ANUSCHKA REICHMANN LEMOS

Da fotografia, o espaço como personagem

Articulações, dinâmicas e experiências

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Área de Concentração: Teoria e Pesquisa em Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Boris Kossoy

São Paulo

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Lemos, Anuschka Reichmann
Da fotografia, o espaço como personagem: Articulações,
dinâmicas e experiências / Anuschka Reichmann Lemos. -- São
Paulo: A. R. Lemos, 2014.
166 p.: il. + inclui encarte.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências
da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.
Orientador: Boris Kossoy
Bibliografia

1. teoria da fotografia 2. espaços da fotografia 3.
processos comunicacionais 4. produção e recepção de imagens
5. complexidade I. Kossoy, Boris II. Título.

CDD 21.ed. - 770

Nome: LEMOS, Anuschka Reichmann

Título: Os espaços da fotografia

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Boris Kossoy - Orientador
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Cremilda Medina
Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Daniela Palma
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Jorge Coli
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Ronaldo Entler
Faculdade de Artes Plásticas

Para Brunilda, Antonio e Alexa.

Muito obrigada, valeu.

Prof. Dr. Boris Kossoy,

pela orientação sensível e original em todas as etapas da pesquisa,
por valorizar o mistério da fotografia, como fotógrafo e teórico.

Profa. Dra. Cremilda,

pelo pensamento amplo, preciso e inovador, em aulas e em banca.

Profa. Dra. Maria Luiza Tucci,

pela infinita gentileza e energia durante as orientações.

Profa. Dra. Daniela Palma

pelas trajetórias sugeridas na qualificação.

Profa. Dra. Kati Caetano,

pelas primeiras conversas sobre os espaços da fotografia.

Brunilda,

pelos lindos trajetos reais e imaginários desde menina.

Antonio,

pela carinho e torcida constantes para a 'doutoranda'.

Andreas e Guenia,

por estarem sempre perto.

Alexa,

pelas risadas descontroladas.

Amigos e colegas,

pelas conversas inspiradoras.

Ivan,

por me colocar na foto.

resumo

LEMOS, A. R. **Da fotografia, o espaço como personagem:** articulações, dinâmicas e experiências. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Este texto busca uma compreensão aprofundada das diferentes realidades que compõem os processos de produção e recepção das imagens fotográficas: suas dinâmicas, relações simbólicas e sujeitos envolvidos. A partir dessa ideia, o objetivo desta pesquisa é demonstrar, por meio de diferentes abordagens teóricas e suas articulações, diversas possibilidades interpretativas que as imagens fotográficas provocam ou sugerem. Para tanto, tem como foco os espaços de duas realidades fotográficas: o espaço do real e o espaço da imagem. A partir dessas duas demarcações, este texto desdobra-se em possíveis articulações, dinâmicas e experiências que as relações entre elas suscitam nos dois maiores sujeitos da fotografia – fotógrafo e leitor. Para tanto, pensamentos de autores que observam questões dos espaços do mundo e das imagens, como Boris Kossoy, Edgar Morin, Michel de Certeau, Michel Maffesoli, Tatiana Levy e Cremilda Medina, são apontados e relacionados com os espaços da fotografia. De cada teórico apresentado, propostas sobre os espaços são destacadas por meio de três olhares distintos e sobrepostos nas narrativas fotográficas da contemporaneidade: o da complexidade, o dos afetos e o da poética. Com um esboço inicial de cada teórico, suas ideias são aplicadas isoladamente a diferentes trabalhos fotográficos. A seguir, articulações entre as propostas teóricas dos diferentes autores são compostas para elaborar diversas possibilidades simbólicas dos espaços em diferentes trabalhos de fotografia produzidos pelo mundo. Acredita-se que nesse processo, questões ainda não tão claras sobre os espaços da fotografia, e da própria fotografia como elemento expressivo e simbólico, possam passar para um primeiro plano.

Palavras-chave: teoria da fotografia; espaços da fotografia; dinâmicas comunicacionais; produção e recepção de imagens.

abstract

LEMOS, A. R. **Of photography, the space as character**: articulations, dynamics and experiences. 2014. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

This research looks for a deeper comprehension of the different realities that make up image production and reception processes: the dynamics, symbolic relations and subjects involved. From this idea, the goal of this research is to demonstrate, by means of different theoretical approaches and their articulations, various interpretative possibilities that the images provoke or suggest. Consequently, it focuses on the spaces of the photographic realities: the reality space and the image space. From these two demarcations, this text unfolds into possible articulations, dynamics and experiences that the relationship between them suscitate on the two main subjects of photography –photographer and reader. To do so, the thinking of different authors that observe issues of spaces of the world and of images, such as Boris Kossoy, Edgar Morin, Michel de Certeau, Michel Meffesoli, Tatiana Levy and Cremilda Medina, are identified and related to the photographic spaces. From each author, a set of proposals on the spaces are highlighted by three distinctive and superimposed points-of-view in the photographic contemporary narratives: of complexity, of affections and of poetics. With an initial sketch of each theorist, his/her ideas are applied separately to different photographic works. Following, the articulations among different authors' theoretical proposals are combined to develop various symbolic possibilities of the spaces in several photographic essays produced around the world. It is believed that in this process, issues not yet clear regarding the spaces of photography, and photography itself as an expressive and symbolic element, may come to the foreground.

