais de compreensão do objeto de arte. Se considerarmos que o objeto de arte só existe em relação a um sujeito que o observa, define, pensa, atualiza e produz, compreenderemos então a prática fotográfica, promovida diante do objeto de arte, como uma atualização da experiência da obra de arte, tanto no sentido material, quanto no sentido relacional.

Em nosso trajeto procuramos desenvolver junto ao visitante, objeto parcial do nosso estudo, uma escuta sensível que se interessasse em conhecer as origens sociais desses sujeitos, mas que não se contentasse apenas compreendê-lo como um rótulo social. Intentamos um discurso multidimensional, fundamentado primeiramente no estudo do dispositivo quanto campo teórico, para ampliá-lo ao campo da relação e compreensão com os sujeitos, localizamos nele o foco do nosso estudo.

“Trata-se de um “escutar/ver” (...) A escuta sensível apoia-se na empatia. O pesquisador deve saber sentir o universo afetivo, imaginário e cognitivo do outro para “compreender do interior” as atitudes e os comportamentos, o sistema de ideias, de valores, de símbolos e de mitos” (BARBIER, 2007, p. 94).

Desta maneira tomamos o nosso interlocutor incondicionalmente e sem julgá-lo. Mantemos uma distância crítica do problema, com finalidade de adotar uma abordagem comprometida com a análise dos fatos do que com encontrar respostas definitivas ou formatos estáticos.

A natureza do nosso objeto é fenomenalmente individual, na medida em que cada indivíduo trabalha seus próprios porquês e motivos nas ações que pratica. É preciso saber apreciar o lugar que cada um ocupa no âmbito das relações sociais, mas não podemos tomar exclusivamente este lugar que encerra o sujeito nestas relações e

fixá-los sobre um modelo fechado que não lhes oferece abertura para outras formas de existir que transcendem o *status* e a distinção social. Antes de situar este sujeito em um “compartimento” social, queremos reconhecê-lo na sua qualidade de sujeito complexo dotado, no seu ser, de liberdade e imaginação criadora.

2.2. UM TERRITÓRIO DE IMAGENS E PROJEÇÕES – APRESENTAÇÃO DO CAMPO

Criado a partir do desejo de inserir-se na memória coletiva como um bem feitor das artes e da cultura o Instituto RB se apresenta pelas palavras do próprio colecionador como um “Patrimônio Cultural de Estudos Brasileiros”². O Instituto RB guarda em seu acervo heterogêneo, um certo número de objetos que compõem diversas coleções, resultado de um investimento de aproximadamente 60 anos do próprio Ricardo Brennand. Entre as coleções se destaca a coleção de armas brancas e armaduras, oriunda em sua quase totalidade da Europa, mas que contém exemplares provenientes dos cinco continentes, a coleção de pinturas de paisagens do século XVII do artista holandês Frans Post (19 telas em 2012) que em conjunto com uma série de livros, objetos e documentos do mesmo período compõem a coleção do Brasil Holandês são o carro chefe de destaque da instituição e a tornam um centro de referência em pesquisa de história e artes do período holandês no Brasil; além das coleções de figuras de cera, pinturas de paisagem brasileiras dos séculos XIX e XX, vidros em arte decó, esculturas neoclássicas e peças barrocas.

Desde a sua fundação em 2002, o Instituto RB conta com um setor de ações educativas e culturais que tem por objetivo o desenvolvimento de pesquisas junto ao acervo e aos visitantes, elaboração e aplicação com públicos agendados e espontâneos de percurso de mediação, estes podendo ser percursos livres ou temáticos, produção de materiais de suporte aos educadores das redes de ensino regular, além de promover cursos de formação em artes visuais, história e educação, ainda desenvolve programas de formação para públicos de museu. Foi exatamente como membro do setor de ações educativas e culturais onde diariamente, em contato

² Fragmento extraído da nota de apresentação do Instituto Ricardo Brennand. Disponível em <http://institutoricardobrennand.org.br/index2.html> em 19 de fevereiro de 2013. Acesso feito às 21:25:00

com os visitantes que chegavam ao Instituto, em sua maioria oriundos dos mais diversos lugares e camadas da sociedade, que pudemos observar o surgimento de diferentes práticas realizadas de forma intuitiva por estes visitantes nos seus percurso de visita, captação, codificação e decodificação do museu e seus acervos, o que por sua vez gerou as questões que orientam esta pesquisa.

Seguiremos aqui com a apresentação das análises produzidas a partir do nosso estudo de caso. Inicialmente apresentaremos o campo no qual emergiu nossas primeiras observações, que por sua vez tornaram-se objeto de questionamento diário durante cinco anos de nosso estudo. Este período de imersão no campo nos possibilitou uma safra de dados que puderam ser coletados e que alimentam o corpo desta pesquisa. Acreditamos que uma apresentação mais detalhada do espaço a que nos referimos poderá no futuro nos auxiliar em trabalhos de natureza comparativa com outras instituições e espaços afins.

O museu em questão fica localizado no Estado de Pernambuco, na periferia da cidade de Recife, no Bairro da Várzea. O Instituto Ricardo Brennand se caracteriza como um equipamento cultural destacável da cidade do Recife.



Figura 09: Placa de entrada do Instituto RB

Se não pelo seu compromisso com a difusão da cultura, ao menos pela sua excentricidade. Foi idealizado e promovido por um rico empresário local, homônimo ao instituto, que durante sua vida reuniu em uma coleção, um acervo de aproximadamente 50000 peças, das mais diversas origens. O acervo do Instituto RB é marcado pelo ecletismo de suas peças. Mas estas merecerão posterior atenção. Nos concentraremos por hora em apresentar a arquitetura, que se apresenta aos olhos, alienada das raízes históricas do Brasil.

Os portões de entrada dão acesso a uma alameda margeada por palmeiras imperiais, que se estende por um quilômetro e meio até a linha do horizonte.



Figura 10: Alameda de acesso ao museu.

Ao final dela está localizado à direita o primeiro prédio do conjunto. O edifício é de tijolos aparentes a fim de remeter ao imaginário comum de um castelo medieval e por traz dele fica localizado o estacionamento. Seguindo mais à frente, a alameda faz uma curva para a direita contornando esse estacionamento. Nesta curva é onde estão localizados a bilheteria e o portão para acesso do público. Ao lado direito do portão de acesso existe outro portão: um pórtico de pedra, ladeado dois grandes leões de mármore, duas figuras humanas, em bronze, trajando armaduras e quatro canhões.

Através da entrada de visitantes vê-se do lado direito um lago com um coreto de mármore em estilo oriental que se projeta sobre o espelho d'água. Seguindo em frente encontram-se dois outros prédios que acompanham o estilo arquitetônico do primeiro. Acompanhando a margem do lago encontra-se um pequeno bosque de casuarinas, disposto na frente do quarto prédio do conjunto arquitetônico, este, rodeado por um fosso. Todas as construções do grupo são de tijolos aparentes e fazem referência a construções de castelos medievais por suas torres e seteiras. Em alguns casos, elementos de arquitetura árabe foram agregados às construções. Descreveremos cada um deles pela ordem cronológica de construção.

A primeira edificação do conjunto arquitetônico foi construída em 1997 com o objetivo de abrigar a então privada coleção de Ricardo Brennand. O prédio denominado Castelo São João, posiciona-se como o último prédio para quem entra no Instituto RB. Localizado por trás de um pequeno bosque de casuarinas, a edificação se eleva e é acessível a partir de uma escadaria ladeada por duas esculturas de leões. Subindo a escadaria nos colocamos diante de um pequeno pátio onde se projeta uma ponte sobre um fosso que permite acesso ao edifício.

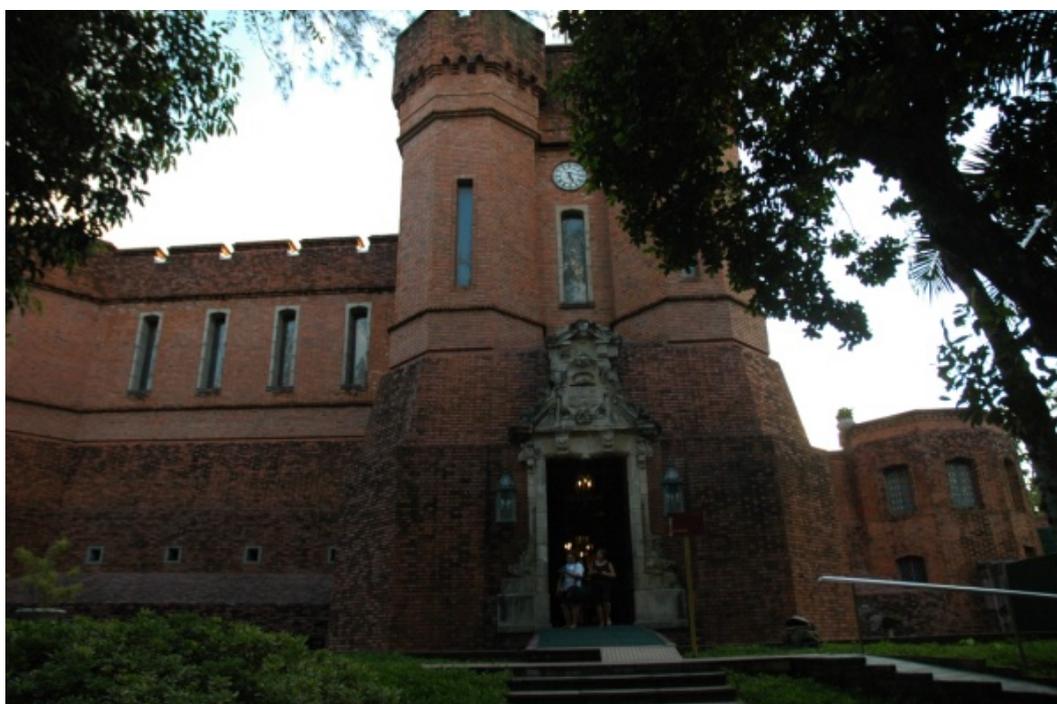


Figura 11: Vista frontal do Museu Castelo São João.

Atravessando a ponte há um pórtico de pedra calcária, que originalmente pertenceu a um castelo Frances, por onde se entra no prédio. Há uma saleta quadrada

com um pé direito de aproximadamente 12 metros, onde estão dispostos móveis, esculturas de mármore de corpos femininos, semelhante a ninfas (uma em cada canto da sala), armas de corte como lanças e alabardas, tapeçarias, um relógio de carrilhão e um pórtico de lareira adaptado para porta. Acima do relógio fica em exposição o brasão da família Brennand. Após atravessar o segundo pórtico, encontra-se uma sala retangular com uma fonte ao centro, posicionadas rente à única parede da sala, duas armaduras, postas uma de cada lado de um sarcófago de mármore, duas esculturas femininas com aves, mais um pequeno conjunto mobiliário, algumas pinturas de batalha, um carrilhão de sinos e sobre ele uma luminária em formato de aranha.

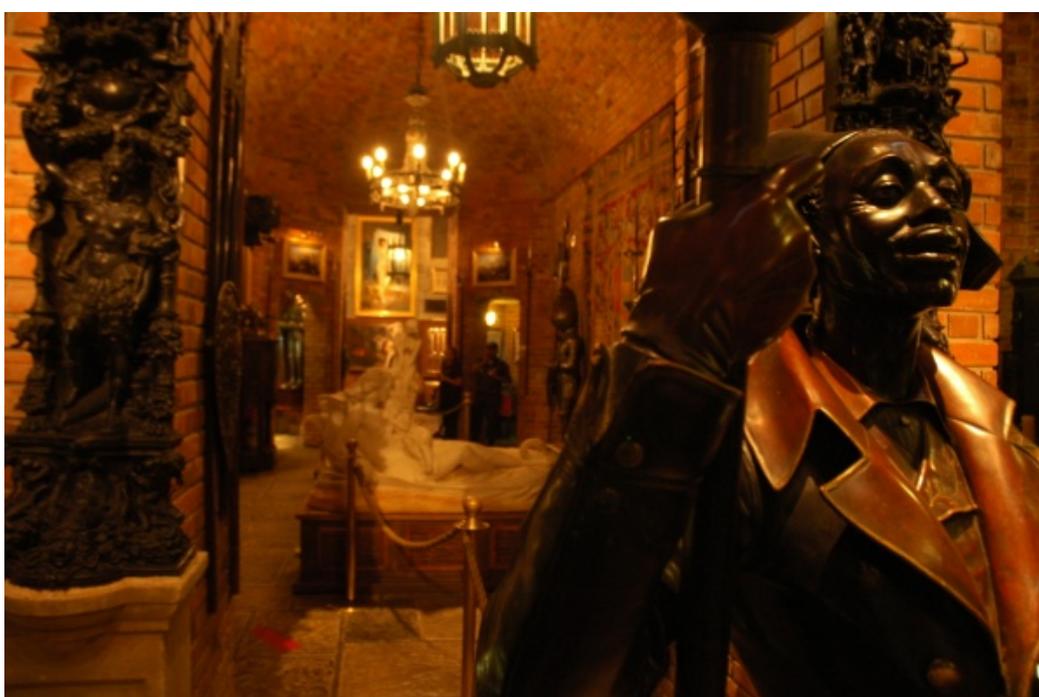


Figura 12: Vista do interior do Museu Castelo São João.

A sala da fonte dá acesso a outras três salas que descreveremos. A primeira delas, denominada como Sala dos Cavaleiros é ampla, revestida com madeira entalhada e possui um alto pé direito. Na parede ao fundo localiza-se um grande vitral colorido de temática religiosa, cujas cores são projetadas para dentro do espaço através da luz que o atravessa, acima de um grupo de armaduras dispostas de forma equilibrada no centro da sala como uma comitiva em deslocamento. À esquerda há mais um grupo de mobiliário e uma pintura hiper-realista na qual vê-se o colecionador ao lado de uma escultura de mármore posicionada no lado oposto da sala. Em seguida está uma vitrine onde estão apresentadas diversas armas brancas. No

intervalo entre a primeira e a segunda vitrine está posicionado um órgão de tubos. Olhando para cima, encontramos armaduras em púlpitos, lanças, bandeiras e brasões.

Chegando ao fundo da sala, abaixo do vitral, localiza-se um retábulo de igreja com referências ecléticas e dois nichos recuados, um de cada lado do retábulo, onde está representada uma cenografia de batalha. Contornando a sala para deixá-la, encontra-se mais uma vitrine com armas brancas e uma escultura neoclássica de mármore que retrata uma família em fuga. Também ficam em exposição pela sala baús e mobília que suportam esculturas de diferentes estilos e períodos.

A sala seguinte está à esquerda, mas antes dela encontra-se uma entrada estreita para uma torre onde há uma vitrine hexagonal no centro e estão dispostas mais armas brancas. A Torre dos Canivetes, como é chamada, apesar de minúscula, é repleta de armas, armaduras, mobiliário e tapetes. Seguindo o percurso, chegamos a sala que recebe o nome de Orientalista, encontramos uma sala ampla com o pé direito menor que o da primeira. Nela encontram-se diversas pinturas que remetem ao orientalismo, tapeçarias, armaduras e uma série de vitrines onde está exposta boa parte da coleção de armas. Distribuídos pela sala ainda encontramos uma coleção de chaves de honra, esculturas, canhões e miniaturas de armadura.



Figura 13: Vista da Sala Orientalista.

Finalizando o percurso de apresentação do Castelo São João, encontra-se uma pequena sala com o pé direito bem mais baixo onde estão em exposição mais exemplos de armaria, notadamente de origem oriental, mourisca e indiana, que se destacam dos demais exemplares expostos em outras salas. A Sala Oriental também dispõe de vitrines no centro e nas paredes onde são exibidas armas. Os móveis e esculturas presentes nesta sala também remetem à estética mourisca e oriental, ornamentados com arabescos.

Deixando a primeira construção para seguirmos um caminho de ladrilhos de pedras portuguesas ladeado com esculturas de animais e uma escultura de uma amazona sobre um cavalo do escultor colombiano Fernando Botero, chegamos ao segundo prédio a ser descrito. A Pinacoteca foi construída inicialmente para abrigar a mostra internacional “Albert Eckhout Volta ao Brasil – 1644/2002”, realizada no período entre 12 de setembro a 24 de novembro de 2002, e seguiria recebendo exposições temporárias. No entanto tornou-se um espaço voltado para exposição e salvaguarda de parte do acervo histórico e de arte do Instituto.



Figura 14: Vista frontal da Pinacoteca.

A partir de 2003 passou a exibir a Exposição “Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand”. Vale salientar que o maior acervo em exposição de pinturas do holandês Frans Post, primeiro pintor paisagista

das Américas que retratou o Nordeste Brasileiro no século XVII³, pertence ao Instituto RB.

Diante da entrada do prédio da Pinacoteca, há uma fonte com um chafariz de bronze com motivo de aves tropicais. Os portões de entrada são pesados e de madeira e se abrem para um amplo *foyer*. À esquerda se localiza a recepção com um guarda volumes emoldurada, de um lado por um relógio de carrilhão e do outro por um cadeiral de igreja. Circulando o amplo salão de entrada vê-se algumas esculturas de madeira com referência barroca e mobiliário de sacristia. No centro do salão está localizada uma fonte adornada com uma réplica da escultura de Antonio Canova, “As três graças”, na qual se encontra no fundo moedas como testemunho de um dos rituais de passagem promovidos pelos visitantes.

Abandonando o *foyer*, seguindo um corredor, encontra-se à esquerda a entrada do salão expositivo da pinacoteca, onde desde 2003 está a exposição Frans Post e o Brasil Holandês. Originalmente esta exposição apresentava um acervo de tapeçarias, livros, documentos, objetos como cachimbos, taças, copos e moedas, além de quinze telas produzidas pelo pintor holandês Frans Post. No entanto com o passar dos anos, o próprio colecionador realizou intervenções com relação à disposição das peças e inseriu algumas outras, modificando a expografia a seu bel prazer, o que levou a uma descaracterização da exposição, tornando o espaço incoerente e conflitante em certos aspectos. Esculturas de mármore de influência neoclássica, mobília e outros objetos foram postos em diálogo com o acervo da exposição do “Brasil Holandês”, desfazendo a ordem lógica da exposição, criando leituras cruzadas e pouco objetivas do ponto de vista histórico. Este vasto salão expositivo é dividido por uma meia-parede com passagens laterais que dão acesso a um salão chamado Salão da Rainha. Este espaço foi batizado assim em homenagem à visita da Rainha Beatriz da Holanda, para a abertura da exposição Frans Post e o Brasil holandês e nele se apresenta atualmente a exposição de pinturas de paisagens brasileiras, vidros de

³ LAGO, Bia Côrrea do. LAGO, Pedro Côrrea do. *Frans Post e o Brasil Holandês na Coleção do Instituto Ricardo Brennand*. Recife: Capivara, 2010.

boticário e arte Decó da coleção Janete Costa e Acácio Gil Bossoi, além de esculturas neoclássicas, litografias e mobiliário⁴.

Saindo à esquerda chega-se a um corredor lateral da pinacoteca onde está localizada a cafeteria do instituto e um vasto jardim gramado onde se dispõem esculturas de mármore de temática clássica e romântica. Esculturas como essas estão presentes por todo o Instituto RB, dispostas também ao longo dos corredores de trânsito e até nos banheiros. Seguindo o corredor à direita até o final da construção encontra-se uma sala onde estão em exposição cinquenta esculturas de cera representando personagens da França absolutista, estão em exposição, figurando uma cena de julgamento.

Fora da Pinacoteca, de volta ao pátio externo, encontra-se mais uma edificação. Diante dela ergue-se uma réplica da escultura do Davi produzido por Michelangelo. O prédio da Galeria fica a maior parte do tempo fechado para visitação pública por não exibir acervo permanente e destina-se a exposições temporárias.



Figura 15: Vista frontal da Galeria.

⁴ Outras exposições figuraram no Salão da Rainha durante os anos que antecederam a construção do terceiro prédio, foram: de 23 de outubro a 02 de novembro de 2003 – Caminhantes – Johnnie Walker; de 23 de Agosto a 30 de Setembro de 2004 – Pernambuco Cultural; de 05 de Outubro a 19 de Dezembro de 2004 – História em Quadrões: Pinturas de Mauricio de Souza; de 1º a 19 de Outubro de 2008 – **Design Japonês Hoje 100 - Um Estilo de Vida Contemporâneo.**

2.2.1. NOSSO OBJETO: OS SUJEITOS

O Instituto RB é considerado também um dos principais pontos turísticos do circuito cultural da cidade. Observar diariamente cerca de quatrocentos visitantes, podendo tomar contato com cerca de dez deles diariamente, a fim de compreender os motivos que os movimentava a produzir suas imagens fotográficas dentro daquele espaço e na relação com ele, no período de quatro anos, nos possibilitou material de entendimento dos desdobramentos possíveis desta ação tão presente nas mais diversas esferas sociais, seja retratando momentos que integram o grupo social ou viajando pelo mundo. Desta forma, apontamos o nosso público e objeto de investigação: o visitante “espontâneo” e a prática fotográfica que este desenvolve quando fotografa os acervos e espaços da instituição.

