

ENTRE A REPRESENTAÇÃO E O SENTIDO: REFLEXÕES A RESPEITO DA RELAÇÃO ENTRE FOTOGRAFIA E REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Arôdo Romão de Araújo Filho

João de Souza Lima Neto

Resumo: O presente estudo visa refletir a respeito da relação entre fotografia e representação de realidade. A partir de uma revisão bibliográfica, que leva em consideração desde aspectos mais técnicos da fotografia como aqueles presentes em Santaella e Nöth (2012), até considerações mais sociológicas/filosóficas como aquelas apresentadas por Sontag (2004), foram traçados alguns “caminhos” através dos quais a foto passa, em algum nível, por um tipo de manipulação. Dessa maneira se torna possível aproximar o artefato fotográfico muito mais de uma plataforma de expressão do que de uma possível repetição do real (vivido).

Palavras-chave: fotografia; representação; realidade.

Introdução

A arte contemporânea aponta novos caminhos para a criação e também para o entendimento de uma obra artística, uma vez que desconstrói o monopólio de técnicas de expressão tradicionais, levando artistas e espectadores a repensarem seus conceitos sobre arte. A partir do momento em que estas novas possibilidades são consideradas, entram em discussão não apenas os novos suportes para a arte, mas também questões relacionadas à autoria de uma obra, à relação com o mercado e os novos papéis do espectador.

O final da década de 60 é um grande marco na história da arte contemporânea. Artistas de diversos segmentos desafiaram os conceitos tradicionalistas de arte fugindo de um dupólio existente, como aponta Michael Archer:

No início dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma das duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a performance futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo “dupólio”, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. [...] Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a este sistema de classificação. (2008, p.01)

Esta decomposição do sistema permitiu o desenvolvimento de diversas formas de arte como, por exemplo, a Performance e a Instalação, que ressaltavam a efemeridade da arte e

quebravam a ideia da obra como produto para compra e venda; ou a fotografia, que pairava em uma linha tênue entre arte e técnica.

Hoje, mais do que nunca, o mundo vive imerso em imagens geradas pelas mais diferentes fontes, e, como não poderia ser diferente a arte reflete e representa esse “novo” mundo, ou esses novos modos de vê-lo. Segundo Santaella e Nöth:

Imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas pré-históricas das cavernas, milênios antes do aparecimento do registro da palavra pela escrita. [...] Hoje, na idade vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite – está impregnada de mensagens visuais [...]. (2012, p.13).

Dessa forma a arte não poderia ser imune a esta avalanche de informações visuais, e o caminho escolhido pelos artistas contemporâneos para se expressar muitas vezes foge do tradicionalismo, o que provoca discussões em torno da classificação de suas obras. Na história da Arte Contemporânea essas discussões, em torno do que seria considerado ou não Arte, contempla as mais diversas plataformas, e dentre elas está a fotografia.

Segundo Philippe Dubois (ANO) essa questão da fotografia ser considerada ou não Arte é ultrapassada: “a questão é doravante saber se não foi antes a arte (contemporânea) que se tornou fotográfica.” (1993, p.253). O autor ainda destaca a presença da fotografia – ou de características pertinentes a ela – em movimentos artísticos ao longo da história. A começar pelo próprio pictorialismo, que tentava aproximar a foto da pintura, passando por artistas abstracionistas (à saber El Lissitsky e Malévitch da União Soviética) que aproximavam suas obras da fotografia aérea, até chegar nas *(foto) montagens* dos dadaístas e surrealistas, e na *Pop Art*.

A partir do panorama traçado por Dubois é possível compreender a fotografia como fonte de expressão que se desenvolveu ao longo da história assim como outras manifestações artísticas. Um dos motivos que levam a fotografia a dividir opiniões quanto à sua classificação enquanto Arte foi a constante comparação com a pintura que tentava representar a natureza com o máximo de fidelidade possível.

