

## Fotografías Contemporâneas ou a Incompletude do Simulacro

Kati E. Caetano  
 [Descargar PDF] - [Descargar SWF]

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo desenvolver reflexões sobre a condição proteriforme da imagem na contemporaneidade, sobretudo da fotográfica, analisada na interface com outras formas de discurso como a pintura, a televisão, o cinema, o vídeo, o áudio, seu percurso histórico, a fotografia tem manifestado uma oscilação entre os pólos da arte e da ciência, cumprindo destinos que afirmam ora uma missão documental e ora a experimentação, a ocasião em que a condição paradoxal de imagem, portanto de simulacro do real, se impõe com mais força colocando em questão a sua propalada função referencial. É nessa última condição que a imagem fotográfica tenta romper as amarras de imagem fixa para reproduzir impressões do tempo, da duração, do movimento e de formas de interação estabelecidas muito mais em relações sensíveis do que inteligíveis. Fala-se então em paradigmas definidores das imagens contemporâneas que se ligam seja à figuratividade fotográfica, seja à sua desconstrução, por influxos permitidos pela própria natureza dos suportes. Nesse sentido, pode-se pensar com Adorno que fica cada vez mais difícil reivindicar uma autonomia das obras na contemporaneidade. Parte-se do princípio, no presente trabalho, de que as criações são, na verdade, resultados de escolhas enunciativas, responsáveis pelo arranjo de procedimentos destinados não só a dotar os discursos de efeitos de sentido de realidade ou irrealidade, mas também de fazer emergir a essência da heteronomia das linguagens em estratégias de mestiçagem discursiva. Mais do que uma singularidade do próprio suporte, supõe-se, portanto, que as impressões de criação/deconstrução das imagens correspondem à posturas assumidas pelos enunciadores dos discursos, reveladoras de uma maneira específica de informar a relação com o mundo. Se as imagens altamente figurativas são dotadas de efeitos de sentido de contigüidade, ganharam ares de uma objetividade "realista", graças às concepções culturalizadas da própria noção de ser objetivo segundo os cânones renascentistas, as "novas" imagens, que operam uma espécie de destruição do já visto impoem outros regimes de visibilidade, consistem , elas também, em atitudes enunciativas que se propõem a compreender o movimento do "real" em construção, ou seja em sua complexidade e fluidez. Prefere-se, portanto, falar em mecanismos de verificação que determinam as relações entre sujeitos cognoscentes e objetos percebidos, marcados ora pela maneira de focalizar o objeto, ora pela apreensão totalizante deste último, que permite se revelar em sua evidente objetividade. Desses procedimentos de regulagem resultam efeitos de sentido diversos destinados a criar relações de presença ou distanciamento, de ligar-se a uma tradição ou rompê-la em simulacros de um fazer ou ser contemporâneo, de delinear figuras do mundo natural ou de destruí-las por meio de construções insólitas que redefinem as suas configurações pressas às convenções da cultura. Diversos são os procedimentos de desconstrução do discurso fotográfico procurando afastá-lo de sua "malfadada" missão documental, caracterizados por estratégias operadas nos diferentes patamares plano do conteúdo, como a enovação temática, que eleva o banal ao estatuto de objeto fotográfico, os processos de desfigurativização ou reificação da imagem, cujas manifestações refletem o seu desvelamento de sua própria condição de representação, seja o efeito de neutralização da oposição entre o real e o simulacro, o jogo de perspectivas que requerem compartilhamento de sensações por parte do espectador/leitor, etc. Também no plano da expressão, são já consagradas as tentativas de imprimir o tempo e o movimento supostamente ausentes na chamada imagem fixa. Esses aspectos serão investigados em exemplos diversos nas inter-relações da fotografia com o vídeo, com a escultura, com o cinema, com a televisão e em certas fotografias responsáveis pela singularidade de percursos ópticos explorados na construção das relações comunicacionais.

**Palavras chave:** Fotografia- vídeo- escultura- cinema.

O grande paradoxo da imagem é ser imagem, ou seja, estar no lugar de algo à sua imagem e semelhança.