Apresentaremos uma breve nota sobre o perfil de público da instituição. Tal dado que diz respeito a este perfil de visitante é parte de uma pesquisa previamente por nós produzida, realizada através de estatísticas do museu e entrevistas com os visitantes, no período de imersão em campo. Estas entrevistas apoiavam-se na utilização de um formulário (anexo) desenvolvido por nós e utilizado para abordar os visitantes. Dentre as questões, o formulário dava a ver a origem e ocupação do visitante, quais motivos o conduziram até lá e como ele reconhecia aquele espaço e acervo exposto. Através da aplicação deste formulário, foi possível identificar que em sua maioria os visitantes do Instituto RB eram turistas em trânsito na cidade ou moradores da cidade e região metropolitana que estavam levando pessoas de fora para conhecer o espaço e ainda famílias que tinham no Instituto um programa cultural-recreativo, estes mais presentes nos finais de semana.

A fim de tomar o depoimento destes sujeitos de forma mais naturalizada e espontânea, abrimos mão de um formulário de entrevista escrito e privilegamos o recurso do gravador, transformando nossas indagações em uma conversa informal. Acreditamos que desta forma os sujeitos se sentiram mais a vontade de falar sem procurar a melhor palavra para registrar o que queria dizer. Por consequência dados que seriam omissos, eram revelados.

2.2.2. A PRÁTICA FOTOGRÁFICA COMO PROBLEMA

Nos primeiros cinco anos de funcionamento da instituição, a prática fotográfica se restringia no interior dos salões expositivos era restrita à imprensa e eventos de inauguração de exposições. Mas no ano de 2007, uma decisão que partiu diretamente do colecionador reconfigurou este cenário. Os salões anteriormente mais silenciosos tornaram-se mais polifônicos, movimentados e dinâmicos. No momento da autorização do uso da câmera pelos visitantes, outras formas de vivenciar e habitar o museu começaram a surgir. Ao que parecia, a possibilidade de fotografar e fotografar-se instaurou um novo procedimento de habitação e animação do espaço expositivo pelo público. A demora dos visitantes dentro do museu tornara-se um procedimento mais dinâmico, desenhado por poses diante dos objetos e cenários daquele lugar.

Diante desta nova realidade que o espaço possibilitava, destacamos o posicionamento negativo adotado pelos funcionários da instituição com relação às fotografias produzidas pelos visitantes. Foi com reprovação que esta nova diretriz foi recebida especialmente pelos membros da ação educativa. Estes apontavam em suas falas um total incômodo “com o fato dos visitantes agora frequentarem o museu exclusivamente com o intuito de fotografar e se fotografar. O que era demonstrado em falas como: “me irrita eles virem só para bater fotos para colocar no Orkut” ou “eles nem olham, batem a foto sem olhar, só olham depois da foto e as vezes nem olham”; “deixam de lado a experiência estética com a obra”. O fato dos visitantes inserirem no espaço da relação e da experiência com a arquitetura do museu, com os objetos e seus próprios corpos, uma prática inteiramente nova, trazida da esfera da vida ordinária, não correspondia às expectativas projetadas pelo grupo de educadores para uma boa apreciação do que estava sendo exposto.

Sobre os códigos e como eles vão constituir a instrumentalização que o público utilizará para realizar de forma satisfatória o acesso aos objetos em exposição, Bourdieu afirma que estes, são condicionados a um certo número de fatores que podem ser considerados e dizem respeito a um conteúdo previamente aprendido: autor, escola e tipo de pintura.

“Cada indivíduo possui uma capacidade definida e limitada de apreensão da “informação” proposta pela obra, capacidade que depende de seu conhecimento global em relação ao código genérico do tipo de mensagem considerado, seja a pintura em seu conjunto, seja a pintura de tal época, escola ou autor.” (BOURDIEU, 2003, p.71).

Desta maneira, para existir como tal, a obra de arte precisa ser reconhecida pelo observador como bem simbólico e para efetivar este reconhecimento o visitante se utilizará de sua instrumentalização, de maneira geral adquirida junto às aulas de arte na escola, pesquisas ou indicações em conversas. De modo que estar em relação com a arte, não se trata de um fenômeno espontâneo, mas produzido através da intervenção de agentes externos ao indivíduo. Para Bourdieu a família e a escola, para Barbero, os meios midiáticos.

Neste panorama de incertezas e incômodos, iniciamos as nossas problematizações e pesquisas, na qual inicialmente apresentávamos possibilidades de intervenção do mediador junto ao visitante. No sentido de tornar seu gesto fotográfico mais reflexivo e qualificado. Elaboramos naquele momento algumas estratégias de aproximação e acolhimento, dentre elas a formalização de uma visita chamada “O olhar fotográfico” que dentro do seu corpo visava indagar os visitantes sobre suas escolhas na hora em que fotografava o espaço. À medida que a pesquisa se desenvolveu, foi possível observar que as intervenções propostas com os mediadores através de leituras de textos e aprofundamento nos discursos apresentados pelos visitantes começavam a ter resposta. Tais ações requalificaram consideravelmente as fotografias que os visitantes produziam tanto do ponto de vista do visitante que através das considerações postas pelo mediador no exercício do acolhimento, redirecionavam o olhar de modo mais crítico para a sua própria produção, quanto do ponto de vista do mediador que começava a compreender na prática fotográfica do visitante o potencial crítico necessário para a discussão e problematização da arte.

2.3. MECANISMOS GLOBAIS DE PERCEPÇÃO

A análise do gesto fotográfico dos visitantes faz parte da complexidade do dispositivo fotográfico – “aparelho-fotógrafo” nas palavras de Flusser – e foi por nós utilizada para analisar a existência humana neste panorama pós-industrial e tecnologizado. A ação de fotografar passa a se desenvolver como uma forma

completamente nova de produção de mundo, memória e experiência. Criando deslocamentos instantâneos. Deixemos ver que cada fotografia, “científica ou não, caracteriza-se por uma série particular de transformações que, muito além da coisa e do operador, atualiza os fazeres, os dizeres e os saberes singulares” (ROUILLÉ, 2009, p.78) que produzimos sobre a realidade no sentido de (re)criá-la.

Observamos que tal comportamento adotado com relação à produção fotográfica amadora, só se fez possível a partir da última década do século XX e tornou-se mais visível nos anos que se seguiram nas primeiras décadas do século XXI. Notemos que quando George Eastman lançou no mercado a primeira câmera fotográfica amadora portátil, esta vinha com um rolo de filme que permitia ao fotógrafo a produção de 100 imagens. Este número durante muito tempo oscilou entre as casas da dezena e da centena de fotos. Visto que os filmes que mais se popularizaram no meio amador eram limitados a 36, 24 ou 12 poses, a produção fotográfica era limitada.

Talvez, exatamente por ter a produção limitada ao número de poses do filme, a fotografia era reservada a eventos destacáveis. Um casamento, um nascimento, uma festa, uma viagem seriam ocasiões adequadas à prática da fotografia. Neste rol de eventos destacáveis, a visita a um museu certamente configurariam um tema merecedor de uma ou duas imagens, especialmente se esta visita fosse parte do roteiro turístico de uma viagem de férias. Nesta perspectiva o espaço do museu serviria como um cenário para uma pose do amador, que resumiria ali na imagem fotográfica, toda a sua distinção e boa vontade cultural, que poderia ser certificada a quem quer que fosse através da foto.

No entanto, uma vez criado o dispositivo fotográfico digital que não limita as questões do material à quantidade de imagens que podem ser produzidas, onde com um único cartão de memória o fotógrafo é capaz de alcançar a casa das mil fotografias, a questão se amplia. Produzir uma imagem fotográfica pode ter perdido um pouco da sua dimensão de momento de destaque na vida, para inaugurar uma nova forma de relação com o real, onde uma simbiose entre máquina e corpo se institui. Esta simbiose se intensifica à medida que a câmera se integra aos dispositivos de comunicação como telefones celulares, *smartphones* e *tablets*, conectados à internet.

Tradicionalmente, a prática fotográfica esteve atrelada a eventos de destaque no contexto social dos indivíduos. No entanto no momento contemporâneo, onde os dispositivos fotográficos tem se tornado cada dia mais presentes na vida das pessoas, a fotografia como prática está figurando forte presença em eventos mais banais e cotidianos. “Antes os instrumentos funcionavam em função do homem; depois grande parte da humanidade passou a funcionar em função das máquinas” (FLUSSER, 2011, p. 40)

De fato estamos diante de um fenômeno de dimensões globais. As formas de relacionar-se com a arte têm estado em constante atualização. Essa observação não se faz apenas nos contextos de espaços dedicados à relação com a arte, mas extrapola tais espaços e se projeta na vida cotidiana, ganham espaços alternativos e a rua. As práticas do real estão se atualizando à medida que os dispositivos técnicos e tecnológicos estão, desde os primeiros vapores das máquinas e a cada dia mais e mais, alocando-se no cotidiano das pessoas, tornando-se elementos mediadores das experiências e em certas circunstâncias convertendo as diversas experiências numa mesma: produzir imagens. A fotografia é um forte exemplo dessa homogeneização da experiência à medida que converte as experiências de assistir a um concerto, visitar uma exposição de arte, fazer uma viagem de turismo ou presenciar uma catástrofe, na experiência de produzir a imagem destes eventos.

No sentido das imagens, as fotografias tornaram-se atributo de mediação entre o existir dos eventos e objetos e o reconhecimento deles. É através de imagens veiculadas pelos meios de comunicação, sobretudo hoje, que temos a noção de que há coisas acontecendo no mundo, ou que determinado objeto existe para além da nossa presença física.

“Como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto e o designa com o dedo por seu poder de extensão metonímica. É, portanto, por natureza um objeto pragmático, inseparável da sua situação referencial”. (DUBOIS, 1993, p.94)

A imagem fotográfica foi veículo de construção de realidade. Através das imagens que o dispositivo fotográfico produzia, fomos conduzidos a creditar a existência das coisas em virtude do seu caráter indicial. Mas além deste caráter atestativo da imagem, somos levados a compreender a imagem como o próprio objeto

que este representa. Como se estarmos diante da fotografia equivalesse estar diante do próprio objeto.

Através de imagens que nos chegam pelos veículos de mídia, somos conduzidos a crer na existência de algo. No entanto se fez necessário complexificar a questão. Quando tratamos das imagens que nós mesmos produzimos, estamos diante de um novo contexto que denota uma forma diferente de relação com a imagem e o objeto fotográfico. À medida que produzimos uma fotografia, nos envolvemos no instante do disparo. Toda a atmosfera é compreendida nesta ação e neste sentido o dispositivo fotográfico faz ver o que não se veria em outras condições.

A mudança da relação construtiva e perceptiva que instituímos com a arte e com a realidade já fora apontada por Walter Benjamin desde os anos de 1930.

Cada um de nós pode observar que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício são mais facilmente visíveis na fotografia que na realidade. A tentação é grande em atribuir a responsabilidade por esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos. Porém somos forçados a reconhecer que a concepção das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos vê-las agora como criações individuais; elas se transformaram em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que nos apoderemos delas. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas (BENJAMIN, 1994, p. 104).

Vale considerar que antes dos anos de 1990 a disponibilidade de uma câmera fotográfica era algo esporádico, reservado a momentos memoráveis como celebrações de casamento, aniversários, reuniões de família, formaturas e viagens de turismo. Mas dado o contexto que se apresenta já na primeira década dos anos 2000, no qual a integração do dispositivo fotográfico ao dia a dia das pessoas através dos aparelhos de telefonia móvel e a instantaneidade, tanto do acesso à imagem produzida, quanto à circulação dela em rede, promoveu uma revolução em diversos extratos da vida, tanto no campo das relações sociais como das relações psicológicas. Estes dispositivos midiáticos interferem na forma como os eventos nos alcançam, tornando-se também produtores de discurso. É fato posto que cada dia mais as relações com o mundo estão sendo atravessadas por dispositivos tecnológicos e estes dispositivos em certa medida vem tornando parte da experiência global da percepção que os indivíduos produzem sobre o real.

Assim, notamos que a capacidade do indivíduo de reconhecimento da arte e dos bens simbólicos, está diretamente relacionada à época na qual estes indivíduos vivem. Esta capacidade por sua vez está submetida aos agentes sociais externos que agirão sobre ela, mas não deixará de se impregnar também dos aspectos psicológicos que o indivíduo carrega. Desta forma, nos parece aceitável indicar que todas as leituras que nos foram apresentadas pelos autores envolvidos na construção de uma compreensão da arte, além de arbitrárias, estava fortemente marcadas no tempo histórico, o que as torna limitadas e simplificadoras. Tanto na compreensão do fenômeno de produção da arte (artistas, técnicas), quanto nas formas de recepção da obra de arte (público/espectador/participante).

Foi o discurso do meio que promoveu e até possibilitou a experiência das classes sociais com a arte superior. Este mesmo discurso foi o que compartimentou os indivíduos entre classes sociais mais ou menos abastadas. Mas quando nos deparamos na contemporaneidade com um esfacelamento destas classes, onde antigos hábitos como a realização de viagens turísticas, visitas a museus e espaços culturais, audição de concertos, antes reservados a um restrito grupo, vem sendo incorporados às práticas de indivíduos que anteriormente não as tinham, observamos também novos mecanismos de interação são produzidos. Estes mecanismos de interação são utilizados por esses indivíduos para constituir suas experiências no campo social com estes novos hábitos, funcionando como ferramenta de compensação de certos códigos.

Esperamos ter deixado claramente visível que não estávamos interessados aqui em imprimir juízo sobre os benefícios ou não da ação de fotografar que o público exerce. Pelo contrário, investimos neste trabalho um olhar mais crítico e afinado no sentido de dar visibilidade a este fenômeno que extrapola os espaços da arte e invade a vida das pessoas. Uma vez contextualizado espacialmente no museu, esta ação imprime um novo sistema de códigos para a produção da experiência com a arte, promovendo uma espécie de atualização da obra de arte em diálogo com o novo perfil de consumidor que habita o espaço do museu e subverte os códigos antes instituídos pela tradição.

Tornou-se claro para nós que este sistema de código que a câmera produz, apresentará um resultado plástico e visual, que revela aspectos comuns e individuais sobre certos códigos, os quais ele próprio faz parte. A imagem fotográfica que será

reproduzido à posteriori em outras esferas físicas e simbólicas é portadora desta mensagem, mas não apenas isso. Há uma dimensão estética intrínseca, tanto na imagem, quanto na ação de fotografar, especialmente atrelada a objetos no museu. É possível estarmos tratando de um processo de produção auto-poiético. Invisível à medida que apenas constatamos o fenômeno e visível se considerarmos a fala do produtor amador anônimo.

A imagem fotográfica não é apenas um corte ou uma captura ou o registro direto, automático e analógico de um referente físico que em dado momento esteve diante da câmera. É claro que é possível evocar essa dimensão no que se refere ao dispositivo físico (mecânico, ótico), mas atentemos que, para que uma imagem fotográfica seja produzida, analógica ou digitalmente, é necessário considerar, além do traço indicial do dispositivo mecânico, o traço de intencionalidade que anima toda prática fotográfica. Considerando apenas os aspectos que afirmam a necessidade de que tenha havido no momento do enquadramento e do clique, um referente diante da câmera, podemos ser levados a achar que é da essência da fotografia a duplicação do real.

Como Rouillé indica, “A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.” Assim, consideraremos outra perspectiva, na qual o dispositivo não se detém à simples multiplicação do real, mas além disso, se torna capaz de criar o próprio real: um novo real que reafirma as imagens.

2.4. ALGUMAS APROXIMAÇÕES DESEJÁVEIS

Em pouco menos de 200 anos de história do dispositivo fotográfico, diversas foram as utilizações atribuídas a ele. Somados a estas diversas utilizações encontramos múltiplas intenções associadas. Apenas seis anos antes de ter-se iniciado o processo de democratização do dispositivo fotográfico com a produção das primeiras câmeras amadoras portáteis, Marey, começa a desenvolver estudos sobre a fisiologia do movimento em um laboratório ao ar livre, utilizando como recurso o dispositivo fotográfico.

Ao cobrir plenamente o corpo do modelo com um traje preto com faixas metálicas acopladas no sentido do comprimento dos membros, colocando este modelo em movimento diante da câmera, somado a uma sequência de disparos luminosos estroboscópicos, produziu uma série de abstrações da figura humana, reduzindo o corpo a uma forma plástica. Os resultados obtidos foram imagens que desconstruíam os corpos dos modelos e em seu lugar apresentavam um esquema de linhas abstratas.

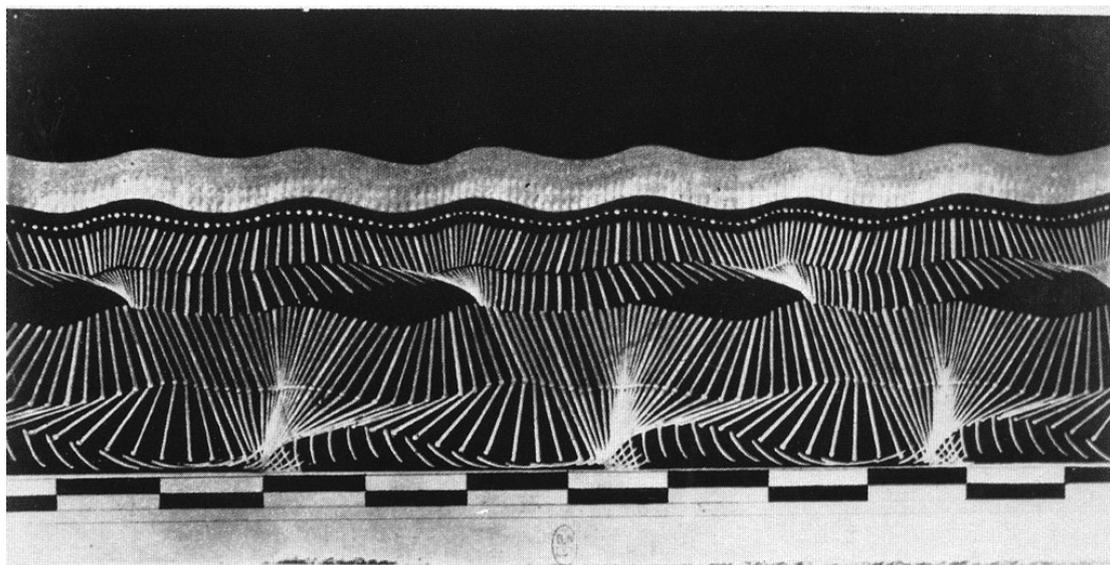


Figura 16: Geometric Chronophotograph of the man in the black suit, Etienne-Jules Marey, 1883

A imagem fotográfica deixava de ser uma analogia do corpo, sem perder a sua fundamental necessidade de um referente físico, que precisou ser iluminado diante da câmera para que a captação e a impressão fossem feitas. Estes estudos promovidos no campo das ciências apresentavam uma visualidade plástica que levava à construção de novas visibilidades sobre o corpo, o que promoveu as imagens de Marey ao crivo estético. Mas não evidenciamos aqui o fato de tais abstrações produzidas no campo da investigação científica terem sido apropriadas pela crítica e mercado de arte como produto dela, pelo contrário, destacamos a natureza do dispositivo fotográfico tender à arte por se tratar de um dispositivo de produção de imagens, subjetividades e experimentações.

Tais processos lapidados pela ciência, pela ótica e pela química, que criavam abstrações do corpo e colocavam em questão as propriedades analógicas do dispositivo fotográfico, mais adiante foram apropriados pela investigação formal de

alguns artistas. Dentre eles podemos destacar uma parceria instituída pelo fotógrafo da revista LIFE, Gjon Mili e Pablo Picasso, para a produção das *ligh-drawings*, Edouard Frainpont construindo monstros a partir de deformações do corpo na relação com a luz, retornando à pintura, Francis Bacon ao utilizar a fotografia como meio de criar novas visualidades, e tantos outros artistas. Nas experimentações realizadas por Marey, é a própria realidade do movimento que é recriada, não como duplo, mas como representação abstrata, esquemática ou surreal.