Essa comparação acaba por provocar questionamentos envolvendo o poder da fotografia de representar a realidade. No século XIX pensadores defendiam a ideia de que a fotografia era apenas uma cópia da realidade “capturada”, e essa impressão de realidade de alguma forma ficou incrustada no imaginário social até os dias de hoje. Susan Sontag cita alguns fatos histórico-sociais que apontam um caminho para a compreensão desse fenômeno:

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões de sua utilidade, o registro da câmera incrimina. Depois de inaugurado seu uso pela polícia parisiense no cerco aos communards, em junho de 1871, as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis. [...] Uma foto equivale a uma prova incontestável de que uma determinada coisa aconteceu. (2004, p.17)

E é exatamente assim que uma fotografia é encarada por muitos, como uma prova, um documento.

Ainda a respeito desta interação entre fotografia e cotidiano é possível observar na obra de Sontag uma perspectiva importante para complementar esta relação estabelecida. Segundo a autora, a fotografia tornou-se parte fundamental dos ritos sociais, como casamentos e viagens, por exemplo. As fotos aparecem como testemunhas, provas de que tais eventos realmente ocorreram. O ato de fotografar estabelece uma relação *voyerística crônica* com o cotidiano do homem. (Sontag, 2004)

Este conceito de artefato de registro, e ao mesmo tempo de instrumento que constrói sentido, permeia as relações da fotografia com a sociedade. No decorrer da história foi atribuída à foto toda essa responsabilidade de carregar e representar o real. E isto pode ser facilmente observado em registros íntimos, documentos ou mesmo nas imagens veiculadas na imprensa, o caráter de registro da fotografia corriqueiramente se sobressai.

A forte presença das mensagens visuais no cotidiano da sociedade contemporânea é indiscutível. E neste campo a fotografia assume, a partir das mais diferentes vertentes, papel fundamental na comunicação e expressão do ser humano. A partir deste panorama, torna-se necessária uma reflexão mais aprofundada com o objetivo de compreender até que ponto esta alcunha de *fragmento de realidade* pode ser de fato associada à fotografia. O senso comum acredita nessas imagens geradas, e estas, por sua vez, buscam maneiras de se fazerem cada vez mais dignas desta fé.

Entre a Representação e o Sentido

Ao passo que a fotografia se torna parte do cotidiano social, os questionamentos em torno do seu poder de representação também se tornam constantes. Os diferentes estudos e aplicações da técnica fotográfica revelam especificidades importantes para a compreensão do aparato que constrói suas imagens a partir de intervenções antes, durante e depois da captura.

Uma vez inserida no campo da Arte, a fotografia passa a ser item frequente nas galerias mundiais. Em 1965, época em que efervesciam as manifestações de Arte Contemporânea, o artista Joseph Kosuth em sua obra “Uma e três cadeiras” (Figura 01) utiliza a foto como uma das maneiras de representar o objeto central da sua peça. A obra é constituída por três formas de apresentação/representação de uma cadeira: uma foto em preto e branco, uma fotocópia ampliada da definição de dicionário da palavra “cadeira”, e o objeto cadeira.



Figura 01: Joseph Kosuth – Uma e três cadeiras

Michael Archer, ao analisar a obra de Kosuth, destaca a relação proposta entre referente e representação na fotografia. Em “Uma e três cadeiras” o autor afirma que:

Usualmente os dois elementos fixados na parede seriam vistos como fatos secundários, apoiando e descrevendo o objeto principal, a cadeira. O que a peça pergunta, no entanto, é se podemos nos dar por satisfeitos com isso, ou se, de fato, a fotografia e o texto fotocopiado não existem como cadeiras. Até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas? Ela certamente parece ser uma imagem da cadeira real diante de nós, mas pode muito bem ser a de outro item idêntico da mobília. (2001, p. 82)

O autor questiona o respaldo de uma fotografia enquanto representação, questiona o quanto uma foto é passível de confiança enquanto testemunha da fidelidade do referente em relação à realidade. Dessa maneira, Archer coloca a fotografia em uma posição que vai de encontro ao senso comum, que atribui ao artefato fotográfico a alcunha de fragmento de realidade.

Partindo dos questionamentos levantados por Archer, é possível observar que no ato de fotografar, e em tudo mais que o permeia, há uma série de fatores que permitem manipulação ou contribuem para que ela aconteça nos mais diferentes níveis. No presente

estudo são destacados *quatro caminhos* a fim de refletir os diferentes momentos onde a técnica/artefato fotográfica(o) se distancia da realidade, partindo de pesquisas que envolvem não apenas a fotografia especificamente, mas também a *imagem e a obra de arte* de uma maneira geral, uma vez que a foto não se encontra em nenhuma instância fora do domínio das discussões das duas áreas citadas.