Keywords: photography theory; spaces in photography; communicational dynamics; imagery production and reception.

lista de figuras

- 1 *DMZ*, Atta Kim, 2006, p. 64.
- 2 *S#10*, Beate Gütschow, 2007, p. 63 / *Claromecó #2*, Juan Travnik, 2006, p. 47 / *Boquillas, Coahuila*, Alex Webb, 2003, p. 102 / *Causeway Bay*, Sze Tsung Leong, 2006; *Sem título*, Alex Soth, 2007 / *Ho Chi Minh City*, An My-Lê, 2005, p. 27.
- 3 *Gráfico 3*, KOSSOY, 2000, p. 36. Reprodução.
- 4 *Autopista Buenos Aires-La Plata*, Juan Travnik, 2006, p. 37.
- 5 *DMZ*, Atta Kim. KIM, 2008, p. 68.
- 6 *Tijuana, B.C. 1992*. Alex Webb, 2003.
- 7 *San Ysidoro, California, 1992*. At the border Fence. Alex Webb, 2003, p. 27.
- 8 *Port-au-Prince, Haiti. 1987*. A memorial for victims of army violence. Alex Webb, 1989.
- 9 *Gonaives, Haiti. 1994*. Children playing while U.S. helicopters land. Alex Webb, 2011.
- 10 *Taskim*, 2001. Alex Webb, 2007, p. 7.
- 11 *Taskim*, 1998. Alex Webb, 2007, p. 27.
- 12 *Ho Chi Minh City, Viêt Nam, 1998*. An-My Lê, 2005, p. 27.
- 13 *Rescue, 1999-2002, Small Wars*. An-My Lê, 2005, p. 41.
- 14 *Colonel Greenwood, 2003-04, 29 Palms*. An-My Lê, 2005, p. 71.
- 15 *S#10*, Beate Gütschow, 2007, p. 63.
- 16 Basetrack Project, 2010.
- 17/18 *Beijin*, Sze Tsung Leong. Leong, 2006, p. 35 / *Causeway Bay*, Sze Tsung Leong, 2006.
- 19/20 Capas dos livros *Dog Days, Bogotá* e *The Broken Manual*, de Alec Soth.
- 21/22 Fotos do livro *Dog Days, Bogotá*, Alec Soth, 2008.

- 23/24 Fotos do livro *The Broken Manual*, Alec Soth, 2012.
- 25 *Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II*, Andreas Gursky, 2008, p. 37.
- 26 *Exposure #14: N.Y.C., 53rd Street & Park Avenue, 11.25.02, 1:23p.m.* Barbara Probst, 2007.
- 27 *Criaturas 2*, Madri, 2012. Boris Kossoy, 2013, p. 38 e 39.
- 28/31 *Sem título, Nigeria*, Christian Lutz, 2010.
- 32 *Beijing World Park. Réplica de Manhattan*. Martin Paar, 1997.
- 33 *David Akor*. Pieter Hugo, 2010. In: Revista Zum, #2, 2012, p. 160.
- 34 *Deconstruction Series*. Atta Kim, 2006, p. 37. 32
- 35 *Five year old little Jack watches 'The Simpsons' on television in a caravan in Cairns. His mother Leah, who is a single parent gave all their possessions away. Australia*. Cairns, 2003. Trent Parke.
- 36 *Death Row Outdoor Recreational Facility, "The Cage" Mansfield Correctional Institution, Mansfield, Ohio*. Taryn Simon, 2008, p. 117.
- 37 *Retrato de Lewis Payne*. Alexander Gardner, 1865.

sumário

- 12 apresentação
 [por uma e todas as imagens]
- 15 introdução
 [por uma topografia dos espaços da fotografia]

parte 1

- 24 os espaços das realidades [Boris Kossoy]
- 36 os espaços das realidades em *Los restos*
- 39 os espaços complexos [Edgar Morin]
- 49 os espaços complexos em *DMZ*
- 54 os espaços praticados [Michel de Certeau]
- 62 os espaços praticados em *The Crossings, Under the grudging sun* e *Istambul*
- 70 os espaços apresentados [Michel Maffesoli]
- 76 os espaços apresentados em *Small Wars*
- 80 os espaços do fora [Tatiana Levy]
- 87 os espaços do fora em *S*
- 91 os espaços mediados [Cremilda Medina]
- 97 os espaços mediados em *Basetrack Project*

parte 2

- 103 resumo teórico, aplicações e tabelas
- 109 todos os espaços em uma imagem
- 118 a experiência do estrangeiro em *Dog Days, Bogotá* e *The Broken Project*
- 124 o mundo visto apenas na segunda realidade em *Architecture*