Também pode ser observada na ação fotográfica de certos visitantes, o dispositivo fotográfico funcionando como veículo de recriação da experiência espacial e com os objetos do museu. Em certos exemplos observados, os visitantes por desconhecimento da mecânica do dispositivo (tempo do obturador, abertura do diafragma) ou pela própria precariedade da câmera, acabavam produzindo imagens onde o objeto se apresentava completamente distorcido, convertido em manchas. Nesses casos se torna claro que: mais do que produzir um “múltiplo” em imagens do objeto fotografado, o visitante privilegia a ação da tomada quase como uma ação mecânica que o ordena naquele espaço. É através do visor da câmera que o visitante acessa o espaço. Cada clique representa um ponto de integração dele com o que vai se desvelando.

Tomamos esta compreensão da recriação da realidade para nos aproximarmos da prática fotográfica e os seus usos no plano da experiência pública do indivíduo com a arte. Nos parece claro que “ninguém jamais descobriu a feiura por meio de fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. (...) o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo” (SONTAG, 2004, p.101). Assim, a câmera configura um mecanismo que ativa um certo estado perceptivo que denota singularidade, participando em alguns casos exclusivamente como ação da construção de um olhar fotográfico.



Figura 17: Visitantes fotografando o museu

Para envolver-se nesta reflexão é necessário estar disposto a migrar do seu lugar de conforto na tradição e revolver os conceitos.

Estamos diante de um espaço de relação com o objeto sagrado pela arte, que foi separado e dedicado aos deuses (ou as musas), capaz de produzir uma experiência de ordem superior de religião. É preciso estar atento a estas profanações que são realizadas pelos sujeitos através da câmera e se elas ao destituírem o objeto da sua aura, não transferem devidamente esta aura ao evento da relação que nunca se repete: o ato fotográfico.

Da coisa à imagem, o caminho nunca é reto, como creem os empiristas e como queriam os enunciados do verdadeiro fotográfico. Se a captação requer um confronto entre o operador e a coisa, no decorrer do qual esta vai imprimir-se na matéria sensível, nem por isso a coisa e a imagem se situam em uma relação bipolar de sentido único. Entre a coisa e a imagem, os fluxos não seguem a trajetória da luz, mas dirigem-se a sentidos múltiplos. A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. (ROUILLÉ, 2009, p.79)

É esta complexidade com relação à obra de arte que a fotografia nos apresenta como paradigma. Para as múltiplas imagens do objeto, a originalidade e unicidade de cada uma das tomadas realizadas. Para a passividade da observação meramente contemplativa, a atividade produtiva, a relação com o espaço e os objetos tal qual a experiência criativa de produzir mundos.

Inicialmente se faz necessário instituímos uma compreensão do que é, dentro de um campo simbólico, um objeto exposto no museu. O que a instituição promove com os objetos que apresenta ao público? Acreditamos que quando nos colocamos diante de um objeto no museu, mais do que de um objeto, estamos diante

de uma projeção, uma imagem construída sobre aquele objeto. Vejamos que um relógio disposto no braço de um usuário, certamente foi escolhido pelos seus atributos estéticos e formais, mas foi primeiramente a sua funcionalidade o principal atributo que levou seu portador a possuí-lo. Um relógio no contexto de um usuário serve para ver as horas. Completamente diferente de um mesmo relógio exposto em um museu, onde o observador poderá surpreender-se ao conferir que a hora que o relógio em exposição está marcando é igual à do seu relógio, mas o principal atributo de um relógio dentro de uma exposição não é marcar as horas, mas produzir discurso.

O discurso do qual o objeto é dotado, no contexto de uma exposição, é produzido sobre ele como reflexo de um pensamento crítico. Desta maneira o objeto também se torna veículo produtor de subjetividades e reflexões a partir dele e sobre ele. Os objetos passam a existir não apenas no espaço, mas com o espaço e este movimento institucional na maioria dos casos subverte a funcionalidade dos objetos para evidenciar outros aspectos. Vale considerar que quando estamos tratando do objeto de arte musealizado estamos lidando com uma produção direcionada a um tipo específico de público que reconhece o seu valor e nele se reconhece.

No processo de construção dos códigos que instrumentalizarão o receptor para relacionar-se com os objetos artísticos institucionalizados, a experiência cotidiana poderá ser incorporada como uma das possibilidades para apropriação do produto artístico. Realizar a fotografia de um objeto dentro do museu se configura como uma prática de fruição deste objeto. É reconhecer nele, além da dimensão imposta pelo espaço institucional, um valor afetivo que pode dizer respeito a um sentimento de pertencimento histórico ou estético – para Bourdieu este reconhecimento pode ser também considerado como traço de boa vontade cultural – isso quando essas duas esferas não acabam se fundindo numa mesma coisa.

Para muitos dos visitantes fotógrafos, aparentemente o conjunto daquelas fotografias, produto de uma rede de interações articuladas através do dispositivo fotográfico, é passível de configurar-se como uma recriação simbólica do espaço, bem como dos objetos presentes nele. Para alguns é mais importante estar realizando a prática dentro do espaço e com os objetos, dotados simbolicamente de uma aura e de um status social elevado (para evocar Bourdieu), do que o próprio resultado final da imagem fotográfica, que muitas vezes converte-se em um borrão, um vulto, uma

aparição distorcida. Teria sido possível para nós acessar tais imagens e desenvolver a partir delas uma análise, no entanto para aquele momento, em nada nos adiantaria retroceder nossa observação sobre a dimensão potencialmente estética das imagens.

Aqui, houve a necessidade de nos debruçarmos de forma mais reflexiva sobre o evento. Se para Bourdieu, a ação do registro do visitante do museu indica, mesmo que inconscientemente, o reconhecimento e a aderência de certo status social, por outro lado o dado observado de que muitas destas imagens produzidas pelos visitantes não chegam sequer a serem dotadas de nitidez e definição de formas, nos indica um outro espaço de observação que não está propriamente relacionado com a distinção social que a imagem pode reproduzir, mas que sofre diretamente os reflexos de uma certa mudança de ordem prática em relação à realidade social e econômica.

Foi possível também identificar em nossas observações mudanças que diziam respeito ao tempo de permanência dos visitantes no museu e para além do tempo de permanência, nas formas que este tempo era vivenciado. O espaço do museu começava a ser ritualizado como uma festa. Mudanças de ordem estrutural nas posturas tanto dos visitantes quanto dos funcionários começaram a ser percebidas. Inicialmente a fotografia praticada pelos visitantes que foi vista de forma negativa por parte do grupo de funcionários do museu, destacamos os educadores, passou a ser estimulada como ferramenta de percepção do espaço e desnaturalização da experiência com a imagem.

Pudemos observar que no momento que a fotografia se instalou dentro do espaço do Instituto RB como uma prática entre os visitantes, outros mecanismos perceptivos e receptivos começavam a ser ativados, tanto do ponto de vista do público quanto dos funcionários do museu. A inserção da prática fotográfica abriu novos horizontes, tornando possível redimensionar a experiência com a “arte” posta em exposição.



Figura 18: Visitante posando para ser fotografada no museu interagindo com o objeto.

Através da utilização do dispositivo tecnológico, foi acessível a cada visitante a construção imagético-simbólica de uma cartografia. A cada tomada, a imagem revelava aspectos que compreendiam os instantes perceptivos e afetivos de cada indivíduo dentro daquele espaço.

Através das entrevistas, foi possível considerar esta cartografia como uma recriação do espaço do museu a partir das suas próprias impressões. Cada imagem carregava o tempo de uma experiência relacional e afetiva com o espaço e seus objetos, e carregava características pessoais e singulares, mesmo que em certos casos as imagens produzidas apresentassem pontos de vista e poses recorrentes entre diferentes visitantes. Não foi pouco comum ver nas fotografias dos visitantes do instituto RB a recorrência de certas poses. Quantas vezes não foi possível ver os visitantes, especialmente os que iam acompanhados, se baixando até o chão para serem fotografados com a boca na torneira do barril de vinho? Ou abraçando a escultura de cera? Ou sentando-se na grande cadeira de madeira ao lado dos telefones públicos?

À medida que as pessoas justificavam a (re)tomada das imagens dos objetos e cenários que já estavam disponíveis na internet, notamos que havia nos entrevistados uma intenção de autoria sobre cada imagem produzida. De modo que não eram apenas as imagens que pertenciam aos visitantes, mas eles também pertenciam a elas. O resultado das fotografias não eram apenas imagens, mas suas memórias materializadas através do olhar que a câmera possibilita. Pelo gesto/ato

fotográfico, o visitante acessa e constrói o real, produz um simbólico que também é índice de presença espacial e temporal.

Neste processo de reordenação de valores e de criação simbólica, ações e modelos praticados pelo público do lado de fora dos muros da instituição serão transpostos para dentro deste espaço. A fotografia será uma dentre outras estratégias promovidas pelo público para o reconhecimento e a produção das obras que se tornarão válidas neste novo cenário. A ação da tomada, parte constituinte do dispositivo fotográfico complexo, se configura neste panorama como um destes instrumentos capazes de atualizar a obra de arte à medida que entra em cena para suprir a carência de informação que sofrem certos indivíduos diante das suas limitações de leitura a partir de códigos eruditos.

“Vê-se imediatamente que a incerteza diante das diferentes características suscetíveis de serem atribuídas à obra considerada (autores, escolas, épocas, estilos, temas, etc.) pode ser suprimida pela instalação de códigos diferentes que funcionem como sistemas de classificação: seja um código propriamente artístico; seja o código da vida cotidiana. (BOURDIEU, 2003, p.72).”

O objeto é reconhecido pelo valor tradicionalmente atribuído pela instituição, mas já não há por parte do público receptor as ferramentas tradicionalmente adequadas para articular a obra no sentido integral. Se institui um espaço para a prática do improviso e recriação da obra por parte do público.

Em paralelo a esta massificação da experiência, há a experiência produtiva que toma os meios de recepção do objeto de arte e se posiciona confrontando o sistema tradicional de signos com que os visitantes se deparam. O comportamento contemplativo e silencioso diante do objeto de arte instituído e institucionalizado perde espaço para a intervenção técnica e tecnológica trazida dos espaços de fora da arte. Assim, com a inserção do dispositivo fotográfico na relação com os objetos de arte, se atrita uma tensão do modelo tradicional da experiência com a *obra de arte* e já nos é possível pensar a partir daqui na validade de algumas formas de apropriação que se fazem através do dispositivo fotográfico, como redefinições dos parâmetros da experiência com a *obra de arte* diante do sistema hegemônico.

Desta maneira nos pareceu natural, num primeiro momento, o posicionamento negativo adotado por alguns atores do sistema da arte com relação à utilização da fotografia como mediadora da experiência do visitante. De fato em uma

instância a priori, o ato de fotografar um objeto de arte num museu nos pareça menos legítimo do que colocar-se diante do objeto e contemplá-lo sem filtros físicos, a fim instituir uma “ligação superior” com ele; de compreendê-lo e dele se apropriar.



Figura 19: visitante posando junto à escultura no Salão da Rainha, Instituto RB, 2012

Balizamos esta forma de relação com a arte, até então, com parâmetros que desde a invenção da câmera fotográfica, começaram a caducar. Foi com estes valores, que simplificam sem antes complexificar os conceitos, que o sistema da arte instruiu seus atores. Para a tradição da arte, é como se houvesse uma ilegitimidade no ato fotográfico do sujeito democrático. Desta maneira, por ainda utilizar valores e meios tradicionais para avaliar a prática fotográfica como arte ou não, o sistema da arte desconsidera, sem nem ao menos dar-se conta, o que a fotografia quanto dispositivo promoveu com a experiência da obra de arte.

Este nível de realidade com relação à obra de arte tornou-se acessível a nós, a partir das intervenções propostas com o projeto “O Olhar Fotográfico”. A partir desta intervenção intencional do mediador junto ao visitante fotógrafo a prática da fotografia tornou-se para nós, parte de um processo consciente e intencional de produção artística. Neste ponto estamos nos referindo aos desdobramentos possíveis da produção da obra de arte, focados na figura do mediador.

Faz-se importante neste momento evidenciar o papel e a ação de um dos atores do jogo que estabelece a obra de arte: o educador/mediador que no momento de sua abordagem com o público, junto ao produto artístico, põe em movimento as “substâncias” que são capazes de promover um fenômeno de produção artística ligado ao espaço relacional e efêmero do encontro. Temos a compreensão de que as trocas que se instituem diante da mediação proposta por este sujeito intencionado, de fato

são capazes de compreender a experiência estética não só por parte dele, mas também por parte do receptor, dado o espaço de trocas e integração que o ato de mediar promove, somados a um devido recorte.

2.5. O OLHAR FOTOGRÁFICO: UM OLHAR ATENTO

No primeiro semestre de 2008, promovemos uma série de encontros com os educadores e demais funcionários do Instituto Ricardo Brennand, com a finalidade de introduzi-los na linguagem do dispositivo fotográfico. Nestes encontros foram apresentadas informações sobre história da fotografia, questões relacionadas ao dispositivo como índice, símbolo e veículo do real, noções técnicas de luz, velocidade de obturador e abertura de diafragma, reconhecimento de diferentes tipos de câmera, além de considerarmos os diversos usos que podem ser dados ao dispositivo. Nosso intuito com estes encontros foi gerar um espaço aberto e de trânsito para a discussão entre os diversos setores que pensam e fazem o museu, onde fosse possível colocar, pensar e debater questões, anseios e críticas relacionadas ao tema da fotografia dos visitantes como meio da visita no espaço do museu.

Estes encontros acabaram se configurando como um instrumento balizador para elaborarmos junto com os membros da ação educativa do museu, um método de intervenção conversacional com o público, que buscava fundamentalmente, entre suas muitas camadas de possíveis, requalificar o gesto fotográfico dos sujeitos, ampliar sua produção para um espaço de construção crítica consciente, desnaturalizar a experiência automatizada da visita ao museu e da produção fotográfica e instrumentalizar o visitante para desenvolver um olhar crítico e estético sobre suas próprias produções.

A ação se desenvolvia primeiramente propondo que o participante selecionasse entre os diversos objetos em exposição, um objeto que fosse destacável a seu gosto. Uma vez escolhido o objeto, o participante deveria explorar através da câmera as possibilidades de imagens que o objeto poderia oferecer. Os participantes eram instigados a construir imagens dos objetos que não se limitassem ao plano frontal/global, mas que tentassem investigar as possibilidades de planos,

enquadramentos e detalhes da peça. Depois das imagens produzidas o visitante era solicitado a escolher a imagem que tinha julgado melhor e apresentar os aspectos que na sua leitura, tornavam aquela foto destacável.

Esta provocação feita ao visitante trazia consigo a intenção de requalificar tanto a experiência dentro do espaço do museu, quanto requalificar a experiência com o dispositivo fotográfico no que diz respeito à presença do visitante naquele espaço. Propondo uma reconstrução da experiência do espaço do museu como espaço de mera contemplação, para uma experiência de produção e entendimento do museu como espaço de criação. Também quanto à experiência de relação prática com o dispositivo fotográfico, intentava-se a transformação do gesto fotográfico automático do visitante, antes atravessado de intencionalidades ocultas, em veículo de produção de um discurso consciente. E com isso destacar esta potencialidade do dispositivo fotográfico de vir a ser arte em seus múltiplos aspectos.

A ação fotográfica do visitante pôde se configurar como canal para a instituição de um primeiro contato do mediador no sentido de problematizar essa prática. Como você julga que uma fotografia ficou boa? Como ela deve estar para você? Você aplica algum juízo estético sobre as imagens que produz? É interesse da intervenção que propomos fazer-se notar como provocação a reflexão e consequente criação de subjetividade consciente pelo público sobre as suas próprias produções, mas também de nos localizarmos junto aos entendimentos singulares da arte que este público por ventura venha a expressar em seus discursos.

Ao introduzir estes questionamentos aos sujeitos no momento da abordagem, tinha início um movimento relacional com este sujeito. Por sua vez era deliberado um fluxo de empatia e simultaneamente um lugar de instabilidade e desequilíbrio. Ao ser provocado a observar o produto da sua ação no espaço, através de um viés autocrítico, o visitante tomava para si a sua compreensão de visitante-fotógrafo, por nós já previamente considerada. Nesta perspectiva, esta pesquisa também observa uma reordenação do lugar que o público ocupa na articulação da obra, uma vez tornando-se consciente da sua própria produção como resultado das suas intenções e investigações pessoais no espaço.

Resolvemos integrar na proposta de formação, quanto material de suporte, cartões enquadreadores que eram utilizados para simular o recorte da câmera. Estes cartões foram posteriormente integrados à visita temática para públicos espontâneos, desenvolvida a partir das formações. Vanessa Marinho descreve:

A cada um é dado um cartão, que tem um espaço vazio onde deverá selecionar, olhando pelo espaço, um trecho da paisagem a sua volta que ache interessante. (...) é questionado a cada visitante qual foi o trecho selecionado e por que. Este momento é também de grande importância, visto que é a partir dele que é possível fazer o visitante perceber o quanto a fotografia reflete nosso interesse e nossa sensibilidade e que ela é apenas fragmento, ou seja, a maior parte daquilo que está ao alcance do fotógrafo ficará de fora. (...) Ao término da visita, o grupo é novamente reunido e questiona-se sobre as considerações que cada um, caso queira, possa fazer sobre a visita naquele formato, se tem algum comentário, crítica ou sugestão. Esse momento de troca é também fundamental, uma vez que é a partir dele que se pode perceber qual a visão que cada um passa a ter sobre o uso da fotografia no museu (MARINHO, 2009, p.37-38).

Retomamos nosso foco no receptor mediado pelo dispositivo, agora mediado também pelo mediador-propositor, reforçando a dimensão de encontro e integração que o dispositivo fotográfico possui nos seus múltiplos estágios, seja como ação ou objeto. Os visitantes passaram a ser provocados a partir de filipetas de papel, a fim de produzirem fotografias mais pessoais e autorais, desenvolvendo uma linguagem própria ainda que insipiente, mas minimamente dotada de uma intencionalidade consciente. Passou-se a explorar temas como esculturas, mobília, armas e pinturas para nortear a produção das fotografias dos visitantes, que acabavam demonstrando maior motivação em produzir boas fotos.

Desta maneira, ficava a instigação do mediador para o visitante investigar os recursos que a câmera oferecia, tomar escolhas formais investigando diferentes pontos de vista sobre um mesmo objeto, jogos com a iluminação, e diferentes enquadramentos. Em alguns momentos foi possível notar outros funcionários do museu auxiliando os visitantes na produção das fotografias, ora instrumentalizando o visitante com conhecimentos técnicos sobre como tirar fotos sem *flash*, ora fazendo as tomadas para que os visitantes aparecessem nas fotos. Este simples contato entre indivíduos que a inserção do dispositivo fotográfico no espaço do museu possibilitou, também se configura aos nossos olhos como um espaço simbólico afetivo propício para trocas.

Esta experiência mediada com o dispositivo se revelou uma experiência produtiva, na qual o visitante tomava a câmera fotográfica atrelada à ação de registro

memorialista importada das práticas sociais, como meio para construir a sua experiência com o espaço, ou se perceber como produtor de uma narrativa através de suas imagens. O lugar proporcionava tal percepção. Interessava-nos fazer este visitante perceber qual era o compromisso que ele próprio assumia com aquela produção no campo da construção do simbólico. Ao mesmo tempo em que percebíamos uma intenção recorrente do momento contemporâneo rumo à virtualização da vida, em contraste com antigos hábitos de visitação de museus.

No âmbito da fotografia amadora praticada no espaço da nossa observação no Instituto Ricardo Brennand em Recife, foi possível identificar, em certo número de sujeitos, um interesse maior em fotografar apenas os objetos, a se fotografar junto a eles. No gesto destes indivíduos que abstraíam seus corpos das imagens, fotografando apenas os objetos, era o próprio dispositivo fotográfico que oferecia o olho para ver o museu.



Figuras 20 e 21: Visitantes fotografando objetos da Sala Orientalista e Sala dos Cavaleiros.

As imagens eram em sua maioria obtidas em tomadas frontais onde o foco era o objeto, em alguns casos utilizando recursos de *Zoom*, constituindo o olhar do visitante sobre aquele espaço: frontal, superficial, mas não por isso menos afetivo.

Apesar de todas as indicações que contrariam as intenções estéticas de construção simbólica que o visitante pode realizar com seu gesto, ainda assim foi possível encontrar nas muitas narrativas coletadas, que dizem respeito à produção fotográfica amadora, uma semelhança no discurso que evoca não apenas a apreensão da realidade, mas também de sua construção, uma vez que, segundo os indivíduos entrevistados, a ação fotográfica promove o deslocamento da visão e da memória para

a materialidade/virtualidade da imagem revelada no papel fotográfico ou no visor de LCD da câmera digital.