Enquanto um tipo de imagem, a fotografia nasce sob o signo de mais um paradoxo que é, embora sendo imagem, ser tida no senso comum como o meio capaz de reproduzir com fidelidade o real, pelo fato de não resultar, aparentemente, da construção do homem e sim da projeção dos próprios "fluidos" do objeto sobre uma superfície sensível sob a ação da luz. Em outros termos, o "espírito" do objeto, sua emanção, plasmado em sais de prata.

Associada ora à missão documental, ora à arte, a fotografia aparece primeiramente na sua transparência: transparência que é dada fisicamente pelo negativo como a película que fixa o referente. Conforme prescreve Rosalind Krauss, na sua obra O fotográfico, "a apreciação fotográfica mais corrente não se exerce sobre o valor e sim sobre a identidade" (p. 220), pois é nessa atividade de reconhecer figuras do mundo que se fundamenta nosso exercício corriqueiro de fruir imagens.

Impondo uma espécie de decifração que é da ordem do reconhecimento, a fotografia encontra seu lugar entre as artes e outros objetos e práticas instáveis quando se refere às realizações formais estéticas, mediadora de relações ínter-subjetivas e forma simbólica de manifestação da cultura. Ainda que forjada na base de uma construção figurativa do mundo, a fotografia pode questionar o seu próprio caráter referencial, como o faz o tipo de imagem designada pelo semiótico francês Jean-Marie Floch de fotografia oblíqua (1986: p. 21). Essa reversão, nascida no quadro da fotografia referencial, tem seu manifesto teórico ilustrado no conceito de "instante decisivo" defendido por Henri-Cartier Bresson e estabelecido como o próprio paradigma da reportagem. Nesse caso, a imagem está a favor de algo que não é só documentar, estabelecendo-se sobre uma lógica genérica dotada de sentidos análogos àquelas que ela está pressupostamente destinada a veicular. Encarar a fotografia dessa perspectiva é recusar aborçá-la enquanto reflexo de uma parte da realidade, ou como diz Floch, é examiná-la "pelos lógos da sensível", recusando-se a "ver essas obras reduzidas quanto à sua significação, ao que há nela de referencial e nomeável" (1986: p. 26) Em suma, a fotografia não se restringe a fazer circular conteúdos; é sim a manifestação formal dos sentidos, por meio de categorias do plano da expressão dos discursos, incitando a uma espécie de experiência do simulacro. Instaura, portanto, a apreciação cognitiva da imagem no âmbito do sentir e a recusa em se processar como mero registro passivo de um fato objetivo.

Nessa busca incessante da fotografia pela expressão da experiência do simulacro, vários momentos se sucedem ou se articulam. Tomemos como foco dois períodos apontados por Dominique Baqué (2003: pp. 191-236) na evolução da fotografia plástica de vanguarda para a pós-moderna. A primeira se vincula as fotomontagens, sobretudo as manifestações inaugurais do pós-guerra europeu. Já a conotação está a favor da crítica política resultante de uma tessitura de imagens emanadas de diferentes suportes e de textos verbais e não-verbais. A fotografia, no entanto, não perde seus contornos de uma certa autonomia, como linguagem independente caracterizada pela circunscrição do quadro e a fixidez aparente da imagem composta sobre uma superfície bidimensional.

Os anos 80 e 90 sinalizam, segundo a autora, a emergência de um tipo de fotografia "mestiça" que se diferencia radicalmente das montagens vanguardistas das primeiras décadas do século XX (2003: p. 197). Mestiçagem aqui conceituada não só no sentido de um conjunto de distintas linguagens em interação, mas também de diferentes discursos, ou de partes de discurso, e de suportes heterogêneos, tais como a foto, o vídeo, o cinema, a tv, a pintura, a escultura, a arquitetura articulados para a formação de uma grandeza semiótica outra, de natureza sincrética (Greimas & Courtés, 1979, verbete "sincrético"). Expõe-se assim, de um lado, a heteronomia já preconizada por T. Adorno e, de outro, a necessidade de se repensar o esquema tradicional de concepção dos atos entre sujeito e objeto.