O primeiro caminho está ligado aos aspectos técnicos da fotografia; o segundo, destaca a importância do fotógrafo enquanto produtor de sentido; em seguida o estudo se dedica ao espectador e sua condição de receptor e criador de significados; e por fim a pesquisa visa contemplar as influências exercidas pelo lugar onde obra/fotografia está inserida.

Santaella e North, observando aspectos técnicos da fotografia a partir de Gubern (1974), citam uma lista de características que distanciam a foto do seu referente. Segundo os autores, “(a) perda da terceira dimensão, (b) limite dado pela moldura, (c) perda do movimento, (d) perda da textura e da estrutura granular da foto, (e) mudança de escala e (f) perda dos estímulos não visuais” (2012, p.111), seriam alguns dos aspectos mais óbvios que não permitem que a fotografia carregue consigo a complexidade do real.

Vilém Flusser, por sua vez, destaca a relação do aparelho fotográfico com o fotógrafo. Este que, longe de ser apenas um operador do equipamento, atribui sentido às fotos que produz. Analisando as *imagens técnicas*, Flusser afirma que existe algo mais entre imagem e significado, que seria:

um aparelho e um agente humano que o manipula [...]. Mas tal complexo “aparelho-operador” parece não interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser canal que liga imagem e significado. (2002, p.15)

Ou seja, a técnica fotográfica é colocada aqui como um meio através do qual o fotógrafo cria suas mensagens, e não como uma plataforma onde a realidade pode ser transposta. Outro autor que destaca a parcialidade do fotógrafo é Boris Kossoy, com suas teorias do *filtro cultural* e *das duas realidades na fotografia*. O autor encara o fotógrafo como um *filtro cultural* que utiliza seus sentimentos e conhecimentos para representar um recorte de realidade a partir da tecnologia em suas mãos. Segundo o autor, “O registro visual documenta [...] a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens” (2002, p. 42).

Além disso, Kossoy diferencia dois tipos de realidades presentes na fotografia. A *primeira realidade* está ligada ao *assunto*, diz respeito apenas àquilo que é pertinente ao que

será fotografado. Esta realidade não pode ser captada no momento em que se contempla a fotografia. A *segunda realidade* por sua vez, está ligada diretamente à representação, aquilo que está representado na imagem, e ao contrário da anterior se trata exatamente daquilo que pode ser contemplado na foto (KOSSOY, 2002).

Nestas duas definições, o autor separa claramente “*o que é fotografado*” daquilo que “*está na fotografia*”, entendendo a foto como o resultado do processo de leitura do fotógrafo. Além disso, é possível distinguir também o momento da criação, quando o fotógrafo contempla o assunto, e o da interpretação, quando a fotografia está pronta e pode ser “entregue” às percepções da audiência.

Os processos de criação e interpretação podem caminhar para um lugar comum. Mas, como fotógrafo e receptor podem partir de pontos de vista, repertório e vivências distintas, as interpretações fogem do controle de quem criou a imagem, que, por sua vez, passa a “pertencer” à quem se apropria dela no momento da interpretação.

Uma fotografia, independente da sua carga de realidade e das intenções de quem a produz, ainda está sujeita às interpretações daquele que a recebe. Este se caracteriza como outro caminho para refletir o quão plural podem ser as mensagens contidas em uma imagem. Em 1957 Marcel Duchamp já analisava até que ponto a participação do espectador é importante na criação artística. Ele criou o termo *coeficiente de arte* para definir que em uma obra há a participação do artista e também do espectador, cada uma com um coeficiente específico. “Nessa medida, a obra é realizada duas vezes: primeiro pelo artista, depois pelo observador” (2006, p.35), afirma Cristina Freire.

A partir da definição de coeficiente de arte, Duchamp repensa a figura do espectador, valorizando seu poder de interpretação e respeitando suas peculiaridades. Devido a grande diversidade de público que compõe a audiência de uma obra em exposição, ou de uma imagem publicada em um periódico, por exemplo, deliberar acerca de um perfil de espectador se torna no mínimo restritivo.