Em consonância com nossas percepções, apontamos dois projetos que circularam em duas esferas distintas da arte que se comunicam entre si. Na esfera da instituição pública da arte, o projeto Múltiplos Olhares, realizado no MAC-Niterói em 2011 e na esfera do mercado de arte, a exposição Photoarts, realizado em São Paulo em 2012. Ambos os projetos intentavam a requalificação da experiência visual e produção fotográfica dos indivíduos, quando propunham ao incorporar aos espaços de circulação da arte as fotografias produzidas pelos mesmos.

O projeto Múltiplos Olhares, foi realizado no Museu de Arte Contemporânea de Niterói como parte das comemorações dos 15 anos do MAC-Niterói, e contava com a participação direta do público fotógrafo. Com o projeto, a administração do museu pretendia alcançar aproximadamente 60 mil visitantes entre os meses de agosto e novembro, e objetivava promover duas exposições de fotógrafos brasileiros que produziram suas imagens a partir do edifício projetado por Oscar Niemeyer. Na primeira exposição, Múltiplos Olhares, 15 fotógrafos profissionais seriam convidados para produzir trabalhos inéditos, que ao final da exposição passariam a integrar o acervo permanente do museu. Já a segunda exposição, MAC em quatro estações, seria realizada com a participação dos membros da SFF – Sociedade Fluminense de Fotografia – e que teria como produto final a produção de um catálogo. O projeto propunha ainda a realização de um seminário sobre fotografia, a produção de um livro, realização de ações educativas com os visitantes e a criação de um site para estimular a participação popular do público que poderia inscrever-se e enviar suas imagens do museu. É exatamente este último aspecto concernente ao projeto que nos interessou destacar.

Para esta convocatória pública, os participantes deveriam ter produzido imagens do MAC e enviar para o site, onde cada fotografia seria avaliada por um grupo de críticos e seria, ou não, escolhida para integrar a mostra. “Se você – nestes 15 anos – veio ao MAC de Niterói e registrou o seu momento, compartilhe-o conosco e com o público!” era com esta frase que Guilherme Bueno, diretor do MAC em 2012, finalizava o texto de apresentação do projeto no site do próprio projeto. Com a proposta de alcançar um maior número de participantes, a exposição teria as imagens

trocadas periodicamente. Criando também “um “banco” de imagens afetivas dos mais diferentes tipos”.

Este projeto, no entanto acabou não se efetivando enquanto exposições, seminário, ações educativas e livro, mas caminhou com o lançamento da convocatória para o público fotógrafo e a manutenção do site. Em nossa visita ao MAC, identificamos um pequeno espaço no segundo piso, no qual encontramos um “plotter” de parede sobre o projeto. Ao buscarmos maiores informações, nem mesmo os funcionários que trabalharam no museu no período da exposição, sabiam pouco sobre o projeto.



Figura 22: Plotter informativo do projeto.

Fato que evidenciamos nesta iniciativa é o de deslocar a produção amadora anônima para um outro espaço de produção, reflexão e circulação articulado ao espaço institucional da arte. O projeto propõe devolver ao público as imagens que na sua natureza estariam exclusivamente destinadas à circulação na esfera privada dos indivíduos.

As imagens que os visitantes produziram, evocando a natureza indicial do dispositivo, na perspectiva de estarem realizando um registro da sua passagem naquele espaço, eram introduzidas numa outra esfera de pensamento e realização: a esfera pública da arte. O sujeito que fotografava para suprir seu suposto desejo de

consumo, requalificava sua prática ao abrir-se como criador de visualidades sobre aquele espaço. Tais visualidades que reintegram o visitante na sua experiência com o espaço, só podem ser produzidas tendo o dispositivo fotográfico como meio.

O segundo exemplo é a exposição PhotoArts, de coordenação do fotógrafo Paulo Varella e curadoria de João Spinelli, Rafael Costa e Douglas Feitosa, que ocorreu entre os dias 10 de outubro e 11 de novembro de 2012, em São Paulo. Esta, por sua vez, abordou o tema da influência das mídias sociais na formação do olhar artístico contemporâneo e na vida das pessoas de modo geral. O projeto lançou uma chamada pública para que os fotógrafos amadores e visitantes da exposição enviassem suas imagens produzidas para compor a exposição junto com os trabalhos de outros fotógrafos-artistas profissionais. De acordo com Paulo Varella, “as mídias sociais revelaram novos estilos estéticos e deram aos fotógrafos a chance terem seus trabalhos reconhecidos”. Desta maneira, a exposição colocava em questão o mundo acelerado em que vivemos e como essa realidade tem influenciado nosso modo de pensar e agir diante do real.

Utilizando a ferramenta da internet como veículo para o recebimento das imagens do público, o projeto reuniu mais de 400 imagens de fotógrafos amadores. Estas imagens foram avaliadas por um corpo de pareceristas e as 10 imagens vencedoras receberam como premiação, uma ampliação em material especial, além de terem sido expostas junto às demais produções dos fotógrafos do coletivo. Este projeto se assemelha a qualquer concurso de fotografias, no entanto o que chama a nossa atenção para ele, é o fato de colocar as imagens amadoras em grau de equivalência às imagens profissionais reforçando as qualidades do dispositivo fotográfico quanto formador e viabilizador de um olhar estético.

Simultâneo às percepções apontadas sobre as qualidades do dispositivo fotográfico quanto formador de um olhar estético, é possível identificar a recorrência de certos formatos estéticos e padrões que se repetiam nas imagens apresentadas pelo público participante do *Photoarts*. Este dado nos indica haver, por parte dos sujeitos, o conhecimento e familiaridade com ferramentas de edição de imagens. Algumas tendências como cores fortes e supersaturadas, ruídos e interferências de informação, foram bastante observadas nas imagens, configurando um possível momento na

fotografia onde já é possível editar as imagens através de aplicativos específicos, no momento do clique.

Destacamos ainda o fato desta exposição ter-se utilizado, como um veículo para o recebimento e circulação das fotografias, da rede social *facebook*. Seguindo a premissa de interatividade, característica das redes sociais, a exposição promoveu a participação dos visitantes, tanto como fotógrafos, quanto como júri popular, ao oferecer a oportunidade de crítica instantânea através de botões de “curtir”, similares aos da rede social, do lado das fotografias.

Esta perspectiva produtiva da obra de arte que institui na relação com o observador/participante, alinha-se com trabalhos de alguns artistas da *estética relacional* (Bourriaud), quando não limita o observador desavisado à invisibilidade da ação. “*A arte é um estado de encontro fortuito*”, afirma Bourriaud e esta dimensão de entendimento trazida pelo autor confirma nossa intuição e direciona o nosso olhar para investigar estas práticas que se desenvolvem no espaço do museu, mediadas pela presença de um dispositivo técnico/tecnológico e de um propositor.

Considerando essa dinâmica, não somos capazes de hierarquizar a experiência com a arte como superior ou inferior. Cada indivíduo produz o que está diante de si e se produz com o que está diante de si. Cada sujeito é único e cada fotografia que ele produz é única também. Subvertendo antigos limites impostos pela tradição sobre as práticas do espaço e as práticas da arte, nos apropriamos de uma noção de arte que valida a utilização do dispositivo fotográfico que o visitante já traz das suas práticas sociais, como veículo capaz de gerar um posicionamento crítico com relação ao sistema de signos que a contemporaneidade imprime para ele e a sua relação com o mundo da arte. Assim, nos inscrevemos em uma trajetória que abandona certos critérios tradicionalmente aceitos como paradigmas para existência da obra de arte entendendo que tais definições existem, até o presente, em constante revolução.

3. INTERCRUZAMENTOS DE OLHARES EM TRÂNSITO

Neste capítulo, já instrumentalizados pela experiência no Instituto Ricardo Brennand, ampliamos nosso campo de observação do fenômeno e apresentamos duas análises construídas a partir de dois contextos distintos em duas outras instituições culturais. A primeira observação foi realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em ocasião da exposição *Corpos Presentes* do artista Antony Gormley. A segunda foi realizada a partir da intervenção *Alheios Olhares*, realizada no evento MAC como *Obra de Arte*, no Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Ambas as análises tem como foco o gesto fotográfico dos sujeitos na relação com a obra de arte.

3.1. OLHARES FUGAZES SOBRE CORPOS PRESENTES

Em março de 2012 iniciamos uma residência no Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro, similar em alguns aspectos à residência que desenvolvemos durante os anos de 2005 a 2010 no Instituto RB – Recife. Esta residência nos possibilitou dar continuidade às nossas investigações sobre a noção de obra de arte dentro de um campo ampliado, onde a presença de dispositivos técnico/tecnológicos se põe como instrumentos que remodela as formas de construção e reconhecimento da experiência com a obra de arte. Nossa observação manteve-se atrelada ao dispositivo fotográfico, tendo como foco o gesto fotográfico do público como objeto das nossas investigações

Similar no que diz respeito ao fluxo de visitantes e sobre certos aspectos que tangenciam as práticas exercidas no espaço, o Instituto RB, e o CCBB-Rio são equipamentos que apresentam como uma de suas missões, acessibilizar a cultura aos mais diferentes extratos da sociedade. Ambas as instituições possuem setores de ações educativas que atendem públicos. Os dois espaços são também espaços que envolvem a prática do turismo, e estão inseridos nos diversos roteiros de *citytours* culturais. No entanto, diferente do espaço recifense que tem como destaque sua arquitetura temática para guardar uma coleção particular e permanente, o CCBB carioca, apesar de possuir um acervo permanente, movimenta exposições temporárias que têm durações variadas

entre um e três meses e essa talvez seja a diferença mais destacável entre as duas instituições.

Trazendo como suporte para esta análise, as experiências vivenciadas no campo do Recife, onde pudemos observar de forma sistemática e crítica as tomadas fotográficas realizadas pelos sujeitos antes e depois da intervenção do mediador, nos lançamos à observação do mesmo gesto sendo produzido no contexto de uma exposição temporária de arte contemporânea no CCBB-Rio. A exposição escolhida para realizar esta imersão aconteceu entre os meses de agosto e setembro de 2012 com o título “Corpos Presentes” do artista Antony Gormley, com curadoria de Marcelo Dantas.

Esta exposição foi escolhida por se tratar de um evento que extrapolava os limites físicos do centro cultural e invadia o espaço urbano com as esculturas do artista dispostas nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e por ter conseguido destaque na mídia e redes sociais devido o compartilhamentos de fotografias em rede. O fato das esculturas terem sido postas fora do espaço institucional, na rua, ao mesmo tempo que nos apresentava um modelo de alcance ampliado sobre a exposição, uma vez que inseria o trabalho em meio às práticas cotidianas da cidade, nos apontava para uma dificuldade metodológica, que era conseguir coletar os depoimentos dos sujeitos que nos seus percursos diários, ao se depararem com os trabalhos do artista, tiravam fotos. Esta aparente dificuldade metodológica foi rapidamente transposta, uma vez que nos foi possível acessar os fotógrafos através da Internet a partir das fotografias publicadas por eles nas redes sociais.

Inicialmente descreveremos de forma sintética as características e disposições do espaço do centro cultural. O Centro Cultural Banco do Brasil, fica localizado na esquina da Avenida Presidente Vargas com a Rua Primeiro de Março no centro histórico do Rio de Janeiro próximo à região portuária. Possui duas entradas para o público, localizadas em cada uma das ruas. O caminhante que acesse o espaço do centro cultural e siga em linha reta, converge para uma rotunda margeada por oito grandes colunas. Essas oito colunas que se projetam em um pé-direito alto o suficiente para compreender seis andares, sustentam uma varanda circular, localizada próximo à metade da altura desta rotunda. Nesta rotunda localiza-se um dos teatros do centro cultural e a cafeteria.

Acessando o prédio pela entrada da Avenida Presidente Vargas, existe do lado esquerdo um guarda-volumes, uma entrada que conduz aos banheiros do térreo e a livraria; do lado direito está o acesso aos telefones públicos, ao cinema e à videoteca. Quem acessa o prédio pela Rua Primeiro de Março, encontrará à esquerda o grande balcão da bilheteria e à direita a escada e os elevadores para os andares superiores. Além do acervo permanente e das exposições temporárias, salas de cinema e teatros, onde promove periodicamente festivais e mostras, o CCBB possui uma biblioteca com grande acervo de livros de arte, o que faz do centro cultural não apenas um espaço visitado por turistas, mas bastante frequentado pelo público local.

A exposição “Corpos Presentes” ocupou dois andares do centro cultural, mais a Sala A⁵, a rotunda e espaços do térreo, além de espaços externos ao centro cultural. Ao chegar por qualquer uma das entradas, a visualidade que se obtinha era a de um grupo de esculturas de ferro fundido como corpos negros amontoados e espalhados pelo chão. Ao caminhar por este espaço, encontraria o visitante localizado no meio da rotunda, um amontoado de corpos de ferro em diferentes posições e se olhasse para cima, veria suspenso por cabos de aço mais um número de corpos em uma queda congelada. Suspensa como a mágica do disparo de um obturador.



Figura 23: Vista da instalação Critical Mass II, Rotunda CCBB-Rio, 2012.

⁵ A Sala A é uma sala localizada no segundo andar do centro cultural, destinada a exposições temporárias de arte contemporânea, onde no período de nossa residência recebeu o projeto Sala A – Contemporânea.

No átrio do centro cultural, como areias do tempo estáticas ou gotas de chuva que se acumulam e se espalham pelo espaço, corpos irradiam outros corpos pelo chão – Critical Mass II. Na exposição, os próprios limites do espaço eram postos em questão pelas características do trabalho do artista. Simultaneamente foram instaladas em pontos estratégicos da cidade do Rio de Janeiro, outras esculturas de corpos eretos, localizados ao rele do chão, posicionados em relação com o passante, encarando-o, e no alto de prédios contemplando o horizonte além do que os olhos dos que estão cruzando as ruas podem alcançar – Event Horizon. Um dado curioso é que na semana de abertura da exposição, circulou nos corredores do centro cultural, a notícia de que algumas ligações foram realizadas para o corpo de bombeiros, informando sobre possíveis suicidas no topo dos prédios.



Figura 24: Fragmento da instalação Event Horizon, Rio de Janeiro, 2012

Nas salas do primeiro andar do CCBB estavam localizados alguns trabalhos pertencentes à exposição, registros de instalações e projetos. No segundo andar localizavam-se mais quatro trabalhos de escultura menores, uma série de gravuras e duas instalações. Esse era o contexto geral da exposição.

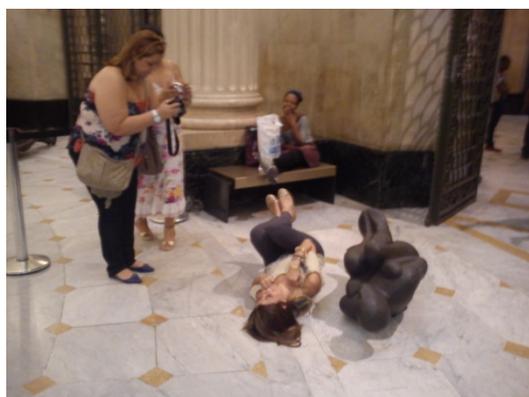
Em entrevista conferida à equipe de educadores do centro cultural, o próprio artista relata sobre o seu trabalho, a existência de um desejo de reconstruir e reordenar sobre outras esferas sensíveis, a experiência do espaço. Nos pareceu justo considerar essas indicações dadas para podermos pensar e avaliar com mais critério e clareza o lugar que ocupa o gesto fotográfico realizado pelos sujeitos junto às esculturas. “Meu trabalho consiste em transformar o que existe no mundo exterior,

unindo-o com o mundo das sensações, imaginação e fé (...) é criar um espaço humano no espaço” (GORMLEY, 1988 apud DANTAS, 2012).

Nas palavras do curador da exposição Marcelo Dantas, para entender o trabalho do artista, “é preciso sentir com a pele, mensurar com os olhos”, para que nas tensões que surgirão na presença do objeto, se conjure uma experiência sobre corpo e espaço como um procedimento participativo. Foi exatamente dessa forma que intuitivamente a exposição foi recebida pelos indivíduos que diariamente, utilizando o dispositivo fotográfico se apropriaram das esculturas dentro e fora dos limites do centro cultural.

Nos foi possível observar a dimensão de integração que o dispositivo fotográfico era capaz de evocar à medida que era inserido no contexto da exposição pelos visitantes. Desta forma a utilização das câmeras pelos sujeitos se dava, mediando a presença deles naquele espaço, revelando pontos atencionais e instituindo um conjunto de trocas simbólicas entre o trabalho e os sujeitos e entre os sujeitos e seus pares.

Nesta ação de fotografarem uns aos outros, se tornavam visíveis outras formas de relação sensível com o trabalho, o espaço e a obra. Em duplas ou grupos os visitantes posavam interagindo com os objetos, às vezes reproduzindo a posição em que a escultura estava, por outras se posicionavam abraçando as esculturas ou criando cenas onde a escultura figurava parte do conjunto da foto, ou apenas as fotografavam isoladamente. Os visitantes desenvolviam um modelo de comportamento que só se justificava pela presença da câmera e por estarem diante dela, não se sentiam inibidos em deitar no chão semelhante às esculturas para serem fotografados.



Figuras 25 e 26: Visitantes da exposição *Corpos Presentes*, CCBB-Rio, 2012.

Especificamente na relação com os trabalhos *Critical Mass II* e o *Event Horizon*, o ato fotográfico se fez presente como agente legitimador de reconhecimento do valor simbólico previamente atribuído pela instituição àqueles objetos.

Para efeito de análise nos parece importante atentar que a produção de fotografias pelos visitantes era estimulada pela instituição. Não sabemos se havia por parte dos administradores a consciência sobre a dimensão da prática fotográfica que o visitante instituía, mas ao identificarem que a tomada de fotografias junto às esculturas era recorrente, foi lançada uma promoção pela rede de relacionamentos “facebook”, para que os visitantes enviassem suas imagens a fim de concorrerem a catálogos da exposição. Esta ação acabou por atizar ainda mais os visitantes a produzirem fotografias, ao passo que muitos já chegavam ao espaço do centro cultural exclusivamente para fotografar as esculturas e fotografarem-se junto a elas.



Figura 27: Visitante da exposição *Corpos Presentes*, CCBB-Rio, 2012.

Sendo assim, o trabalho do artista que ocupa o lugar dedicado à exposição e circulação pública da arte, torna-se alvo de um modelo de ação e apropriação executada pelo público através do dispositivo fotográfico que reformula a sua recepção e percepção. É através das tomadas que geram as imagens, que se projeta a criação de uma subjetividade construída no campo da esfera pública e que é deslocada para a esfera íntima, privada destes indivíduos. Envolvidos pelo cenário institucional da arte transformado em espaço recreativo e lúdico, os visitantes passam a reconhecer o trabalho em exposição no centro cultural e no próprio meio urbano, quase que exclusivamente através da câmera fotográfica.

Os visitantes evidenciavam através do gesto fotográfico a importância daquele evento e suas fotografias não se tratavam apenas do registro da passagem deles por aquele espaço, mas demonstravam o estranhamento que o trabalho lhes causava. Somos conduzidos a crer que foi o próprio dispositivo fotográfico que ofereceu os meios para a concretização dessa experiência. Os diversos públicos de visitantes-fotógrafos ordenavam, através do gesto fotográfico, a criação de um conjunto de imagens que ao circularem entre as esferas públicas e privadas, geravam a diluição de ambas esferas que passavam a se confundir.

Neste pêndulo de deslocamentos entre esferas pública e privada, foi possível notar a construção ainda incipiente de um olhar narrativo-estético/narrativo-político por parte do público. Ambas instâncias narrativas que se apresentam como potência relacionada ao trabalho do artista se projetam para as práticas do público sem se excluírem ou se contradizerem.

“O espectador não se atém apenas ao que está visível aos olhos, mas se torna aberto a algo muito mais sublime e ao mesmo tempo intenso, algo que talvez não seja do léxico comum da cultura visual contemporânea, mas que quando ocorre desnuda o verdadeiro acontecimento da arte” (DANTAS, 2012, p.15)

Ao se referir à fotografia popular, Bourdieu vai afirmar que ela “fornece um meio de dissolver a realidade sólida e compacta da percepção quotidiana em um infinito de perfis fugazes como as imagens de um sonho, de fixar os momentos únicos da situação das coisas, acessar”⁶ (BOURDIEU, 1965, p.111). A experiência de construir um olhar atento e singular sobre os objetos artísticos dados e sobre os espaços da arte se envolve sobre esta ótica da proposta de reconstruir o objeto através do estudo da realidade sobre o filtro da câmera.

O dispositivo fotográfico é visto aqui como caminho de investigação do fenômeno de criação em contato com a arte, no sentido de requalificar o agenciamento da obra de arte sobre outra esfera que extrapola a prática artística. Trata-se de uma aproximação desejada com as propostas de ações poéticas que visam deslocar a produção de subjetividade, do plano do inconsciente, para o plano do consciente/intencional, tornando o indivíduo democrático autor e produtor de si mesmo a partir da relação com as proposições de outros autores.