Para a presente discussão, algumas experiências contemporâneas serão selecionadas, sem pretender com isso exaurir reflexões que possam ser derivadas de outras formas de expressão estética do rol de autores atuais, ou como bem aponta Krauss, "do tropel de grandes autores" (2002: p. 222). Nem é possível, certamente, abarcar a quantidade de experimentos contemporâneos com imagens fotográficas em suas interfaces com outras mídias, mas chamar a atenção para um de seus traços recorrentes demonstrado representativamente em algumas obras. 1

De Susan Trangmar, a obra Blue Skies, de 1990, que retrata um dispositivo circular em que slides são projetados em torno do espectador, imprimindo a sensação de tempo e movimento à imagem estática. (Foto 1, Baqué, 2003, p. 223)

Do francês Eric Rondepierre, de 1993-1995, a série de fotos relativas aos desgastes provocados pela ação do tempo sobre fits de película cinematográfica. (Foto 2, Baqué, 2003, p. 221)

Da alemã Katharina Sieverding, de 1983, a reprodução em grande formato (400 x 700 cm) da imagem televisiva, no caso, a foto de um bombardeiro, em alusão clara ao efeito espetacular da mídia televisiva. (Foto 3, Baqué, 2003, p. 220)

Do canadense Alain Paiment, a série de canteiros de obras em construção, Chantier, Building Sight, de 1991, que apresenta fotografias também em formato monumental (350 x 350 x 350 cm) no interior de um cubo gigante representando o interior de um prédio em construção com todo o seu movimento caótico de materiais e estruturas. (Foto 4, Baqué, 2003, pp. 218-219)

Do brasileiro Mario Cravo Neto, a videoinstalação Somewhere over the rainbow - la mer (Foto 5, Fotosite, 2005, n. 5, pp. 38-39), preparada para a Mostra Pan-Africana de Arte Contemporânea , no corrente ano, em Salvador, Bahia, que consiste numa coleção de projeções de imagens de águas em movimento no primeiro andar do Solar do Unhão. Captadas em DV do lado de fora do Solar, imagens do mar da Baía de Todos os Santos são projetadas nas paredes internas do primeiro andar, criando efeitos do movimento da maré. O depoimento do próprio autor é significativo a esse respeito: "Algumas pessoas disseram que gostaram da instalação porque ela é vazia. Só tem luz. E é isso. Talvez ali não tenha mar, tenha luz, mas não há. A luminosidade ofuscante da maré da Bahia." (Fotosite, 2005, n. 5, p. 42.) Embora o mar esteja fortemente presente do lado externo, podendo ser vislumbrado em vista magnífica de dentro para fora, o que faz a obra é trazê-lo em imagens para dentro. Aparências de imagens que instauram a ilusão da fluidez e da transparência.

Outras obras foram consideradas na exposição aqui desenvolvida, embora nem todas cronologicamente integradas ao período coberto, como alguns trabalhos do mexicano Manuel Alvarez Bravo; as fotos especulares do chileno Sérgio Larrain; as experiências com o mundo natural, impondo como pólo extremo o excesso de presença do objeto, ou uma tomada mais subjetivada, deixando o rastro do olhar que apreende e que mostra. No outro extremo, chegar-se-ia à impressão de vacuidade, pelo excesso de ausência do mundo interior. Nesse pólo se enquadraria talvez a interpretação de D. Baqué a respeito de certas obras pós-modernas, a que corresponderia uma abordagem óptica distanciada, desprovida de humores, afetos e passivos.

Outras obras foram consideradas na exposição aqui desenvolvida, embora nem todas cronologicamente integradas ao período coberto, como alguns trabalhos do mexicano Manuel Alvarez Bravo; as fotos especulares do chileno Sérgio Larrain; as experiências com o mundo natural, impondo como pólo extremo o excesso de presença do objeto, ou uma tomada mais subjetivada, deixando o rastro do olhar que apreende e que mostra. No outro extremo, chegar-se-ia à impressão de vacuidade, pelo excesso de ausência do mundo interior. Nesse pólo se enquadraria talvez a interpretação de D. Baqué a respeito de certas obras pós-modernas, a que corresponderia uma abordagem óptica distanciada, desprovida de humores, afetos e passivos.

Um aspecto comum nessas fotos consiste no fato evidente de uma mudança do paradigma do que se constitui como objeto fotográfico. Na verdade, trata-se de uma mudança temática de valorização do banal ou do cotidiano em seus estados mais comuns e monótonos (e não como acontecimento), do instante puro e simples, sem nenhum outro elemento de agregação axiológica e da reprodução, ou seja, da imagem que se alimenta da imagem. Do ponto de vista figurativo, a tentativa de simular o mundo a partir daquilo que se constitui cultural e tradicionalmente como parâmetro de objetividade permanece.