Definir o espectador não parece ser tarefa fácil, e tão peculiar quanto é cada indivíduo, o são também as relações que ele pode desenvolver com uma imagem. Segundo Jacques Aumont, o espectador:

[...] não é de definição simples, e muitas determinações diferentes, até contraditórias, intervêm em sua relação com uma imagem: além da capacidade perceptiva, entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura). (1993, p.77)

O autor explicita que a relação do espectador com a imagem trafega por vias complexas. Os signos presentes na linguagem não verbal podem criar estímulos diferentes em cada pessoa, levando em consideração suas vivências culturais e sociais. Adentrando nos estudos que envolvem as Teorias da Comunicação, especificamente da *Recepção*, é possível destacar uma série de fatores que envolvem o processo de significação. Acerca desta temática, Luís Mauro Sá Martino afirma que:

A recepção é um processo contínuo de atribuição de sentidos [...] As variáveis incluídas no processo tornam impossível dizer quais são os marcos de fixação de sentido em um universo de signo em constante transformação. (2009, p.177)

Ainda a respeito deste processo, Martino afirma que o receptor/espectador está sujeito a diversas variáveis relacionadas a seu cotidiano, intelecto e formação. Estas variáveis são definidas como *mediações*. Tomando como exemplo a televisão, o autor observa que:

Diante da tela, a pessoa está carregada de seus valores, ideias e gostos. Tem expectativas a respeito do que vai ver, já viu outros programas. Está feliz, triste, com sono, preocupada, sozinha ou em família, no campo ou na cidade. [...] As mediações atuam decisivamente na recepção da mensagem. Não se trata apenas de “receber” uma mensagem, mas reconstruí-la a partir das mediações. (2009, p.111)

Sá Martino destaca diversos fatores que podem interferir no processo de recepção, como o humor do indivíduo, suas referências de outros produtos semelhantes e o lugar/espço onde ele está tendo contato com a obra. Fernando Tacca, embebido nas teorias de Jacques Aumont, também se dedica a estudar como se dá a recepção de imagens. O autor diferencia *Imagem Natural* e *Imagem Mental*, dois conceitos que ajudam a refletir como uma imagem pode ser interpretada.

Segundo Tacca, toda imagem colocada em contato com um indivíduo passa por dois processos *inseparáveis*. O primeiro está ligado ao *funcionamento do organismo humano*, ou seja, o contato com a imagem através dos *órgão visuais*. Estes, não se limitam apenas aos olhos, uma vez que imagens podem ser criadas através de estímulos sonoros, táteis, olfativos e gustativos. Estas imagens Tacca define como *Imagens Naturais*. O segundo processo dá origem à *Imagens Mentais* e está ligado ao *contexto sociocultural*. Ele (re)cria a(s) imagem(ns) a partir de *representações codificadas da realidade* pautadas pelas “relações sociais, pela logicidade do verbal ou por uma logicidade própria da visualidade” (2005, p.11).

Ao diferenciar estes dois processos, Fernando Tacca não só leva em consideração os diferentes estímulos sensoriais que podem estar atrelados à uma

imagem, como também todas as interferências socioculturais que vêm sendo discutidas. Outro fator marcante no processo de recepção de uma imagem está ligado ao lugar em que ela está inserida. As relações que podem ser propostas dentro do sistema lugar-obra- espectador são as mais diversas possíveis.

O espaço pode complementar o sentido da obra estando completamente inserido nas intenções do produtor, ou o contrário; pode interferir – positiva ou negativamente – na percepção da audiência, e assim por diante. A respeito desta relação, Phillippe Dubois afirma que:

Em presença da obra exposta numa parede da galeria ou nas páginas de uma publicação, o espectador encontra-se interpelado pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra (ele não está integrado nela, não pode nela intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com as balizas que lhe são fornecidas pela montagem. (1993, p.293)

O espectador entra em contato com as mensagens que a obra, e tudo que a permeia, lhe oferecem. Dessa maneira, ao se deparar com uma imagem publicitária de um *outdoor*, um editorial publicado em uma revista, ou uma exposição em uma galeria, o público há de estabelecer diferentes relações para cada situação.