⁶ No original: “la photographie fournit le moyen de dissoudre la réalité solide et compacte de la perception quotidienne en une infinité de profils fugaces comme des images de rêve, de fixer des moments absolument uniques de la situation réciproque des choses, de saisir”. (tradução livre)

Foi preciso antes de nos lançarmos à proposta de intervenção junto aos sujeitos, fitá-los à distância, a fim de compreender como era produzida através da prática fotográfica as noções sobre aquele espaço. O momento da experimentação intuitiva e livre com a câmera e os trabalhos vivenciados pelo público e a posterior intervenção propositiva do mediador foram dois momentos que pudemos destacar em nossa investigação a fim de problematizar a prática fotográfica.

A intervenção do mediador no momento da abordagem com o visitante, apesar de consistir na simples ação de questioná-lo sobre suas intenções ao produzir aquelas imagens, gerava um estado de problematização e desnaturalização do gesto fotográfico realizado pelo próprio visitante, desestabilizando sua ação automatizada. Termos esses dois momentos muito bem definidos é fundamental para construirmos uma compreensão mais clara sobre o fenômeno.

Neste momento tentamos nos envolver com os visitantes do centro cultural a fim de tomarmos seus depoimentos, no sentido de construir uma base de amostragem qualitativa para refletimos sobre os usos do dispositivo fotográfico na construção da relação entre o sujeito e a realidade naquele contexto específico. Este contato geralmente aconteceu quando o próprio visitante solicitava ajuda para ser fotografado. Sobre os pontos de vista apontados pelos visitantes, o dispositivo fotográfico se apresenta como um meio de possuir para si o real. Neste sentido notamos que a ação fotográfica é praticada como reprodução de um modelo de consumo. Mas ainda segundo o depoimento desses visitantes, a motivação envolvida na ação de fotografar está fortemente relacionada a promover uma futura participação e integração com o outro.

Uma vez realizada a aproximação do mediador junto ao visitante, o estado produtivo e relacional com a obra já se redesenhava. A problematização sugerida desestabilizava no sentido de modificar a experiência da fotografia automatizada e lançava o sujeito/fotógrafo em um processo reflexivo sobre sua prática e suas próprias imagens, ampliando e oferecendo como possibilidade de investigação outras perspectivas de recorte dos objetos e leitura de suas ações e produções. Essas proposições e desdobramentos no público tem um alcance curioso uma vez que

remodelam a experiência da obra que fogem da centralidade para as margens e necessariamente não precisam partir da figura do mediador da exposição ou do artista.

Como muitos dos indivíduos que abordamos em nossa ação diária ignoravam alguns atributos referentes ao trabalho com que estavam se relacionando, dados como o nome do artista, ou a história dele, ou o conhecimento sobre a poética que ele praticava, não pareciam se fazer necessários para a compreensão do trabalho através da fotografia. No caso das esculturas de Antony Gormley, chegava a ser irrelevante para o público inserido no trânsito urbano qual a proposta reflexiva que estava atrelada àquelas esculturas de corpos, ou mesmo o conhecimento do nome do artista e o discurso institucional que estava por trás delas. A ausência destes dados parecia não limitar a experiência junto ao objeto e desta forma o trabalho era engolido por um estado de certa desatenção.

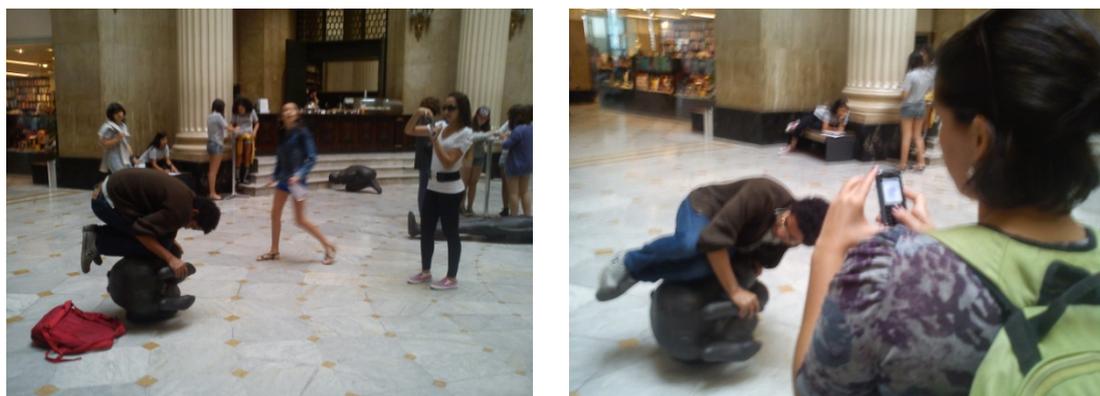


Figura 28 e 29: Visitantes da exposição *Corpos Presentes*, CCBB-Rio, 2012.

Este estado desatento, segue um padrão que se repete através de algumas formas contemporâneas de estar em relação com os espaços. A falta de informação do público sobre o trabalho acaba sendo o elemento viabilizador desse estado relacional, no qual é a própria materialidade do trabalho artístico ou as dimensões do espaço que o sujeito se localiza que ativam este estado de estranhamento e isso só se faz possível notar através das fotografias produzidas e às vezes compartilhadas.

O estranhamento com relação ao espaço e o trabalho em exposição não se manifesta apenas através das produções fotográficas, mas nos apontamentos da fala do sujeitos sobre seu gesto fotográfico. A produção fotográfica realizada pelos passantes apresenta um contexto ideal para a crítica sobre as formas de recepção do

trabalho artístico, bem como põe em questão as funções deste trabalho inserido no espaço urbano. O público que frequenta o centro cultural, assim como os transeuntes da cidade, utilizam as câmeras fotográficas para registrar a sua presença naquele espaço, interagindo com o trabalho e revelam elementos de integração entre público e obra visíveis através do gesto fotográfico. Não se trata apenas da dimensão de registro que o gesto fotográfico evoca. Foi possível identificar através das narrativas apresentadas pelos sujeitos um ponto de fratura, reconfiguração e reordenação da experiência com o mundo real. O mundo concreto está cada vez mais se convertendo em um empilhado de imagens que podem ser acessadas a qualquer momento.

A inserção do dispositivo fotográfico, agora digital, no cotidiano das pessoas segue ampliando esse panorama. Quando o limite quantitativo das poses passa a ser ampliado infinitamente, mais fotografias vão ser produzidas pelos mais diferentes sujeitos. Assim, a prática fotográfica acaba sendo incorporada dentro das práticas ordinárias. Desta maneira toda uma rede de reverberações pode ser observada. A experiência construída através da observação dos indivíduos e sua relação com os trabalhos em exposição mediada através da câmera, se reflete além os espaços públicos da arte e passa a ser vista também na experiência com certas intervenções urbanas ou os trabalhos de alguns artistas realizados em circuitos fechados ou lugares inóspitos como geleiras ou desertos, que se tornam acessíveis apenas através de registros imagéticos.

Observemos que as pessoas passam a posar mais nas fotos e também exercitam uma apreciação da imagem fotográfica por elas produzida, simultaneamente ao disparo. Elas avaliam os seus resultados e se não estão de acordo com a imagem que a câmera lhes mostra, não hesitam em descartá-las e em seguida produzirem uma nova fotografia. Identificamos aqui um comportamento de descarte e simultaneamente a instituição de certo estado crítico sobre as imagens produzidas. Esta modalidade de experiência criativa instantânea que o dispositivo fotográfico vai possibilitar, é completamente nova de nossa época e se converte em uma experiência criadora, produtora de uma subjetividade, aproximando a prática do amador à prática do profissional.

Os duzentos anos que o dispositivo fotográfico esteve entre nós, mediando o nosso acesso aos eventos e lugares, foi fundamental para percebermos que não é

apenas a proposição do artista que promove transformações sobre o mundo. As atualizações dos dispositivos técnicos também trabalharam nestas transformações. O amador no seu gesto de seleção automático através da câmera se firma como um produtor de realidade. Neste sentido o fenômeno ganha força como objeto de investigação do campo da arte, especialmente quando percebemos que as imagens fotográficas são em certa medida equivalentes de uma noção de verdade e concretização da experiência.

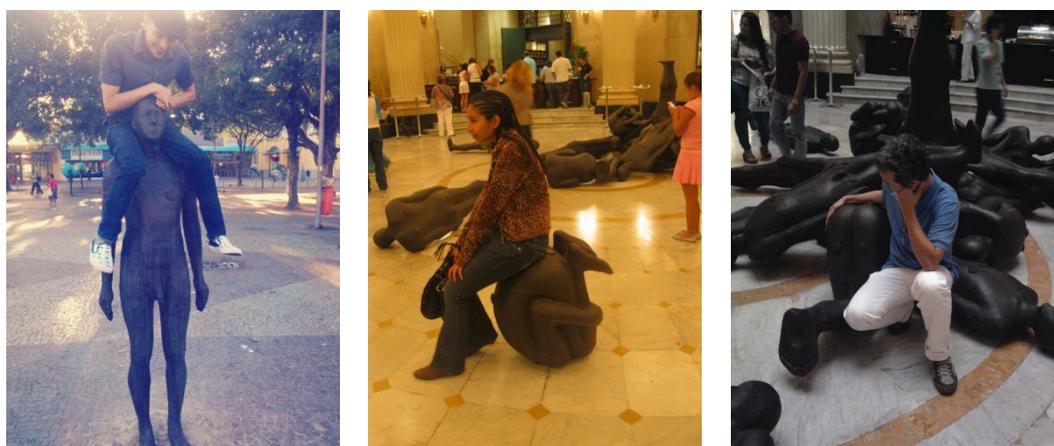
Para nós, essa imersão distanciada junto aos visitantes revelou em uma primeira análise, que a fotografia que o visitante praticava se instituiu como a negação da experiência produtiva da obra. Mas esta revelação deu lugar a um novo entendimento, quando pudemos nos deparar com certas ações dos indivíduos que deitavam-se no chão, posavam diante das esculturas em um diálogo olho no olho, ou envolviam-se dos riscos de equilibrar-se sobre uma delas apenas para serem fotografados. Assim fomos obrigados a repensar essa aparente negação, como possibilidade de potência criadora de um instante da obra de arte.

Ao chegamos a este lugar da pesquisa, nos colocamos diante de um fenômeno contemporâneo que envolve a produção de uma experiência artística. Observando o espaço e o instante em que os visitantes produziam suas fotografias, foi possível apreender um formato de relação superficial com o objeto que se aprofundava através da produção de um terceiro objeto. Ao que parece nas palavras dos sujeitos, fazer uma fotografia não serve apenas para afirmar a um grupo uma presença. Para esses fotógrafos, a ação da câmera consiste em produzir simbolicamente a materialidade para uma memória. Tal como se o dispositivo fotográfico tivesse o poder de envolver toda a atmosfera do instante do clique e retê-lo contra o esquecimento.

No panorama geral, apresentado na exposição *Corpos Presentes*, o produto da ação fotográfica do público funcionou como meio de atestação da presença do indivíduo sobre o espaço e o trabalho do artista, mas também foi possível observar a tentativa do público de apreensão, através da câmera, do conjunto de fatores únicos que envolviam aquele momento, o que nos revelava a produção de olhares afetivos sobre o trabalho. Através da sua imagem revelada na tela de LCD ou no papel, o sujeito torna-se capaz de se ver fora de si participando de um evento em

sua própria vida. Localizamos aqui estratégias de auto-reconhecimento por parte dos indivíduos. Para quem está envolvido no momento de produção da fotografia, a imagem acaba funcionando como um documento que atesta que aquela experiência existiu e foi vivenciada.

Foi possível perceber ainda que a relação com a pose que o público faz para a fotografia, promove um estado de relação com o trabalho de arte, que talvez só seja possível através do dispositivo. Qual seria o outro sentido para nos deitarmos no chão e erguer as pernas semelhante à posição de uma escultura de ferro apresentada em um espaço público por um artista, senão para sermos fotografados?



Figuras 30, 31 e 32: Visitantes interagindo com as esculturas para serem fotografados, 2012.

As fotografias se mostram para esses públicos como a construção de uma visualidade singular e são capazes de reter a aura que envolve o momento do clique. A experiência instituída através do gesto fotográfico com a obra de arte, parece ser de uma outro ordem, que não a cognitiva, mas perceptiva e afetiva. Vale salientar que o esforço que empreendemos neste estudo é o de pensar a experiência com a obra de arte que se revela na prática fotográfica dos sujeitos, como uma atualização das práticas artísticas que se integra de forma latente ao cotidiano das pessoas.

Assim o dispositivo amplia as possibilidades de diálogo com o trabalho de arte e promove um estado de constante estranhamento e reavaliação da imagem, uma vez que o sujeito atua sobre elas, selecionando e descartando as imagens que não lhes interessem. Finalizamos aqui sinalizando para o jogo que o dispositivo fotográfico pode instituir na relação público-trabalho-experiência, no qual as articulações

impostas pelo panorama social “tecnologizado”, promovem a reintegração da arte ao espaço das práticas cotidianas.



Figura 33: Menina interagindo com a escultura para ser fotografada, CCBB-Rio, 2012.

3.2. ALHEIOS OLHARES NO MAC COMO OBRA DE ARTE.

Cada um ao seu tempo, o trem, o automóvel e o avião ressignificaram a forma de compreensão entre distâncias. Da mesma forma que os meios de transporte dinamizaram a localização e deslocamentos dos indivíduos pelos espaços geográficos, a fotografia potencializou a experiência perceptiva do tempo sobre eles, oferecendo um veículo de acesso a determinados eventos e um suporte para a memória. Através do dispositivo fotográfico, certos padrões de comportamento tornam-se visíveis e determinadas formas de relação com o mundo e a arte tornam-se possíveis.

Em concordância com Sontag (2004) quando indica que a nossa educação para o mundo se fez através de imagens, localizamos o principal meio com o qual nos referimos às formas de reconhecimento dos objetos de arte: a fotografia. Desde muito cedo, ainda nas aulas de artes nas escolas de educação de base, a maneira de reconhecer os trabalhos de arte espalhados pelo mundo se deu através de miniaturas bidimensionais impressas em livros e catálogos. Postas em ordem cronológica as

formas de acesso aos trabalhos artísticos e lugares das artes como museus e “sítios específicos” espalhados pelo mundo, antes de nos serem acessíveis espacialmente, nos foram acessíveis através de narrativas e de reproduções fotográficas nas quais estavam subtraídas as dimensões da obra no espaço.

Através das características indiciais, fundamentais à produção das imagens fotográficas, alimentou-se dentro do senso comum a ideia de que o dispositivo fotográfico é capaz de multiplicar os objetos únicos e assim favorecer as imagens como atributo de verdade incontestável. Foi com base nesta noção de verdade fotográfica e na crença do poder que o dispositivo fotográfico possui de duplicar os lugares e objetos e colocá-los em trânsito através das imagens, que afirmamos, mesmo sem nunca termos visto, que a “Mona Lisa” está no museu do Louvre ou que o “Spiral Jetty” de Robert Smithson está lá no “Great Salt Lake”. Neste sentido, a fotografia passa a nos antecipar os lugares e, uma vez localizados geograficamente diante dos trabalhos que foram antecipados pelas imagens, uma das formas recorrentes de demonstrar esse reconhecimento é produzir deles uma fotografia.

Antes de prosseguirmos com as questões que tratam da fotografia na relação com a arte, devemos considerar um aspecto de ordem política e social com o qual nos deparamos no atual momento histórico. Há uma nova ordem mundial em emergência que se projeta sobre a cultura em seus múltiplos níveis. Certos grupos historicamente excluídos das narrativas oficiais têm reivindicado e conquistado visibilidade e espaço dentro dessas narrativas. Seguindo esse fenômeno, observamos certos padrões de consumo sendo praticados, tanto na aquisição de bens materiais, como nos meios de produção e acesso a cultura. Essa paisagem aponta para uma reordenação do modelo econômico praticado pelos indivíduos das classes populares.

Os novos hábitos de consumo desses indivíduos seguem estimulados pela aceleração da economia global e se projetam de maneira enfática sobre o campo da cultura. Não é possível deixarmos de destacar ainda, que o fenômeno da integração da máquina, do modelo do dispositivo e da prática fotográfica no cotidiano das pessoas, faz parte de um processo maior de transformações globais que afeta não apenas o indivíduo, mas a arte e as diversas esferas da cultura. Essas transformações econômicas da sociedade que tornaram acessível a certos grupos de indivíduos,

lugares, espaços, eventos, bens e práticas que até então não faziam parte dos seus hábitos de consumo, redesenham a própria identidade de classes e a experiência do indivíduo com o real.

As mudanças que se desenvolveram através dos modelos de consumo dessas classes que compõem a parcela popular da sociedade, modelaram, por exemplo, o acesso e frequência desses indivíduos a espaços da cultura como museus e centros culturais. Uma vez que os indivíduos destas classes ampliaram seu poder econômico, passaram a realizar deslocamentos em viagens pelo globo, e os espaços e objetos antes acessíveis apenas através de imagens passaram a ser acessados “in loco”. Os espaços e objetos de arte que em alguns momentos da história estiveram reservados apenas à fruição das elites econômica e cultural, passam a ser assimilados pelas classes populares como hábito em certas circunstâncias.

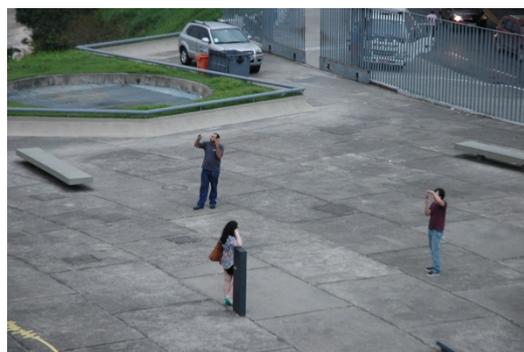
Retomemos a relação das classes populares com a cultura sobre a perspectiva da disponibilidade dos meios de produção. Antes de ser um objeto acessível a maior parte da população, a posse de uma câmera fotográfica já figurou como um elemento de distinção social entre os indivíduos, como nos aponta Bourdieu. Para produzir uma fotografia era preciso além da câmera, o filme e o dispêndio com a revelação que era realizada por um laboratório. Esse quadro reduzia a possibilidade da prática fotográfica entre os indivíduos mais populares. No entanto, desde a criação dos dispositivos fotográficos digitais e sua mais recente integração à aparelhos de telefonia celular, esta prática tem se tornado acessível e deixando de ser um aspecto distintivo entre as classes, para reforçar o fenômeno de diluição delas. Possuir uma câmera nos dias de hoje já não é um dado capaz de projetar socialmente seu portador.

Apesar de hoje muitos indivíduos terem elevado seu poder de crédito e passado a consumir mais certos objetos e lugares tradicionalmente não pertencentes ao seu meio, deslocando-se mais em viagens pelo mundo e acessando os lugares e os eventos da arte nos seus específicos espaços de guarda, ainda não tiveram tempo suficiente para os códigos culturais serem revistos. Desta maneira, estes indivíduos populares povoam essas novas práticas e se apropriam dos meios que reconhecem como válidos para tomar posse delas. Mesmo que estes meios não sejam

tradicionalmente reconhecidos como válidos. Em relação aos museus e objetos de arte, destacamos a fotografia.

Essa forma de instrução e reconhecimento realizada através das imagens fotográficas, acaba sendo evocada pelos sujeitos como estratégia de apropriação dos objetos de arte. Aqui não mais no sentido de ver a imagem impressa em livro ou cartão postal, mas no sentido de produzir a experiência espacial com a arte através da câmera. Nos parece clara a utilização que os indivíduos atribuem ao gesto fotográfico que realizam, no sentido de tomar posse simbólica do mundo e da memória através das imagens. A temporalidade do evento é definida para a experiência presencial no espaço, no entanto a fotografia pode ser re-acessada a qualquer momento.

Nas diversas visitas que realizamos ao MAC-Niterói, em qualquer dia da semana, foi possível nos deparar com pelo menos uma dezena de visitantes, grande parte deles, posando, clicando, caçando imagens, registrando sua presença, investigando e interagindo com o espaço através da câmera fotográfica. Tornando visível este fenômeno que surge como parte de transformações maiores, os visitantes que vão até o espaço e o fotografam ou se fotografam nele, estabelecem diferentes estratégias para produzirem suas fotografias: ora em plano aberto, ora buscando detalhes importantes e curiosos da arquitetura, ora recortando o espaço clicando a cada cinco passos, ou mesmo se colocando em relação com o prédio aparecendo nas fotografias como elemento integrante das imagens, muitas vezes erguendo os braços como que suspendendo o prédio.