Os exemplos mais evidentes dessa tendência estão nos registros da cotidianeidade permeada pelas marcas, etiquetas e atividades rotineiras. Assim, as fotografias sobre cidades de Beat Streuli apreendidas "não como refer de signos (tal como as vivaras e sentiram Baudelaire, W. Benjamin, A. Breton, Cartier-Bresson, R. Doisneau, W. Evans), mas como elos do circuito, plenas de atividades estereotipadas /.../ nada próximas de traça de olhares, mas à visão rápida, superficial, de costas, ombros, bustos anônimos, ou, como sugere Paul Ardenne, de Reebocks, Benetton, Nikes ou Chevignon." (Baqué, 2003: p. 231)

Mais uma vez, no entanto, a imagem parece se constituir pretexto: não é à sua transparência mediadora para a percepção de uma dada realidade que se oferece e sim uma espécie de nova mirrada sobre o papel da imagem na relação com os sujeitos. Transforma-se em uma experiência sensível, compartilhada, a idéia contemporânea de uma realidade rodeada de imagens, expressão icônica da metáfora verbal "ser bombardeada por imagens" plasmada nos efeitos do movimento vertiginosos do vídeo de fotos que circundam o espectador, da ampliação de um bombardeiro da tela de tv, das passagens cine-fotográficas, dos estar-entre as paredes de uma construção arquitetônica e, climax de um processo de reificação, das metamorfoses da imagem a despeito da vontade e da ação do homem, como as falhas dos fotogramas e as imagens internas refletidas nas paredes do Solar do Unhão, na Bahia, captadas a partir das imagens externas do mar.

Consuma-se nessa perspectiva o caráter fugaz das imagens, que escapam, se ocultam, revelam-se, transformam-se incessantemente e também de nossa transitória capacidade perceptiva. Assim, o valor desconstrutor da imagem, normalmente atribuído ao vídeo (Machado, 1997: pp. 231-233 ), pode ser reoperado pela fotografia em sua condição mestiça. Embora imputada a uma qualidade do suporte, tal feição criadora ou desconstrutora das imagens se afigura muito mais consequência de um ato enunciativo de escolha e valorização que criadora ou potencialidades do visual, ao mesmo tempo em que destaca o efeito de sentido dessa qualidade. Fluidez e metamorfose constituem, desse modo, a essência dos simulacros contemporâneos, em constante movimento de construção. Longe de reportar-se a um referente, as fotografias simulam-se, ao revelar o processo de fazer imagens, de transformá-las, de operá-las em passagens e de prognosticar seu vir-a-ser ou o seu de vir.

Decorre desse tratamento uma consequência importante para a compreensão dos elos entre sujeito cognoscente e objeto percebido.

Inscritos numa relação de tensão cujos limites podem ser desenhados, segundo terminologia de Fontanille & Zilberberg (2001: pp. 123-134), como um campo de presença, o sujeito e o objeto definem-se não só pelo alcance espaço-temporal do ato perceptivo, pelo grau de intensidade da percepção, mas também pelo fato de que tais papéis podem ser intercambiados. O alcance espaço-temporal do ato perceptivo exprime-se em termos de extensão dos objetos percebidos, que pode ser, no dizer dos autores, tônico ou átomo, conforme o domínio circunscrito pelo olhar e o grau de plenitude de presença do objeto. E igualmente manifestado em termos de intensidade das percepções, configurando também um foco tônico ou átomo sobre partes do objeto.

Inúmeras possibilidades resultam desse encontro marcado por uma tensão constante, uma vez que ter de escolher é por si só limitador. Estruturado sob a forma de um processo comunicativo, de pelo menos dois protagonistas, e orientado por regimes de visibilidade - o que vê e o que é visto - o texto fotográfico pode simular uma maior proximidade ou efeito de sentido de fidelidade com o mundo natural, impondo como pólo extremo o excesso de presença do objeto, ou uma tomada mais subjetivada, deixando o rastro do olhar que apreende e que mostra. No outro extremo, chegar-se-ia à impressão de vacuidade, pelo excesso de ausência do mundo interior. Nesse pólo se enquadraria talvez a interpretação de D. Baqué a respeito de certas obras pós-modernas, a que corresponderia uma abordagem óptica distanciada, desprovida de humores, afetos e passivos.