128	os diversos mundos das realidades em <i>Exposures</i>
133	entre o presente e a memória em <i>Busca-me</i>
137	entre o antagônico e a fusão em <i>Tropical Gift</i>
141	o exílio efêmero e instantâneo em <i>Small World</i>
145	o diálogo de espaços em <i>Permanent Error</i>
149	a experiência do todo em <i>Minutes to Midnight</i>
152	apresentação do mundo efêmero em <i>Deconstruction</i>
153	entre o evidente e o oculto em <i>An American Index of the Hidden and Unfamiliar</i>

159	considerações finais
163	referências

por uma e todas as imagens

1. *DMZ*, Atta Kim, 2006, p. 64.

Há alguns anos, ao passar os olhos por alguns livros de fotografias, me deparei com essa imagem do Atta Kim. Ela era parte de um ensaio que apresentava diversos ângulos de uma paisagem natural, de espaços quietos e bucólicos, por vezes afetados pelo vento ou cortados por cercas de arame. As suas cores e enquadramento levavam a uma tranquilidade e paz que pedem as imagens contemplativas. No entanto, ao buscar mais informações sobre o ensaio, a contextualização geográfica e política transformaram meu encantamento inicial. Eram fotografias do DMZ (Demilitarized Zone), área entre a Coreia do Sul e a Coreia do Norte considerada, então, a fronteira mais armada do mundo. É uma área de conflitos e hostilidades entre os dois países, marcada pela ameaça permanente do outro. Ou seja, as fotografias do ensaio apresentavam contradições e ambiguidades entre o que era evidente, aparente, e seu contexto. Como leitora, as imagens me fizeram andar pelos diferentes espaços propostos por elas – espaços da situação e da imagem, do natural e do cultural, do passado e do presente, da evidência e do mistério –, todos eles espaços que, combinados, esboçam possíveis trajetórias marcadas por contradições e verdades. Esse jogo entre espaços trouxe à tona questões que me acompanhavam há tempo, de forma discreta.

Comecei a pesquisar outros trabalhos a partir de um mesmo questionamento, entender o potencial simbólico e expressivo dos espaços da fotografia, tanto pela experiência do fotógrafo quanto pela experiência do leitor. Iniciei um estudo mais aprofundado em projetos fotográficos de diversos autores que lidavam com questões de fronteiras, de territórios, com relações de pertencimento ou abandono, com espaços naturais, construídos e artificiais, com deslocamentos e fusões de espaços e subjetividades. Imagens de fotógrafos como Sze Tsung Leong (China), Alex Webb (fronteira entre México e EUA), Alec Soth (Bogotá), Juan Travnik (Argentina), An-My Lê (Vietnã e EUA) e Beate Gütschow (não espaço), foram, aos poucos, construindo um cenário complexo que esboçava diversas questões sobre as relações humanas com os espaços possíveis e as relações subjetivas com os espaços fotográficos. Outras fontes, do cinema e da literatura, também foram determinantes nesse processo. Obras como as de Tomás Eloy Martínez, Haruki Murakami e Bernardo Carvalho, com seus personagens navegantes entre diversos espaços e realidades, traziam pontos que ajudavam na compreensão dos espaços fotográficos. Filmes como *Do outro lado* (Fatih Akin), *Não por acaso* (Philippe Barcinski), *O conto chinês* (Sebastián Borensztein), com personagens em constante adaptação, criação e transformação, apresentavam relações espaciais e culturais muito presentes nas fotografias.

2. *S#10*, Beate Gütschow, 2007, p. 63 / *Claromecó #2*, Juan Travnik, 2006, p. 47 / *Boquillas, Coahuila*, Alex Webb, 2003, p. 102 / *Causeway Bay*, Sze Tsung Leong, 2006; *Sem título*, Alec Soth, 2007 / *Ho Chi Minh City*, An-My Lê, 2005, p. 27.

Se mergulhei como leitora, também busquei elaborar a experiência como fotógrafa. Realizei alguns ensaios fotográficos sobre diferentes questões envolvendo espaços – *Entre-espaços*, *Noites surdas* e *Fora do lugar*. O primeiro, sobre os espaços formados a partir do deslocamento de pessoas de um lugar para outro em cenários urbanos. O segundo, sobre os possíveis trajetos e encontros do caminhante noturno. O terceiro, ainda em desenvolvimento, sobre os espaços que habitam as pessoas, mesmo que elas estejam presentes em outros lugares. Todos trazem questões sobre a relação das pessoas com seus espaços construídos, vivenciados, articulados, reais e imaginários.