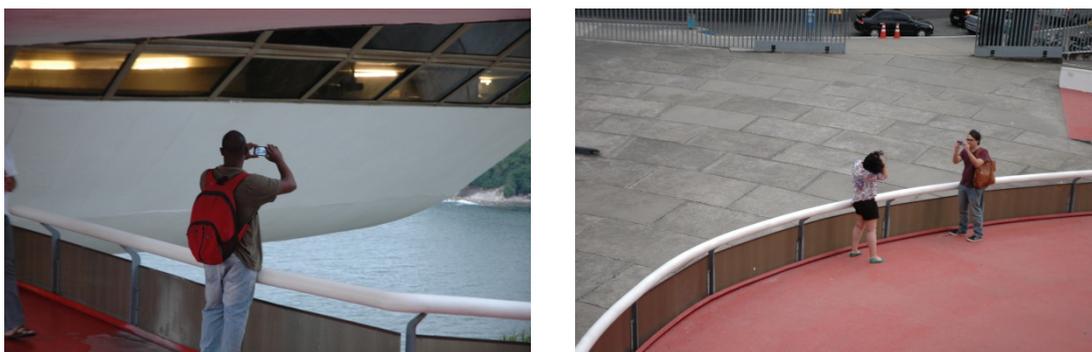


Figura 34, 35, 36 e 37: Visitantes do MAC-Niterói, 2013

Desta forma, a partir desta observação realizada inicialmente de forma esporádica, delimitamos condições específicas, com o intuito de produzirmos uma reflexão crítica sobre este uso do dispositivo fotográfico na relação com o espaço e com a obra de arte. Esta reflexão localizada se desdobrou em uma reflexão específica sobre os meios de produção da obra de arte na contemporaneidade. Poderia ser a câmera fotográfica um artefato capaz de oferecer uma forma de experiência singular com o espaço? Denotadas as dimensões de atestação e necessidade de presença física para produção de uma fotografia: estaríamos diante de uma nova modalidade de experiência com o espaço e os produtos da arte, onde a tecnologia de produção automática de imagens funciona como um canal para a produção do fenômeno artístico da obra?

Pontuamos as nossas observações à terceira edição do evento “MAC como obra de arte” realizado nos dias 29 e 30 de Junho de 2013. O “MAC como obra de arte” é uma iniciativa que, nas palavras do diretor do museu Luiz Guilherme Vergara, “propõe ocupar os espaços do museu como laboratório de práticas artísticas, pedagógicas e sociais”. No evento, diversas linguagens artísticas se colocam em diálogo com os múltiplos espaços do museu, com a paisagem do seu entorno e com a própria escultura arquitetônica que é o prédio do museu. Nestes dois dias, o museu recebeu diversas intervenções artísticas, que reuniram e movimentaram o público local, além dos tradicionais turistas que diariamente já visitam o espaço. Um dado importante de ser ainda pontuado é que nos dias do evento o MAC-Niterói tem entrada franca, fato que acaba funcionando como um facilitador de acesso do público.

Foi para este evento que elaboramos a proposta de intervenção Alheios Olhares. Seguimos inspirados por algumas iniciativas extra-institucionais, que se desenvolvem à margem do sistema, como o “#OrsayCommon” que, ignorando a determinação da diretoria do museu D’Orsay, a qual proibia as tomadas fotográficas realizadas pelo público, propõe a apropriação dos espaços e acervos do museu D’Orsay através da fotografia. Também nos referimos à algumas iniciativas institucionais como o “Múltiplos Olhares” e mercadológicas como o “PhotoArts”, que também solicitavam a participação dos indivíduos, produzindo e compartilhando suas imagens. Nos propusemos a pensar, a partir da intervenção Alheios Olhares, e problematizar a participação do público através da ação fotográfica, neste caso junto ao MAC-Niterói.

Relacionado aos aspectos visuais e geográficos, o MAC-Niterói já causa impacto no observador à distância. Localizado no mirante da Boa Viagem, o museu projetado por Oscar Niemeyer conjuga algumas características que o tornam um espaço único e que merecem ser apontados. Inicialmente pelo seu desempenho quanto monumento que projetou para o mundo a cidade de Niterói. Seguindo o exemplo de alguns museus como o Louvre para a cidade de Paris, o MAC-Niterói é reconhecidamente um dos principais pontos de interesse turístico da cidade, tendo sua forma se tornado símbolo e logomarca da cidade. Mensalmente o MAC chega a receber cerca de 10 mil visitantes entre brasileiros e estrangeiros. Em seguida por se tratar de um elemento da produção do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. O edifício do MAC-Niterói é um exemplo de objeto de arte que se insere na paisagem. É um prédio que expressa um discurso da forma. Por fim, por se tratar de um espaço voltado à guarda e apresentação de uma coleção de arte, que é a coleção João Sattamini, e também se configurar como espaço dinâmico, recebendo exposições temporárias. O MAC é um equipamento para a promoção da cultural, de destaque na cidade de Niterói.

Evidenciadas essas características que dizem respeito ao espaço, enfatizamos que não há uma ordem hierárquica entre elas. O MAC é um lugar de convergência e é simultaneamente museu, objeto, monumento e ponto turístico. Essas características que envolvem o lugar, aproximam em certos aspectos, alguns museus e centros culturais que foram envolvidos pelos novos hábitos de consumo de grande

parte da população que antes não os praticavam. À medida que identificamos o MAC-Niterói possuidor desse perfil, também pudemos localizar as evidências sobre a prática fotográfica dos visitantes explorando novos espaços, novas visualidades e localizando os indivíduos e suas experiências diante dele.

Se apropriando da evidente prática fotográfica exercida pelo público diante do prédio construído por Oscar Niemeyer, a proposta, “Alheios Olhares”, lançada pela nossa intervenção, sugeria que o público investigasse através do dispositivo fotográfico as características físicas do museu, mas que não se limite apenas a elas podendo utilizar a câmera da forma que quisesse para explorar o espaço. Para efeito deste estudo que se configura agora como a observação do fenômeno de produção de fotografias pelo público dentro de uma intervenção artística, inserida no contexto de um evento dentro do calendário do museu que é o “MAC como Obra de Arte”, propusemos esta intervenção que era realizada “in loco” pelo artista-pesquisador junto aos sujeitos de forma individual, ou localizada junto a um grupo.

A fim de tornar visível a ação para o público, foram dispostos em diferentes pontos do pátio do museu, seis carpetes com indicações para que o público se posicionasse sobre eles e produzisse suas fotografias do museu PE em seguida enviasse as imagens para o email ou para a página do projeto.

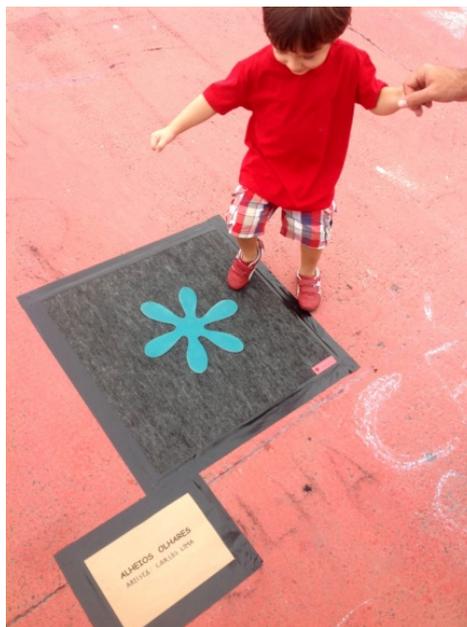


Figura 38: Participante da intervenção Alheios Olhares, 2013

Assim, o participante poderia se posicionar em cima do carpete posando para ser fotografado ou usando o carpete como indicação para produzir sua fotografia. A ação também compreendeu a distribuição de uma pequena filipeta com os visitantes que estivessem fotografando, a fim de instigá-los ainda mais. Esta filipeta era retangular e possuía a forma de um olho recortada como um estêncil, semelhante aos carpetes, também possuía indicações para que o participante enviasse as fotografias que viesse a produzir de si ou do museu para a página ou email do projeto.



Figura 39: Modelo da filipeta distribuída com os participantes da ação Alheios Olhares, 2013.

A intervenção foi recebida de forma positiva pelo público presente no evento, que efetivamente produziu e enviou as imagens para o email/página da ação. No que se refere às filipetas, alguns sujeitos acabaram agregando-as como elemento que deveria ser inserido na fotografia que produziriam. Este comportamento já era previsto como possibilidade e não foi de grande surpresa para nós. Observar essa apropriação feita pelos indivíduos, da filipeta como um moldura para a imagem ou elemento dela, que fugia da simples proposta inicial de posar ou posicionar-se para fotografar sobre os carpetes, só reforçou a dimensão de potência criativa que a ação propunha. Na verdade, a livre intervenção do público ao agregar a imagem da filipeta no contexto da imagem que ele enviaria para o email, se configurou como um potencializador dos olhares sobre o museu e da presença dos sujeitos naquele espaço e evento.



Figuras 40, 41 e 42: Participantes da ação Alheios Olhares, fotografias enviadas pelo participante, Alheios Olhares, 2013.

A proposta de criar e alimentar um banco de imagens composto a partir das contribuições dos participantes, se apresenta como a construção simbólica de uma visualidade ao mesmo tempo singular e coletiva sobre aquele espaço e evento. Trata-se de um banco de imagens afetivas, viável apenas através da participação do público que compartilhou as suas fotografias. Ao lançar esta ação, alimentamos uma intuição no papel formador do olhar e em certa medida balizador da experiência com a arte e com o mundo que o dispositivo fotográfico é capaz de realizar, especialmente no cenário contemporâneo. É através dos usos da câmera que alguns indivíduos participam uns aos outros as suas experiências realizadas. É importante requalificar essa experiência.

A experiência fotográfica produzida pelo público junto ao museu, agrega e limita a sua participação e aqui torna-se um veículo para a investigação do fenômeno de produção da obra de arte no contexto contemporâneo. A câmera

fotográfica atrelada à presença corporal do indivíduo nos espaços e junto aos objetos antes conhecidos apenas através de imagens em segunda pessoa, se configura como objeto lúdico de integração entre esses sujeitos e suas experiências. É fato que muitas imagens são produzidas indiscriminadamente e muitas vezes sem nenhuma justificativa consciente por parte dos participantes da foto. Essa repetição mecânica do gesto fotográfico que o próprio sujeito não compreende é capaz de limitar sua experiência junto à obra de arte em um comportamento meramente consumista.

É através do jogo que a câmera promove junto aos sujeitos que se constrói além da imagem fotográfica a noção de participação e envolvimento com os eventos, posterior concretização da experiência e reconhecimento da memória. Essas imagens, produto desse jogo de relações, por sua vez, são capazes de evocar junto ao depoimento dos sujeitos que tomaram parte na sua produção, no momento de sua retomada, a aura dos eventos nos quais foram produzidas e revelar outras formas de compreensão da obra de arte que se deslocam da esfera das relações estéticas para a esfera das relações afetivas. “Nenhuma obra de arte é contemplada tão atentamente em nosso tempo como a imagem fotográfica de nós mesmos, de nossos parentes próximos, de nossos seres amados” (LICHTWARK, apud BENJAMIN, 1994, p. 103).

Evidenciamos aqui a câmera como elemento de integração do grupo, seja familiar, fraternal ou ideológico. Essa observação se constrói dentro de nossa intervenção no MAC como Obra de Arte no que se refere à presença dos indivíduos nas imagens que estão produzindo, visto que não são apenas os aspectos físicos da arquitetura de Niemeyer que são evidenciados nas fotos. As imagens que posteriormente pudemos acessar através da participação dos sujeitos da intervenção *Alheios Olhares* apresentam as visualidades destes indivíduos sobre o MAC, mas também revelam o envolvimento afetivo entre os demais participantes da produção da fotografia.



Figura 43: Grupo participante da ação Alheios Olhares, fotografia enviada pelo participante, 2013.

Este banco de imagens disponível sobre domínio público reforça as novas formas de apropriação dos espaços públicos da arte, bem como promove um instrumento de localização/cartografia e de auto-reconhecimento do indivíduo dentro de sua própria cronologia.

As visualidades oferecidas nas imagens do público passam a ser aceitas aqui como um instrumento agenciador de discurso que estreita as distâncias entre o museu e seus novos e antigos frequentadores no qual o gesto fotográfico é um meio válido para acessar o evento. A câmera passa a explicitar o indivíduo diante do espaço e revela o desejo de suspensão do tempo.



Figura 44 e 45: Fotografias enviadas por participantes, Alheios Olhares, 2013

Nas imagens que produzem, está exposto o que querem lembrar e como querem lembrar. Não se trata de um registro bruto da sua passagem por ali, mas de um processo criativo no qual as imagens carregam uma forte carga narrativa.

A câmera acaba sendo para os visitantes o meio de acessar o evento sobre outro nível de interação. Exatamente por ter relacionada a ele a máquina fotográfica e a imagem produzida, essa forma de interação junto ao objeto/evento de arte é de natureza construtiva, na qual os participantes se inserem dentro do campo da imagem e/ou dirigem o posicionamento dos outros participantes a fim de produzir a fotografia “ideal”.



Figura 46 e 47: público espontâneo do MAC e participantes da ação Alheios Olhares,

Diante da câmera o indivíduo que sabe da sua existência, se põe a posar e se envolve de uma atitude. Essas imagens carregam para o grupo que as produz, os limites daquela experiência vivenciada coletivamente. Junto à imagem fotográfica se desenvolve uma memória participada e compartilhada entre esses agentes. Através da imagem fotográfica são produzidos duplos idealizados dos indivíduos mas também constroem a noção de verdade. É através da câmera que os espaços percorridos tornam-se espaços realmente vividos e eternizados simbolicamente.

Aqui nos aproximamos de um estado de existência no qual o indivíduo se coloca no centro de suas experiências e se vale das visualidades produzidas pela câmera para tomar ciência dele próprio. Enfatizando este estado produtivo do sujeito, o localizamos dentro de uma proposta artística que o envolve a fim de reforçar a importância de refletir sobre o gesto fotográfico que ele pratica. Ao sugerir certos pontos de vista que podem ser explorados pela ação fotográfica, a partir de um diálogo entre o objeto de arte em exposição no espaço e a presença física do sujeito diante dele, enfatizamos a intenção de produção da obra de arte onde a experimentação do corpo e do espaço passam a se orientar através do dispositivo fotográfico. Este por sua vez atua como instrumento para romper com certo estado de anestesiamento por parte do indivíduo.

Parece-nos importante fazer notar o papel que exerce hoje a tecnologia, no sentido de existir integrada e integrando o homem à sua própria vida. Essa presença tecnológica se mostra harmoniosa quando temos essa tecnologia é utilizada em função da consumação da experiência e proporciona a construção de um olhar afetivo e estético sobre os espaços e objetos de arte e do mundo. Cada uma dessas imagens produzidas não é menos estética do que afetiva, ou vice-versa. A dimensão praticada do dispositivo fotográfico firma uma modalidade de integração lúdica entre os indivíduos e a obra de arte, que apesar de redesenhar a noção espacial e temporal da experiência, ainda se orienta através da presença física dos corpos nos espaços.

A fotografia vai promover uma forma de experiência que pertence a outra ordem. Essa nova ordem da experiência se apresenta como reflexo de um conjunto de transformações econômicas e sociais, enfatizada pela democratização e acessibilidade dos meios de produção de imagens. Uma vez transpostas para dentro da instituição artística, essas transformações inauguram uma nova maneira inclusive de ressignificar a experiência com a obra de arte, no sentido de deslocá-la para o espaço das práticas ordinárias dos indivíduos.

Estamos diante de um deslocamento de polos produtivos, perceptivos e receptivos dentro do campo das artes e da vida. Nosso esforço se faz em pensá-lo aqui do ponto de vista do que produz o receptor/sujeito/produtor, à medida que manipula sua câmera fotográfica. Se é verdade que a fotografia enquanto imagem é capaz de destruir a aura dos objetos únicos, enquanto gesto fotográfico, no que diz respeito aos processos contemporâneos de produção da obra de arte, especialmente junto ao público, pode ser o dispositivo fotográfico, através do gesto fotográfico dos sujeitos, que restituirá esta aura da experiência única na presença do objeto ou evento artístico.

4. NOVOS LIMITES PARA A ARTE ALÉM DA ARTE – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso trabalho de observação sistemática e cotidiana com visitantes do Instituto Ricardo Brennand nos ofereceu uma melhor compreensão de como se dá com este determinado perfil de público, turistas ou indivíduos em momento recreativo, a relação com a fotografia no respectivo espaço da exposição de arte. O que produz para este visitante a sua intervenção através da fotografia com a arquitetura do espaço e os objetos em exposição? Foi-nos possível identificar que as motivações expressas pelos visitantes giravam em torno de um impulso memorialista mas, à medida que seguimos uma trajetória de questões, percebemos que esta resposta já não era completamente satisfatória. Dessa forma nos interrogamos se haveriam no gesto fotográfico outras intencionalidades que poderiam ser apontadas e até se haveriam intenções desconhecidas pelo próprio visitante.

Tentamos fugir de uma dialética da simples intenção ou espontaneidade e abraçamos simultaneamente as duas proposições por creditarmos ambas como válidas para a nossa reflexão. Dessa forma nos foi possível extrapolar o campo de atuação do conceito da “obra de arte” para além das práticas intencionais do campo da arte, derivando uma observação da “obra” nos espaços da experiência democrática. Foi no campo fértil das práticas que o público realiza junto aos objetos de arte que encontramos nosso questionamento norteador: seria possível que a produção de imagens através do dispositivo fotográfico, se configure dentro de um campo relacional como um parâmetro para a experiência com a *obra de arte* no momento contemporâneo?

A arte é sem dúvida um fenômeno social, e na tentativa de ver mais claramente a nossa compreensão desse fenômeno no momento contemporâneo, se fez necessário instituir parâmetros mais complacentes e em certa medida adversos do que os aplicados pelo sistema contemporâneo da arte, especialmente o que liga a definição de “artístico” a uma produção intencional por parte do artista ou a necessidade de inserção em um circuito de mercado ou institucional. Não assumimos a arte apenas como instituição. Apresentamos neste trabalho reflexões sobre algumas definições aplicadas ao dispositivo fotográfico, tanto as que dizem respeito ao aparato teórico que pensa a fotografia como elemento isolado das relações que a cerca, atravessamos

também a abordagem sociológica do dispositivo, passamos pelos diversos usos e discursos dos artistas e respectivos movimentos, para finalmente podermos considerar os espaços da prática fotográfica desinteressada promovida pelos sujeitos.

Evidenciamos em nosso estudo o fenômeno de produção massiva de fotografias por indivíduos envolvidos na recepção pública da arte em espaços culturais, para desenharmos mais claramente um padrão de comportamento que se faz visível especialmente em nossos dias. Toda essa trajetória realizada sobre o dispositivo fotográfico se empregou com o intuito de problematizar esse fenômeno comportamental que se apresenta diante dos objetos de arte, antes de aceitar verdades já estabelecidas.

Nos propusemos a dialogar com os autores e nos instrumentalizamos com as ferramentas que nos foram oferecidas por eles. Assim pudemos forjar nossos próprios instrumentos teóricos para investigar com mais clareza o gesto fotográfico. Relacionamos as teorias sobre o dispositivo fotográfico a uma práxis específica a fim de tencionar as abordagens vigentes, oferecendo como resposta o desenvolvimento de ferramentas metodológicas adequadas para elaboração de uma teoria complexa com suporte na experiência vivida. Nossa teoria compreende a noção de coabitação e desta forma torna-se mais bem alinhada às nossas observações sobre o fenômeno contemporâneo de produção da obra da arte. A complexidade da teoria que propomos está no fato dela considerar as diferentes interpretações sobre o fenômeno, sem que para isso precisemos excluir qualquer ponto de vista.

Desenvolvemos até o presente a nossa compreensão de que a fotografia enquanto um dispositivo não se trata apenas de um conjunto de propriedades atreladas exclusivamente à mecânica ou a química do objeto. O dispositivo fotográfico nos é compreendido como uma formação articulada e ampla que compreenderá simultaneamente o ato fotográfico, o gesto fotográfico, a tomada fotográfica, e todos os demais níveis que possamos apontar relacionados ao sistema de códigos visuais que surgem a partir do advento da câmera e dos meios de impressão, revelação e fixação da imagem. Está contida nessa noção de dispositivo fotográfico, com a qual trabalhamos, o mecanismo técnico e tecnológico que provém à câmera e as possíveis formas de relação que ela possa vir instituir.