Tratando especificamente da fotografia, Susan Sontag entende as diferenças de sentido que um espaço pode empregar na comunicação. Segundo a autora:

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 [...] [as fotos] parecerão diferentes numa cópia de contrato, 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 dessas situações sugere um uso diferente para as fotos mas nenhuma delas pode assegurar o seu significado. (2004, p.122)

A autora evidencia a influência do espaço ocupado pela foto, e também do lugar em que o espectador se encontra quando a contempla, sem esquecer que no processo de atribuição de sentido existem muitas outras variáveis.

Refletindo o ambiente de uma exposição, por exemplo, Santaella e Noth citam um estudo de Tribault-Laulan (1971), e afirmam que “imagens numa disposição uma ao lado da outra são relacionadas semanticamente por uma lógica da atribuição” (2012, p.60), e complementam destacando que “o contexto da imagem não precisa ser necessariamente verbal. Imagens podem funcionar como contexto de imagens” (Ibidem, idem).

Tendo tudo isto em vista, se torna possível observar que a fotografia se trata de um processo constante de atribuição de sentidos. E, embora os caminhos de reflexão tenham sido apresentados um a um, de maneira categorizada (aspectos técnicos, fotógrafo, espectador, lugar), não significa que exista uma ordem de construção de sentido a ser respeitada. Os processos acontecem – ou não – de acordo com suas condições específicas.

A técnica fotográfica possui uma lógica visual e conceitual que está atrelada a variantes diversas do seu processo físico-químico. Para além de minúcias técnicas, há um agente que controla o fluxo de informações que passa pela câmera, e é impresso na fotografia; há também um espectador que transcende a aparente passividade frente a uma imagem, que resignifica aquele conteúdo a partir de uma gama infinita de situações; e há ainda a influência exercida pelo espaço que, em constante mutação, pode construir contextos e ambientes distintos para as interpretações da audiência.

Considerações Finais

A partir do estudo apresentado foi possível observar a fotografia sob diferentes perspectivas. Seja como meio de expressão e/ou de registro, a foto se faz presente nos processos de comunicação do homem, cercada de funções a ela atribuídas, nas mais

diversas esferas sociais. E mais, a fotografia tende a transgredir estes papéis designados, desafiando os limites espaço-temporais, seja na tentativa de capturar um instante, seja no seu poder de reprodução quase que infinito.

Os retratos dos álbuns de família por exemplo, se tornam não apenas ferramenta de registro para aqueles que puderam se ver representados em um papel, mas também de fonte de pesquisa para gerações futuras; fotos de cenas de crimes se tornam evidências para uma investigação; fotografias de momentos históricos, se tornam obras de arte em um mundo imerso em mensagens visuais. De registro pessoal à expressão artística em um museu, o artefato fotográfico aparece não apenas como mídia, mas como linguagem de uma geração.

A fotografia é representativa, é descritiva, aproxima o espectador da visão do fotógrafo. Permite, através de suas lentes de aumento, que o mundo seja representado pela visão de quem opera o equipamento. E, no exato momento em que o fotógrafo exhibe seu olhar sob o que o cerca, ele está transpondo o real, expandindo a visão, abrindo portas para conectar o espectador com novas ou diferentes maneiras de ver.

O fato é que a ação de fotografar está impregnada de manipulações. Enquadrar, capturar, representar, editar uma cena faz dela não um fragmento de realidade, mas sim uma representação feita pelo fotógrafo de um momento que ele criou. A tentativa de capturar um instante do real falha no exato momento em que se aperta o obturador. O instante não foi capturado, ele foi perdido. Não está mais presente, está representado.

Referências Bibliográficas:

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. Trads. Alexandre Krug e Valter Lillis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 16 ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: Uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 14. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MARTINO, Luis Mauro Sá. **Teoria da Comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2011.

SANTAELLA, Lúcia; NÖRTH, Winfried. **Imagem: Cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TACCA, Fernando. **Imagem fotográfica**: Aparelho, representação e significação. *Psicologia & Sociedade*. São Paulo. Ano 3. n 17, pp. 09-17. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n3/a02v17n3.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

Referências de Imagens

Figura 01: [sem autor]. Uma e três Cadeiras. 1 fotografia, p&b. Disponível em: <

http://pead.faced.ufrgs.br/sites/publico/eixo3/artesvisuais/bloco_II/tematica_5/b2_t5_45.html
> Acesso em: 15 dez. 2014.