Ora, o que caracteriza todas essas potencialidades exploratórias é a idéia de uma regulagem entre sujeito e objeto, cujos desdobramentos não estarão totalmente à mercê do sujeito, mas resultariam do encontro, do estar entre um olhar que apreende de uma determinada maneira e um objeto que a ele se dirige, em toda a sua evidência e constitutividade. É nessa perspectiva que se deve discutir o propalado apagamento do sujeito em favor de uma identidade coletiva. Na verdade, lida-se aqui com manobras discursivas destinadas a criar simulacros de neutralização do sujeito perceptivo em favor da emergência plena do objeto percebido, que se recria, por sua vez, em imagens não previstas e passíveis de novas configurações em função dos filtros culturais que permeiam o ato interpretativo. Tem-se, como consequência, não só a transitoriedade da imagem, mas a manifestação de sua natureza proteriforme, por dispositivos de ocultamento e de revelação, de presença ou de ausência, e, entre eles, o questionamento da própria imagem, do que se constitui como objeto fotográfico e da dilatação de seus espaços nas modernas sociedades.

Mais do que a busca do tempo e do movimento presentes nas imagens do vídeo e do cinema, por exemplo, assiste-se nas ilustrações apresentadas à expressão reificada da imagem, de sua presença no mundo em constante interação e simbiose com o homem. Isso não quer dizer que não haja mais nada sobre o que falar, mas o fato de que a imagem se constitui objeto e sujeito de sua fala, operando uma espécie de naturalização do simulacro.

Para Eugenio Bucci e Maria Rita Kehl (2004), aliás, esse atributo do simulacro pode gerar, como acontece segundo os autores no meio televisivo, uma violência para além daquela exposta pelas mídias, pois se trata da violência da própria imagem que se converte em fato real (não aparecendo mais, portanto, como imagem). O abalo criado por essa indistinção entre o real e o imaginário tem-se materializado nas artes baseadas em reproduções: não só as séries, como aquelas que Cindy Sherman faz de si mesma (para Rosalind Krauss, "o jogo dos estereótipos na sua obra é uma revelação da própria artista enquanto estereótipo", 2002: p. 224), mas toda a contemporaneidade, conforme diagnosticou Roland Barthes, teria como motor o deslocamento da produção para a reprodução (Baqué, 2003: p. 225). Com isso, não se pretende recuperar uma antiga distinção platônica de falsas e verdadeiras cópias, ela também enganosa, mas mostrar exatamente o contrário, que essa questão deixa de ter pertinência no mundo atual em que nada está previamente e nem definitivamente dado em termos de imagens. A fotografia pode assim servir tanto a desvelar o caráter ilusório de realidade quanto possibilitar que o efeito de arte fique inteiramente subordinado ao efeito de realidade gerado pelas fotografias. (Krauss, 2002: p. 229, a respeito das fotos publicitárias de Irving Penn).

As fotografias contemporâneas assumem, por isso mesmo, um papel mais intelectual do que afetivo, no sentido de que anunciam o processo de imersão sensível do espectador nas imagens, revelando seus mecanismos construtores (ou desconstrutores). Fazendo analogia a uma distinção operada no âmbito da linguagem verbal pela filosofia analítica, especialmente pelos trabalhos de J. L. Austin (1970: pp. 37-45), pode-se afirmar que, tais como os enunciados verbais, as imagens também podem ser constativas ou performativas. As primeiras, constativas, mostram algo, permitem identificar as figuras do mundo nomeáveis e verbos de significados. As segundas realizam, ao contrário, algum ato, ao mostrar algo. São as performativas, que, tais como a imagem performativa por excelência - "prometer", permitem a concretização da experiência ao falar de seu processo deflagrador. Entre essas segundas, sobretudo, figuras dotadas de função estética, há aquelas que fazem sentir, criando efeitos de presença entre destinatadores e destinatários, ilustradas pelas imagens que materializam a noção do chamado "instante decisivo" e as que fazem sentir o agir, dotando os espectadores de uma consciência da experiência criativa propiciada pelas imagens, exemplificadas pelas fotos mencionadas ao longo deste trabalho, como a projeção de Fotos em vídeo, a reprodução de um formato, a fixação da destruição/reconstrução da imagem, sob ação do tempo, em peças de madeira, película de celulose e, com ela, o sensação de que os próprios sonhos do espectador de filmes se diluem, desaparecem e se metamorfoseiam ou as fotos de extrema contemporaneidade, como diz Baqué, ao referir-se à dilatação/desaparecimento do "instante dado". Estas últimas, embora pareçam nadar contra a corrente, são mais do que simulacros na história de desconstrução do fazer criativo, na medida em que desmistificam, por oposição e pressuposição, o que significou na história da fotografia, tanto artística quanto documental, a teoria do instante decisivo.