Fomos levados a crer em nossas leituras, que certas imagens fotográficas ou certos usos dados ao dispositivo fotográfico pelos artistas, condicionavam a fotografia como arte ou não. Mas não foi sobre este aspecto atrelado a fotografia como arte que percorreu nossa curiosidade. Adotamos através da observação da prática, a compreensão de que não é apenas pelos usos atribuídos pelos artistas ao dispositivo fotográfico, que a fotografia tangencia a arte. Notamos que a inserção da câmera como mediadora das experiências contemporâneas do ver e sentir tem se ampliado em nossa sociedade inclusive na relação com a arte. A circulação de trabalhos de alguns artistas realizados em esfera particular e íntima ou localizados em regiões inacessíveis, que tomamos conhecimento através de imagens fotográficas ou através do filme, reforçam esta inserção do dispositivo ao ponto de nos referirmos à fotografia de um trabalho de arte como se ela fosse o próprio trabalho.

Extrapolando os usos artísticos, recortamos nosso foco neste trabalho no sujeito comum. Mediando as experiências corriqueiras ou excepcionais, o dispositivo fotográfico está presente na vida das pessoas atestando suas presenças e visualidades no mundo. É sobretudo quando acessibiliza a experiência produtiva e democratiza a produção de imagens que a fotografia se afina com a arte. É esse traço do dispositivo fotográfico que evidenciamos para pensar as irradiações possíveis para as práticas dos espaços dentro do campo da arte. Assim pudemos considerar a prática democrática da fotografia para este estudo da arte que se posiciona comprometido com a sociedade e intencionado em manter aberta a veia de discussão sobre os parâmetros que modelam o fenômeno artístico.

Por não estarmos totalmente satisfeitos com as teorias por nós visitadas sobre o dispositivo fotográfico e sua conseqüente relação com a arte, partimos a ver no momento atual as formas de contato e investigação com os objetos de arte que os ditos “não-artistas” promovem mediada pelo dispositivo técnico e tecnológico fotográfico. E sobre esta observação erguemos nosso argumento teórico. Por entendermos que a arte não se trata apenas da instituição atribuída por um indivíduo dotado de certas qualidades, mas que transborda os espaços de exposição e reconhecimento firmados pelo sistema, e por reconhecermos sua atuação em esferas e espaços alheios à prática artística, deslocamos da esfera institucional da arte os nossos apontamentos, para fertilizar o campo.

Apesar de todos os movimentos que encabeçaram a compreensão que podemos fazer da fotografia como arte tentarem reinstaurar ao dispositivo um conjunto de arbitrariedades, desintegrando dele certas qualidades latentes a qualquer indivíduo, entendemos ser parte da natureza da câmera democratizar a experiência do ver, bem como a experiência de produzir imagens, onde a tomada de cada fotografia é uma experiência única. Constatamos que a fotografia promove a criação de um modo específico de ver, acessar e experienciar os eventos.

Apesar de identificarmos, não nos demos à uma investigação aprofundada, para efeito deste estudo, os aspectos que atravessam as poéticas trabalho de certos artistas, ou as formas que esses utilizam a fotografia para veicular suas produções. Há um remodelamento da experiência com a arte no momento atual que extrapola o espaço destinado a arte, para alcançar o lugar da experiência com a própria vida. Tal como certas expressões da arte contemporânea se misturam e em certos momentos se confundem com a vida, nos interessamos destacar como tem se dado uma nova forma de estar em relação com o real, mediada pela câmera e pelo dispositivo fotográfico, a fim de apresentar um possível caminho para a atualização da noção de “obra de arte” na relação com o observador. O dispositivo fotográfico é sem dúvida, nesse panorama midiático e tecnologicado, uma peça fundamental na formação de visualidades sobre o mundo e exerce grande influência nas formas do ser humano investigar a realidade.

Lançamos nosso olhar sobre o espaço das percepções cotidianas onde não estão investidas intenções artísticas, para investigar quais forças permeiam o gesto fotográfico do visitante e se colocam em sintonia ou dissonância com antigos hábitos de recepção da arte, sobretudo na contemporaneidade. Falamos de um estado relacional específico, onde o sujeito se coloca como agente de uma noção de realidade que o próprio dispositivo fotográfico provê. Este estado é considerado por nós como um estado de atualização da experiência com o real no qual é o próprio dispositivo fotográfico técnico ou tecnológico o eixo no triângulo de compreensão da obra. Através de atualizações das práticas na relação com a arte e com o mundo, desligamos a nossa atenção das produções dos artistas para resgatar uma outra dimensão existencial do fenômeno artístico que se dá junto ao observador, para em seguida analisá-la de forma crítica e reflexiva. Compreendendo também que esta investigação

não fecha o problema, mas amplia o campo da discussão sobre os processos que envolvem a produção de arte na contemporaneidade.

Sempre que ocorrerem mudanças no tecido social, ocorrerão em cadeia, mudanças nas formas de percepção, e estas mais tarde, servirão de berço para o surgimento de novas formas de compreensão da produção artística. Foi possível constatar que desde os anos de 1930, a reprodutibilidade técnica da “obra” de arte modificava a relação da massa com a arte. O que ainda hoje não se percebe e que tentamos apresentar é como a utilização dos dispositivos de produção e veiculação da produção cultural imagética pelas massas é capaz de modificar a própria noção de um fazer artístico relacionado exclusivamente à figura do artista. “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte. (...) A massa distraída, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo”. (BENJAMIN, 1985, p.192-193)

Diante dessas observações, percebemos que o desenvolvimento de um percurso metodológico e a intervenção propositiva e questionadora que realizamos tanto no âmbito dos funcionários do museu como no âmbito dos visitantes foram balizadoras para a ampliação da observação e crítica sobre o fenômeno. Pudemos constatar uma modificação que julgamos elevar o grau de experiência que o indivíduo desenvolve com o objeto de arte. Nos foi possível observar ainda, como se institui em alguns indivíduos uma consciência mais fina sobre o seu próprio processo de produção fotográfica, uma vez que, apesar de não se munirem de intenções artísticas, expressavam intenções estéticas nas suas produções.

Uma vez que o indivíduo contemporâneo passa a produzir seus próprios testemunhos do seu mundo visível através de imagens fotográficas, estamos diante de um estado criativo automático. Mas quando este indivíduo passa a refletir sobre seu processo de produção e este se torna intencional, vemos este estado automático se converter em consciência. Mas não se trata apenas de reformular a prática deste indivíduo. Esta pesquisa também nos serviu para colocarmos à prova certas convicções que trazíamos como verdades estabelecidas. E isso só nos foi possível perceber a partir do momento que nos abrimos à narrativa dos outros sujeitos e nos dispomos a apreciar o seu discurso sobre si mesmo.

Ao ampliarmos nosso campo de observação a outros espaços institucionais (CCBB-Rio e MAC-Niterói), constatamos que a disponibilidade do dispositivo fotográfico permite que, na contemporaneidade, mais imagens sejam produzidas sobre os mais diversos temas, sempre que o dispositivo esteja disponível a mão. Qualquer motivo ou momento pode se configurar em estado criativo, revelando formas de percepção que outrora eram ignoradas. Percebemos aqui que há uma nova indicação sobre a relação com o real. Agora muitos outros temas podem ser dignos do nosso olhar. E mais, o dispositivo fotográfico pode configurar-se como instrumento para a realização da experiência com o mundo.

Por promover um estado de realização (estado de relação produtiva), destacamos o gesto fotográfico dos sujeitos como movimento articulador da obra de arte. Quando nos deparamos com chamadas públicas e concursos que promovem o olhar fotográfico do indivíduo democrático, estamos diante de um fenômeno alinhado com as questões da pós-modernidade e da sociedade pós-industrial. Somado a este fenômeno identifica-se ainda que à medida que essa prática de produção cresceu, formas de compartilhar os produtos gerados por ela surgiram no seu encaixe, reforçando o movimento globalizado de consumo e produção da cultura.

Quando Flusser traz à tona esta nova condição na relação com a máquina, na qual grande parte da humanidade passou a funcionar em função delas (FLUSSER, 2011), nos abre caminho para perceber o quanto o fato de termos nascido num ambiente permeado de dispositivos técnicos e tecnológicos redesenhou nosso entendimento sobre a realidade. O indivíduo é movido por um forte desejo de consumo em correspondência com uma certa noção de perda de tempo. Neste sentido a máquina fotográfica vem suprir essas carências. “A maioria da sociedade está empenhada nos aparelhos dominadores, programadores e controladores. (...) Querer definir aparelhos é querer elaborar categorias apropriadas à cultura pós-industrial que está surgindo.” (FLUSSER, 2011, p.42).

Mais do que falar de um consumismo estimulado pelo desenvolvimento de meios para que a cultura se torne um produto, é preciso repensar numa perspectiva mais crítica os instrumentos com os quais temos observado esta produção marginal de imagens. Não se trata aqui de romantizar o olhar para o que se vê quanto à produção de imagens por esses anônimos, mas tampouco converter este olhar num olhar

pessimista. Assim, poderemos a partir dos índices da “mediocridade”, que seriam essas fotografias, compreender como o conceito estético se desdobra na materialização do olhar destes indivíduos “sem qualidades” – democráticos.

O fluxo iniciado pelo surgimento do dispositivo fotográfico, seguido das tecnologias de produção de imagens como o cinema, em conjunto com os novos paradigmas da comunicação em rede, redesenharam significativamente o modo de reconhecimento da realidade e da experiência de agenciamento da obra de arte, tanto por parte dos artistas quanto por parte do público junto aos produtos artísticos. Esta é a consciência que a integração da câmera em nosso cotidiano vem nos trazer e que é reforçada pela possibilidade de difusão em escala global das imagens produzidas, através das redes sociais. Somados a consciência que pode ser acordada sobre os produtores de imagens como produtores de subjetividade, estas tecnologias cada vez mais disponíveis questionam o lugar do artista no atual panorama onde quem observa, também é quem produz.

Esta modalidade de experiência criativa instantânea que o dispositivo fotográfico, inicialmente, vai possibilitar é completamente nova, própria de nossa época e se converte em uma experiência de dimensão criadora, produtora de subjetividade. Os duzentos anos em que a fotografia esteve presente nas várias esferas da vida pública ou privada mediando o acesso aos eventos, lugares e objetos, foram fundamentais para percebermos que não é apenas a intervenção propositiva ou reflexiva atrelada à figura do artista que promove uma requalificação existencial da arte. O sujeito desinteressado, munido da câmera de seu celular, no seu gesto de seleção “automático” de clicar os objetos, os espaços e a sua presença neles, confirma nossa intuição através do seu discurso. Fazer fotografias também é uma forma de acessar os eventos, retê-los e também de firmar-se como produtor de realidade através do programa que o dispositivo fotográfico apresenta.

Em nossos dias nos deparamos com movimentos articulados através de ferramentas da Internet que viabilizam uma troca de experiências entre estes fotógrafos amadores. As fotografias produzidas e publicadas em sites de relacionamento não tem outra finalidade se não, serem vistas e comentadas pelo seu público. É uma atitude própria da contemporaneidade, este desejo de estar em relação constante com o outro. Se fazer ver. E nesse sentido tais imagens possibilitam um

reconhecimento do homem por ele mesmo e pelos seus pares. Uma atitude que emancipa do discurso hegemônico que indica o que merece ser visto, o olhar do anônimo e abre espaço para vida cotidiana ganhar lugar de destaque entre os motivos para a sua produção. Nesta verve, não apenas a vida cotidiana, mas o próprio indivíduo ordinário se estabelece no seu espaço de visibilidade junto a uma comunidade.

Imponderada pelos sujeitos, as câmeras realizam simbolicamente a ação de englobar o instante e forjar uma espécie de portal que furta do tempo um momento que estaria fadado a desaparecer no esquecimento. Cada vez que um sujeito retoma uma imagem produzida por ele mesmo, as energias que se relacionavam ao momento da tomada fotográfica são evocadas. Neste esquema, o objeto produz um deslocamento afetivo do sujeito. Da mesma forma, os dispositivos que modificaram as práticas e hábitos, as formas de relacionar-se com a arte e o próprio entendimento da noção de artístico estão em constante atualização. Tratamos de observar que em um fluxo reverso o alcance das máquinas não se faz apenas nos espaços dedicados à vida cotidiana. Extrapola tais espaços e se instala nos meios de produção dos artistas, instituições, mercado e público, modificando também a relação destes com a arte.

Organizados em micro comunidades como o “Instagram” ou “Flickr”, indivíduos produtores de imagens, antes eram meros curiosos e amadores, sem deixar de sê-lo, tomam consciência dos seus procedimentos e desenvolvem métodos para estruturar suas práticas. Promovem círculos de troca e apreciação, maratonas temáticas onde, em grupo investigam as propriedades criativas das imagens através da câmera. Fazemos menção ao movimento “Iphoneography”, que circula na Internet, onde os participantes identificam-se como artista do dispositivo e utilizam ferramentas de fácil manuseio como câmeras de celular e filtros pré-definidos para editar as imagens, que encontram no ciberespaço um veículo para difundir suas produções, reconfigurando os modos de produção artística e circulação desses produtos na contemporaneidade. Estes são alguns horizontes que poderemos nos lançar nos possíveis desdobramentos que este estudo oferece.

Assim, as práticas sobre o real que surgem especialmente visíveis neste momento em que estamos localizados, oriundas de sujeitos, agora conscientes de suas narrativas e dos meios para sua produção, ganham força como objeto de investigação

do campo da arte. Pretendemos com isso contribuir para a fertilização e fortalecimento deste campo. Especialmente quando identificamos, atrelado aos estudos teóricos do dispositivo fotográfico a compreensão de que as imagens fotográficas carregam em si uma noção de verdade, atestação e equivalência. Neste cenário de rupturas de compartimentos e ausência de padrões pré-definidos, as figuras do produtor e do consumidor já não possuem uma forma tão clara. Estamos vivendo um momento da produção de bens simbólicos que corrobora novas atitudes diante dos objetos de arte. Sinalizar para este cenário e o que acreditamos ser a grande contribuição desta pesquisa.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo Editora, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gastón. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BARBIER, René. *Pesquisa-Ação*. Brasília: Líber Livro Editora, 2007.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *Un Art Moyen*. Paris: Lês Editions de Minuit, 1965.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do juízo*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. & DARBEL, Alain. *O Amor Pela Arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.

BOURDIEU, Pierre. & BOURDIEU, Maria-Claire. *O Camponês e a Fotografia*. In: Revista de Sociologia e Política. no. 26. Curitiba, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Luiz Cláudio. *Uma Questão de Registro*. In. Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio. *O Registro na Arte Contemporânea: Inscrições de Visibilidades, Discursos e Temporalidades como Série da Obra*. In. Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio. *Por uma Teoria do Dispositivo na Arte ou da Arte como Tecnologia*. In. Horizontes da Arte, Práticas Artísticas em Devir. Rio de Janeiro: NAU, 2010.

- DABUL, Lígia. Museu de Grandes Novidades. In: Horizontes Antropológicos. Vol.14 no. 29. Porto Alegre Jan./June, 2008
- DANTAS, Marcelo. *Antony Gormley: corpos presentes/still being*. Centro Cultural Banco do Brasil: catálogo da exposição, 2012.
- DE KETELE, Jean-Marie. *Itinéraire et Itinérance*. In HASSENFORDER, Jean. *Chercheurs en Éducation*. Paris: INRP/L'Harmattan, 1999, pp. 151-158. Tradução livre, Joana D'Arc de Sousa Lima.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. & GUATTARRI, Félix. *O Que é a Filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papius, 1993.
- FERVENZA, Hélio. *Registros Sobre Deslocamentos nos Registros da Arte*. In: *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria / FAPERJ, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Annablume, 2011.
- HEIDEGGER, Martin. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- INGOLD, Tim. & HALLAM, Elizabeth. *Creativity and Cultural Improvisation: An Introduction*. In: _____(eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford/New York: Berg, 2006. pp 1-24. Tradução livre: Fernanda Abrel e Renan Prestes.
- LIMA, Carlos. *As imagens e seus objetos – uma reflexão sobre a fotografia como prática no espaço do museu*. Diálogos entre arte e público. Caderno de texto, 2009. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Recife, PE.
- LUZ, Rogério. *Novas Imagens: Efeitos e Modelos*. In. *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- QUEMIN, Alain. *A arte contemporânea no decorrer de uma noite: um olhar sociológico sobre a Nuit Blanche 2003 e sua recepção pelo público*. In: BUENO, Maria Lucia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (org.) *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: SENAC, 2008.
- MAURAU, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa, Edições 70, 1965.
- MARINHO, Vanessa. LIMA, Carlos. *O Olhar Fotográfico no Museu: uma experiência no Instituto Ricardo Brennand*. Diálogos entre arte e público. Caderno de texto, 2009. Fundação de Cultura da Cidade do Recife, Recife, PE.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MORIN, Edgar. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.
- PARENTE, André. *Os Paradoxos da Imagem-Máquina*. In. *Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.
- RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó: depoimento*. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- SARAMAGO, José. *O Homem Duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- VERGARA, Luiz Guilherme Falcão. *Laboratório de Perceptos e Afetos: Rituais de Passagem e Geografia dos Sentidos da Arte*. In. *Horizontes da Arte, Práticas Artísticas em Devir*. Rio de Janeiro: NAU, 2010.
- VINHOSA, Luciano. *Artista e receptor: fronteiras amolecidas no ato fotográfico*. In. *Poiésis – Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte – UFF, Instituto de Arte e Comunicação Social*. Vol. 12 – Niterói, 2008
- VINHOSA, Luciano. *O que a arte faz?*. In. *Horizontes da Arte, Práticas Artísticas em Devir*. Rio de Janeiro: NAU, 2010.
- VINHOSA, Luciano. *Obra de Arte e Experiência Estética: Arte Contemporânea em Questões*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

ANEXOS

ALGUMAS OBSERVAÇÕES COLHIDAS NO CAMPO – BRUTAS E LAPIDADAS

“completamente diferente... quando vejo as fotos que eu mesmo fiz, é como se eu voltasse para a hora que eu bati a foto. É como se eu voltasse no tempo” (fragmento de depoimento de visitante falando sobre a importância de produzir a sua própria fotografia).

Devido à necessidade de presença física do sujeito fotógrafo no espaço e junto aos objetos, existe um jogo de envolvimento que atravessa as imagens fotográficas produzidas em primeira pessoa. O evento da tomada fotográfica, exatamente por ser produzido na presença dos indivíduos, evidencia o aspecto indicial do dispositivo fotográfico e é estruturante da relação que o indivíduo vai instituir com o objeto. Será através do desdobramento da imagem produzida pelo gesto do fotógrafo em um objeto (a imagem fotográfica impressa ou projetada) que se dará a relação de envolvimento capaz de paramentar a experiência estética sobre alguns sentidos? Na medida em que a retomada promove um deslocamento temporal, marcando uma experiência no ser, vemos o observador se localizando geograficamente e observamos a construção de uma cartografia visual de perceptos e afetos.

São três visitantes que chegaram em grupo. Dois homens e uma mulher. Os três estão com câmeras. Um dos homens utiliza uma câmera fotográfica semi-profissional. Percorreram o “foyer” produzindo algumas fotografias dos objetos, fotografando sempre as mesmas coisas. O homem com câmera amadora entre as fotografias dos objetos, faz fotos dos outros membros do grupo de forma rápida, sem permitir que eles posem. Seguiram pelo corredor ignorando a entrada para o salão expositivo. No trajeto até a cafeteria, pararam em alguns objetos para fotografar. Numa escultura de nu, representando o beijo de um casal, o homem com a câmera semi-profissional ensaiou uma interação, posando ao lado da escultura cobrindo os olhos com as mãos em uma menção de vergonha. Foi fotografado pelas outras duas pessoas. Parecem estar inseridos em uma “caçada” fotográfica. Atravessaram a cafeteria, chegando à sala de figuras de cera onde produziram uma série de imagens. Baixaram-se até o chão, investigaram o espaço e os objetos através da câmera. Depois de um dos homens ter-se deitado no chão e posado com a boca aberta embaixo da

torneira do barriu de cachaça para ser fotografado, a relação entre o grupo e o espaço tornou-se mais descontraída. Solicitaram auxílio de um dos educadores para produzir uma imagem do grupo. A partir daqui começaram a comparar entre si as fotografias que haviam tirado. Seguiram de volta pelo corredor realizando mais fotografias, do mesmo caminho, agora em percurso de volta. Saíram do prédio da pinacoteca ignorando o salão expositivo. Encaminharam-se para o museu castelo. No percurso produziram uma série de imagens aleatórias das esculturas dispostas no jardim. Tomaram cada um, uma fotografia da frente do prédio do castelo. Fotografaram a escultura de madeira do lacaio e a partir daqui a câmera parecia ter-se tornado olhos para os dois homens. A Mulher demonstra aspecto de desinteresse ao espaço. Era ela agora que registrava algumas imagens do grupo no espaço. Sempre avisando quando iria fotografar para os demais se ajeitarem e terem tempo de posar. O percurso geral do grupo durou aproximadamente uma hora e vinte minutos. No museu castelo a duração foi de aproximadamente quarenta minutos e neste tempo produziram juntos uma média de trezentas fotografias. O homem com a máquina semi-profissional produziu metade das imagens, o com câmera amadora umas 170 imagens e a mulher, 80 fotos aproximadamente. Estavam saindo do museu quando nos dirigimos a eles para entrevistá-los.

O homem com câmera semi-profissional é morador da região metropolitana, bancário, 35 anos, tinha fotografia como atividade de descontração costumava levar a câmera para onde fosse. Afirma que gosta de fotografar tudo. O homem com a câmera amadora é baiano, 32 anos, e estava morando a pouco tempo em Recife, também bancário. A mulher, 28 anos, é namorada do homem com a câmera semi-profissional, enfermeira, afirma não se interessar por cultura e museus, mas que gosta de fotografar pra poder ver. Após a entrevista, foram informados que ainda havia um espaço a ser visitado. Voltaram à pinacoteca e percorreram-na em aproximadamente vinte minutos, apenas fotografando de forma rápida e expressa.

*

Uma visitante acessa o espaço munida de sua câmera digital. A primeira imagem que produziu foi a do altar localizado no “foyer”. Fotografou utilizando flash. O educador do museu foi abordá-la e informou que a fotografia poderia ser tirada sem o uso do flash. A visitante neste momento, aproveitou a intervenção do educador e

pediu sua ajuda para produzir uma imagem sua posando diante do altar. O que era objeto da atenção da fotografia, agora torna-se cenário para a pose fotográfica. A visitante tornou a fotografar diversos objetos e cenários do museu, mas não tornou a se fotografar. Sempre tendo o primeiro contato com os objetos através da tela da câmera. Sempre prolongando o tempo de observação do objeto através da imagem. Sempre julgando o resultado da imagem. Quando não se agradava do resultado, descartava a imagem produzida e produzia outra imagem. Reproduz em todas as fotografias uma generalização da foto com o foco central no objeto. Produziu cerca de 110 tomadas em toda a visita.

Acompanhamos a visitante em todo o percurso e ao final da sua visita realizamos a abordagem com ela. Ao responder ao roteiro da entrevista, esta relatou ser a primeira vez que visitava aquele espaço, que era uma turista hospedada em Porto de Galinhas, interessava-se por história e artes e havia recebido indicação daquele espaço por um amigo que havia vindo anteriormente. No que tange as fotografias ela afirmou que fotografava para poder lembrar-se depois. Tinha noção do que havia fotografado uma vez que acertou aproximadamente 100, 110 fotografias, mas sem dúvida o dado mais interessante que se referia a esta visitante dizia respeito à sua afirmação de que “fotografar é um jeito de ter pra mim as coisas bonitas que eu encontro no mundo.” Esta fala se alinha com o entendimento que faz Barthes quando afirma que na fotografia o referente adere a foto. Para esta visitante, as fotografias que produziu eram a própria matéria referente deslocada no tempo e no espaço. Não era algo diferente do objeto, mas o próprio objeto de uma outra forma.

*

Além dos visitantes que fotografavam compulsivamente objeto por objeto, pudemos acompanhar e entrevistar certo dia uma visitante de 68 anos, moradora da região metropolitana do Recife, que estava visitando o Instituto RB pela primeira vez, sobre a sua prática fotográfica e suas imagens.

Ela já entrou no “foyer” com a câmera na frente do rosto e seguiu vendo através dela, até posicionar-se na frente do altar. Clicou e já recolheu a câmera que acabou disparando no chão. Foi curioso ver como esta visitante utilizou a câmera como mecanismo de aproximação no sentido físico da palavra. Através do fluxo de

imagens que a tela de LCD reproduzia ela foi se aproximando do objeto até tomá-lo através do clique. Prosseguiu na visita à pinacoteca repetindo a ação. Entrava no espaço com a câmera diante do rosto, clicava, encontrava outro objeto de interesse, colocava a câmera diante do rosto, aproximava-se do objeto, fotografava e repetidas vezes seguiu este ritual. Seu percurso foi pontuado com uma pausa na cafeteria e teve duração de aproximadas duas horas na qual percorreu a Pinacoteca, Salão da Rainha, Sala de figuras de cera e Castelo São João.

Abordamos a visitante ao final de sua visita onde a entrevistamos e tivemos acesso às suas imagens. Indagamos sobre as intenções atribuídas nas tomadas das imagens e objetos: “só bato fotos do que me chama atenção. Se uma coisa é bonita.” Ao acessarmos seu arquivo de imagens observamos que a grande maioria das imagens produzidas, não mostravam os objetos do museu, mas borrões. Através da sua fala, nos demos conta de que as imagens que se revelavam abstratas, não traziam junto ao depoimento sobre elas a intenção de produzir uma abstração, mas a intenção de produzir um gesto de reconhecimento e criação de uma espacialidade e de uma temporalidade através das fotografias. “Ta bom do jeito que ficar. É pra lembrar desse dia, desse lugar.”

*

Diversos educadores do Instituto RB relataram que se sentiam incomodados com as fotografias dos visitantes e os pedidos de ajuda para fotografarem. Alguns relatos recorrentes nas falas dos educadores foram: “Não gosto das pessoas que vem pra cá fotografar para colocar no facebook.”, “As pessoas deixam de ver as peças pra ficar fotografando.” A partir destas falas foi possível perceber por parte dos educadores uma incompreensão da experiência do ver acessível através do dispositivo fotográfico. Como se esta experiência estivesse relacionada apenas ao contato “sem filtros” com os objetos, lugares e eventos. Não é possível falar de um contato sem filtros nem nas esferas mais elementares. Os filtros estão em todas as instâncias de relação, a câmera não é menos um filtro cultural do que físico.

Hoje aconteceu uma grande discussão na reunião dos educadores sobre as fotografias que o público estava fazendo. Os educadores reclamavam que os visitantes

solicitavam a visita mediada e colocavam-se apenas a bater fotos. Parecia que o fato dos visitantes solicitarem o acompanhamento do mediador e colocarem-se durante este acompanhamento a fotografar era algo desrespeitoso com o mediador. “Eles pedem a visita e nem escutam ou interagem. Ficam só fotografando.” Esta fala foi dita por um dos educadores com pesar.

Levantamos com o grupo de educadores a possibilidade de investigar a prática dos visitantes e de intervirmos nesta prática a fim de ampliá-la do ponto de vista da consciência para ela.

Roteiro de entrevista

Na elaboração do nosso roteiro de entrevista buscamos localizar quem era o visitante. Qual seu nome? Idade? Ocupação? De onde vem? Era necessário que a nossa abordagem ofereça um território afetivo e seguro para que o visitante pudesse sentir-se a vontade para falar. É fundamental que o roteiro se desenvolva como um diálogo entre entrevistado e pesquisador.

Buscamos investigar se este visitante possuía o hábito de frequentar museus e em caso positivo, quais naturezas de museu eram mais do seu interesse. Se também possuía o hábito de fotografar e em quais situações ele se sentia mais motivado a produzir imagens. Qual seu interesse sobre aquele museu e acervo, quais foram seus principais objetos de interesse para produzir as imagens e o que pretendia fazer com os resultados; se realiza alguma intervenção pós-produção nas fotografias e se pretendia mostrar ou disponibilizar publicamente as imagens.

Todas essas questões que iam surgindo nos foram fundamentais para conhecer melhor os sujeitos da nossa pesquisa. No entanto a indagação que se instituiu como uma chave para identificarmos com mais clareza o nosso recorte veio a ser: por que fotografar um objeto que já tem a sua imagem disponível em livros, cromos, postais ou internet? Esta pergunta foi fundamental para levantarmos a possibilidade de estarmos diante de um fenômeno que se dá em condições específicas e que em certa medida se configura como uma nova prática do espaço e construção do real.

Resumos de entrevistas

1.

Marco Antonio, 30 anos, Araraquara, engenheiro. Reside em Recife, declara não ter hábito de frequentar museus ou espaços culturais, salvo em ocasiões de viagens de turismo. Fotografa estes espaços culturais e artísticos a partir de um impulso memorialista e tem a fotografia como um objeto de recordação. Eventualmente se coloca nas imagens que produz.

2.

Fabiano Mendes, 37 anos, Rio de Janeiro. Reside em Recife e declara não ter o hábito frequentar museus, mas que aquela já era a quarta vez que voltava ao Instituto. Afirma ter interesse particular por esculturas e relaciona sua prática fotográfica à posse do objeto fotografado. Tem o costume de mostrar suas fotografias em reuniões de família relacionado-as ao caráter atestativo do dispositivo. “É pra eu ver que eu estive lá.” Quando indagado sobre por que fotografar um objeto que já possui sua imagem disponível, relata: “Foi por mim, né?! Foi fotografado por mim, olhe!”.

3.

Evandro Flores, 33 anos, Rio de Janeiro, analista de sistema. Estava na cidade a turismo, visitando o museu como parte de um roteiro de pontos. Afirma relacionar a atividade de ir a museus como atrelada prioritariamente à prática turística. Relata que em sua cidade natal quase nunca vai à espaços culturais. Pratica a fotografia como um diário aberto. Introduce o gesto fotográfico nas práticas diárias e, além disso, aponta para a internet como espaço de relação com amigos e instrumento motivador das fotografias que ele produz. Pública com frequência em redes sociais as suas fotografias. Afirma se interessar por motivos exótico fora do seu habitual. Diz querer com a fotografia que produz criar outras visualidades sobre as coisas, mostrar as coisas de outra forma. Aponta a fotografia como sua visão materializada. Indica acessar lembranças através da imagem fotográfica. E afirma sobre a importância do seu gesto de fotografar, quando se reconhece como produtor dessa imagem.

4.

Márcia, 26 anos, Bahia, estudante de fisioterapia. Estava na cidade a turismo. Se afirma como frequentadora de museus tanto na sua cidade, quanto nas cidades que visita e que tem o hábito de, quando vai escolher visitar um museu, preferir os de arte. Pratica fotografia de forma compulsiva e afirma ser motivada pela curiosidade quando fotografa. Aponta como motivo de interesse para as fotos objetos e antiguidades. Tem por prática, realizar cortes e aplicação de filtros nas suas fotografias. Tem a fotografia como elemento de relação dela com seus pares. Promove com certa regularidade encontros entre amigos, onde costuma circular suas fotografias. Não utiliza a ferramenta da internet para circular suas imagens por achar a ferramenta impessoal e distante. Justifica sua ida aos lugares através da fotografia e justifica as suas fotografias considerando-as imagens autorais que apontam os lugares por onde ela passou e coisas que ela viu.

5.

Tamires Queiroz, 22 anos, Bahia, estudante. Estava na cidade a turismo. Declarou não ter o hábito de frequentar museus mas ter um forte impulso em fotografar as coisas no seu dia a dia. Tinha a compreensão do museu como um espaço atrelado à programação turística em uma cidade. Utiliza a fotografia como um recurso para partilhar as visualidades e experiências vivenciadas no espaço e com os objetos, reforçando em sua prática o caráter de integração que se atribui ao dispositivo. Afirma que chegou ao museu por indicação turística. Se refere à câmera como capaz de reter a beleza que há nas coisas e de ser possível tomar posse dessa beleza a fim de partilhá-la com o outro. Entende a fotografia como capaz de deslocar espaços e o gesto fotográfico como um afirmador de presença neles. Prefere produzir suas fotografias dos lugares, objetos e eventos, que utilizar imagens já existentes. Afirma a dimensão autoral sobre as imagens que produz.

Roteiro de entrevista – Corpos Presentes

Para viabilizar o desenvolvimento das análises calcadas nos discursos dos sujeitos, elaboramos um pequeno questionário com três perguntas discursivas que foi aplicado com alguns indivíduos contactados durante o período da exposição “Corpos Presentes” e que se fotografaram junto às esculturas. As perguntas tinham por

objetivo trazer a tona o depoimento desses sujeitos, além de gerar neles a reflexão sobre a prática que eles realizam junto ao objeto de arte sob a mediação do dispositivo fotográfico. De modo que as pergunta se detiveram identificar em quais situações geralmente o indivíduo utilizava a câmera fotográfica. Quais as principais intenções investidas por esses sujeitos aos usos do dispositivo fotográfico? E finalmente ter uma noção vinda do próprio público sobre como ele avalia a utilização da câmera fotográfica na relação com os espaços e objetos de arte, deslocando a sua crítica agora para a sua própria prática e sobre a prática do outro.

1.

Ronedilk Dantas, 40 anos, professor de musica da rede federal e músico:

Lembro-me de duas situações distintas: quando não me interessava registrar minha presença pois estava apenas produzindo uma recordação da obra e de meu momento de apreciação; e quando me inseria nela, provando minha presença.

Estive por muitas vezes em visita a museus que permitiam que seus acervos fossem fotografados e pude notar uma tendência das pessoas em se inserir no registro fotográfico, assim como em qualquer situação corriqueira onde se procura registrar a presença no momento. Difícil era apreciar as obras em meio ao burburinho.

Me fazia lembrar a primeira vez que visitei o Louvre e a Mona Lisa. Fiquei muito impressionado com a quantidade de flashes dos turistas. A fotografia é permitida pois a Mona Lisa está protegida por um vidro a prova de flashes. Mal dava pra chegar perto. Ter um momento de apreciação estética então nem sem fala. Me conformei em apenas registrar em uma única foto aquele momento. Mal lembro dos detalhes do quadro.

2.

Ledevande Martins, 39 anos, professor de matemática da rede estadual:

Costumo utilizar a fotografia nos momentos especiais, que fazem parte das comemorações, ritos de passagens e viagens de turismo. Tais como: aniversários, formaturas, batizados, etc. Normalmente fotografo para registrar os momentos e poder guardar de lembrança e ainda mostrar para outras pessoas que não estavam lá na

ocasião do evento. Com relação aos museus e objetos de arte, não podemos ser levados para casa, a fotografia é uma forma de podermos nos envolver com a obra de arte, no ato de fotografar, e, depois, na divulgação dessas imagens em álbuns tradicionais e eletrônicos. Esse último tem um alcance ainda maior, porque sai do ambiente familiar e de amigos próximos para as demais pessoas que podem acessar as redes sociais e imprimirem suas impressões sobre a obra de arte retratada. Essas imagens podem ser do espaço e do objeto isolado, porém estarei procurando um melhor ângulo, a melhor impressão levando-se em consideração a luz, distância, bem como a imagem da obra de arte. A minha imagem também pode estar junto com os objetos como comprovante da minha proximidade e chegada a esses espaços.

3.

Jéssica Góes, 22 anos, estudante de artes visuais

Utilizo bastante a máquina compacta quando tem eventos mais familiares ou saída com amigos. A que tem no celular uso quando algo me chama a atenção ou para fazer registrar capas de livros e outras informações que vejo na rua quando esqueço meu caderno, mas agora tenho experimentado o instagram e estou descobrindo sua praticidade em compartilhar rapidamente com amigos. Lembro aqui também que uso para o projeto ArteViva que participo na Mangueira junto com o coletivo O Círculo, compartilho em tempo real nossas ações e agora todos nos acompanham no calor do momento (ou quase isso) quando antes tinha que esperar até de noite/madrugada que era o meu tempo livre após um dia intenso de trabalho.

É incrível, pois as pessoas revelam suas criatividade em meio aos objetos/espacos, principalmente quando se trata de espacos interativos do mundo artistico, porém quando se trata de obras mais tradicionais ou até mesmo performances, o que se tem é uma fotografia rápida e pouca apreciação/contemplação do objeto/ato. Não se deixam afetar/contaminar pelo trabalho, com isso evidenciam essa necessidade de deixar sua marca e mostrar para todos que estiveram ali.

4.

Leonardo Cruz, 30 anos, analista de recursos humanos

Me sinto um pouco como um caçador, buscando a melhor foto, uma luz mais legal, escolhendo o melhor momento. Utilizo os dispositivos fotográficos quando desejo eternizar algo especial, seja uma paisagem, uma comemoração, obras de artes ou um momento que gostaria de ter guardado e sempre que batesse a saudade pudesse visualizar e me prender aos detalhes, que às vezes, a memória por si só esquece. Em geral, costumo tirar muitas fotos em viagens e a natureza, geralmente é o meu tema preferido. Essas fotografias, além de ser uma prática que gosto muito de fazer como lazer , me propiciam divulgar através das redes sociais lugares que estive e gostei, possibilitando a outras pessoas conhecer esses lugares e suas culturas, muitas vezes em tempo real.

O público, em geral, gosta de fotografar objetos de artes. As pessoas querem levar para casa ou mesmo postar em redes sociais o que elas estão vendo nos museus ou centros culturais. Essa relação se deve, creio eu, pela facilidade com que hoje temos acesso aos dispositivos fotográficos, sejam câmeras, celulares ou tablets. De certo modo, sinto um pouco de frustração quando vou a um museu e é proibido tirar fotos das obras. Apreciar as obras de artes, podendo registrar aquilo que mais te chamou a atenção, torna a visita aos museus muito mais interessante e divertida. Além dos objetos de artes, as pessoas gostam muito de fotografar também os museus, quando estes possuem uma arquitetura diferenciada ou mesmo colonial. Eu arriscaria dizer que um museu, às vezes, se torna o próprio objeto de arte, despertando ao público mais interesse que a arte que está dentro do mesmo.

IMAGENS PÚBLICAS EM PROCESSOS PRIVADOS

Instituto Ricardo Brennand

Campo







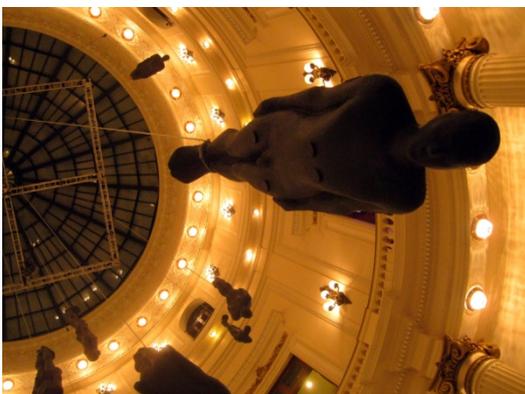
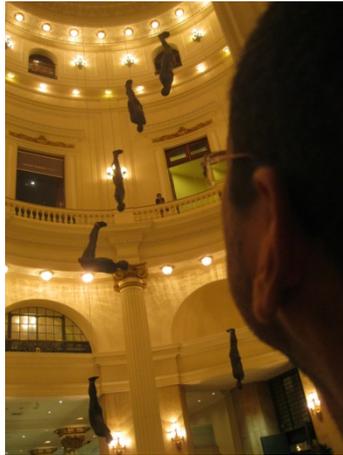


Registros do gesto fotográfico do público





Corpos Presentes



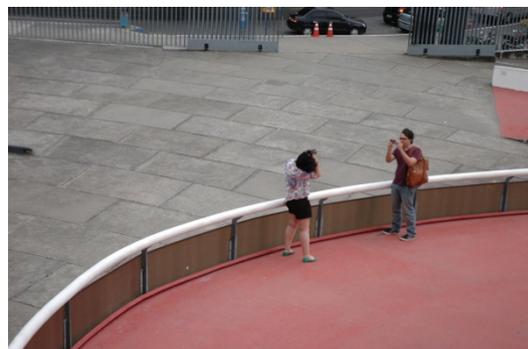
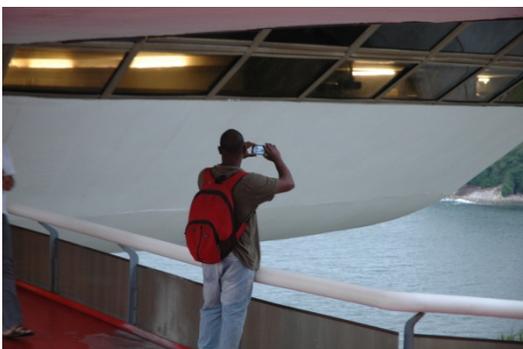
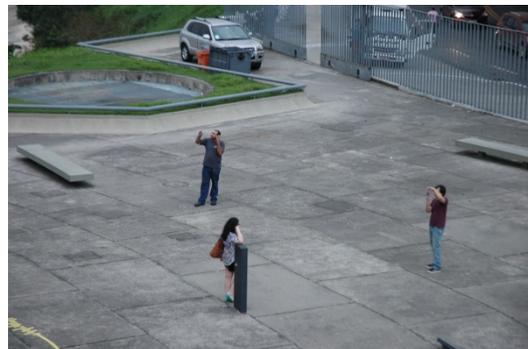
Registro do gesto fotográfico do público na relação com o trabalho







MAC como Obra de Arte – Alheios Olhares



Imagens colhidas junto ao público