Pode-se enfim perguntar em que medida o processo de naturalização do simulacro, exposto pelas próprias imagens contemporâneas, se afigura condição inerente à mestiçagem midiática.

Na verdade, à investida sobre o caráter excessivo das imagens no universo social veio se processando ao longo do século XX, sobretudo a partir da segunda metade, quando os chamados meios de comunicação de massa, em especial a televisão, revelaram a proporção de sua presença na cotidianeidade das pessoas. Do ponto de vista teórico, reflexões recorrentes racionalizaram esse fenômeno como o atestam obras de Jean Baudrillard, Régis Debray, Stuart Hall, J. Aumont, etc.

Na história da fotografia, um dos momentos mais marcantes de revelação de seu valor expressivo, ao menos pelo fato de que ela passa a ser pensada como imagem construída, está na tese defendida por Cartier-Bresson, de que a boa fotografia consiste no "encontro do instante com a geometria" (Aumont, 2001: p. 168). Fórmula que é assumida como matriz de uma multitude de experiências que proliferaram em diversas formas variantes. Já se mencionou no início desta análise o conceito de película de fotografias oblíquas, na acepção de Jean-Marie Floch, o formulário da foto como imagem, enquanto atitude de um enunciador formalizada na superfície plástica do discurso e passível de ser examinada, portanto, em sua composição geométrica como estrutura analógica, no plano da expressão, daquilo que está expresso pelo conteúdo. Assim motivada, a relação entre expressão e conteúdo abre à imagem possibilidades de investimentos de novos sentidos, que extrapolam o mero reconhecimento denotativo de suas figuras associadas a objetos e acontecimentos do mundo.

Entre tais fatos, são exemplares aquelas estruturas das fotos construções em abismo, sob o jogo de jogos especulares, compondo um todo labiríntico de imagens dentro de imagens. Sobre conhecidos como a Parábola Óptica do mexicano Manuel Álvarez Bravo ou a série Valparaíso do chileno Sérgio Larrain, que redundam no meio técnico fotográfico um princípio explorado em outras artes (Magritte, Escher). Nesse caso, porém, a imagem está fechada em seu quadro fotográfico impondo um percurso ótico mágico, no dizer de Flusser (2002: p. 55), que a circunda em suas inúmeras possibilidades. Esse exame minucioso, baseado tanto em relações de prazo estético quanto de reflexões intelectuais, é incluído pela configuração da imagem, tal como ela se apresenta, num processo de convocação do espectador a descobrir na superfície algo mais do que aquilo que tem evidência. A insuficiência do mostrado se completa, graças às marcas impressas na foto, não só pelas figuras escolhidas, mas também pelos recursos de enquadramento, de tomada, de luminosidade, contrastes, cromáticos, topológicos, com o fazer interpretativo do espectador que reconhece nesse conjunto pistas de decifração para o ato da leitura. O intervalo semiótico é assim preenchido na relação destinatador/destinatário pelas insinuações presentes no discurso, o qual só é passível de se realizar na duratividade de um processo contempilativo. O tempo da contemplação é condição sine qua non de sua existência semiótica.

As fotos aqui mencionadas, chamadas por Dominique Baqué de pós-modernas exatamente pela característica dessa mestiçagem midiática, também reproduzem imagens - imagens dentro de imagens - só que metamorfoseadas em passagens evidentes. O pressuposto é o de incompletude do simulacro que deve ser resolvida por aquilo que em si é ausência. Assim, cada meio é visto em sua competência e em sua insuficiência, e a insuficiência sincrética entre eles permitiria a atualização do que se supõe ser a peculiaridade de cada um operando no todo para a plenitude do sentido. A fotografia, na sua qualidade de imagem fixa inserida na presença dentro e essa experiência, claramente artística, investe-se de um valor documental positivo pela conscientização do arqué da fotografia. (Schaeffer, 1996: pp. 38-42). Ao mesmo tempo, agrega-se ao valor desta última a qualidade do volume. A videoinstalação de Mario Cravo Neto confere a idéia da luminosidade e do movimento do mar, sensibilizado nas imagens resultantes de sua projeção em vídeo.

Ora, a fotografia tradicional tem, como provou em vários exemplos consagrados, potencialidade para criar efeitos de sentido dessa realização de multimidiática. A diferença é que as fotos contemporâneas têm sua existência semiótica assegurada por co-participação de suportes. Desse modo, o efeito criado e o obtuso de heterogeneidade inerente ao visual, e da criação de programas narrativos de espera em que a experimentação desse valor não é só anunciada como possível, mas também guiada em performances que se pretendem eficazes.

O paradoxo de tudo isso é que conviver com as imagens torna-se lúdico, ainda quando elas sirvam a desmascarar a desfaçatez de alguns de seus usos e a refletir criticamente sobre esse fato. Por meio de um processo análogo da auto-ironia, elas desvelam o seu caráter de simulacro ao mesmo tempo que legitimam a naturalização de suas existências auto-suficientes.

### Referências bibliográficas

AUMONT, J. (1993) A imagem. Campinas,SP, Papirus, 2001.  
 AUSTIN, J. L. (1970) Quand dire c'est faire. Paris, Éditions du Seuil.  
 BAQUÉ, D. (2003) La fotografia plástica: un arte paradójico. Barcelona, Gustavo Gili.  
 BARTHES, R. (1990) O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.  
 BUCCI, E. & KEHL, M. R. (2004) Videologias. São Paulo, Boitempo.  
 FERNANDES JR., R. Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.  
 FLOCH, J.-M. (1986) Les formes de l'empreinte: Brandt, Cartier-Bresson, Doisneau, Stieglitz, Strand, Périgueux, Pierre Fanlac.  
 FLUSSER, V. (2002) A filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro, Relume Dumará.  
 FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, CL. (2001) Tensão e significação. São Paulo, Discurso Editorial/ Humanitas/FFLCH/USP.  
 FONTANILLE, J. (1999) "Point de vue: perception et signification". Em Sémiotique et littérature: essais de méthode. Paris, PUF.  
 KRAUSS, R. (1990) O fotográfico. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.  
 LANDOWSKI, E. (1992) A sociedade refletida. São Paulo, EDUC/Pontes.  
 MACHADO, A. (1997) "Imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica".Em Pré-cinemas e pós-cinemas. Campinas, SP, Papirus, págs. 220-235.  
 \_\_\_\_\_. (1993) Anamorfoses cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. PARENTE, A.(org.). Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro, Ed. 34, pp. 100-116.  
 \_\_\_\_\_. "A fotografia como expressão do conceito". Livro n.2 disponível em www.studium.iar.unicamp.br/doi/htm. Acesso em 16/05/2005.  
 REVISTA FOTOSITE E. São Paulo: Fs Fotografia Ltda. 2005, nº 5.  
 SCHAEFFER, J.-M. (1996) A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP, Papirus.  
 SILVA, W. S. (2005) "As fotografias audiovisuais de Juvenília". Studium n. 19, disponível em www.studium.iar.unicamp.br/doi/novo/htm. Acesso em 16/05/2005.

### Notas

1 Apenas algumas imagens puderam ser inseridas neste trabalho em vista das limitações de espaço. Foram selecionadas aquelas já reproduzidas em edições impressas e com possibilidade de indicação de referências. As fotos de 1 a 4 são copiadas da obra de Dominique Baqué, La fotografia plástica - um arte paradójico, Barcelona, Gustavo Gili, 2003. A foto 5 foi copiada da revista brasileira Fotosite, São Paulo, FS Fotografia Ltda., 2005, nº 5.