Esse conjunto de narrativas e experiências como fotógrafa e leitora acabou por interessar-me como pesquisadora, despertando diversas questões ligadas aos espaços fotográficos: as relações ambíguas e instáveis entre a imagem e o que ela representa, entre a experiência de ver o assunto (fotógrafo) e de ver a imagem (leitor), entre o tempo do passado e o tempo do presente, entre a imagem, o imaginário e a memória, entre o aparente e o oculto, entre o enquadrado e o extraquadro. E é no encontro entre esses espaços, trajetos e experiências que essa pesquisa aconteceu.

por uma topografia dos espaços da fotografia

Os mapas, disse ele, são reproduções imperfeitas da realidade que descrevem em superfícies planas o que na verdade são volumes, cursos de água em movimento, perpétuo, montanhas atingidas pela erosão e por deslizos. Os mapas são ficções mal redigidas, prosseguiu. Muita informação e pouca história. Mapas de verdade eram os antigos: criavam mundos do nada. Aquilo que não se sabia era imaginado. [...] Em vez de orientar caminantes, levava-os a esquecer o caminho.

Tomás Eloy Martínez, *Purgatório*

Os espaços apresentados, descobertos, praticados, imaginados, construídos e provocados pela fotografia. As articulações cambiantes, ambíguas, incertas e constantes desses espaços. Esta pesquisa pretende traçar caminhos possíveis nas relações entre os espaços fotográficos. Para tanto, se propõe a colocar o espaço como personagem dessa história. Sair em busca de uma topografia que esboce as possibilidades expressivas e simbólicas dos espaços elaborados, praticados e imaginados no processo fotográfico. Seguindo a ideia de Martínez, na citação acima, a fotografia poderia ser considerada um mapa – “reproduções imperfeitas da realidade em superfícies planas”. Por mais que a impressão fotográfica possa determinar um mapa visual de uma situação, aqui o interesse é de descobrir uma topografia dos espaços evidentes, construídos e imaginados no fazer e ver da fotografia. Conhecer suas possibilidades de articulações, suas forças e fraquezas. Se a fotografia acontece a partir de uma determinação espacial, um retângulo, que traz em si todo o potencial da situação registrada, ela é um segundo espaço criado a partir de um primeiro espaço, e os trajetos e as interpretações entre essas realidades são diversos.

A topografia que se propõe decifrar não se pretende fixa ou definitiva. Ela é uma tentativa de explorar articulações entre elementos presentes no fazer e ver fotográficos. Uma tentativa de explorar as forças motrizes da imagem fotográfica durante seus processos e suas etapas. Ou seja, esta pesquisa é um convite para que se esbocem possíveis mapas dos espaços da fotografia.

Quando o foco é a questão do espaço, existem textos em diversas áreas que buscam diferentes olhares sobre o tema. Destacam-se teorias a respeito das representações

espaciais por um viés cultural (ciências humanas) e estético (artes plásticas), assim como as experiências espaciais (arquitetura), ou as diferentes relações espaciais conforme novos meios (tecnologia), ou mesmo a demarcação do espaço em textos verbais (linguística), entre outros. Existem textos, alguns dos quais constituem a base deste trabalho, que trazem questões fundamentais sobre o espaço na fotografia, junto de outras questões essenciais dessa imagem técnica. Porém, uma pesquisa que tenha seu principal foco nos “espaços fotográficos”, visando um conhecimento maior das dinâmicas comunicativas e simbólicas, e provocando um aprofundamento em suas potencialidades expressivas, não é comum na área da fotografia. Acredita-se que, ao estudar a fotografia por esse viés, um entendimento maior dessa imagem, como produto e como prática cultural, aconteça.

Para tanto, a pesquisa começa por delimitar, como espaços iniciais, as duas realidades fotográficas propostas pelo teórico Boris Kossoy. A primeira realidade como a do momento de construção da imagem, a situação a ser fotografada. A segunda, como a realidade da imagem fotográfica, do elemento material. Se nos textos, inclusive fotográficos, existe a demarcação de pessoa, espaço e tempo, aqui se desloca a categoria do espaço para buscar uma maior compreensão de seu potencial simbólico. Desenha-se, então, a primeira linha do mapa – entre os espaços da primeira e da segunda realidade. A partir dessa delimitação inicial, possibilidades de articulações, movimentos e fusões serão abordadas durante a pesquisa.

Para interpretar esses dois espaços, a experiência de dois sujeitos e seus espaços subjetivos em relação a realidades fotográficas: o fotógrafo e o leitor. Os textos de Boris Kossoy buscam a experiência daquele que fotografa e daquele que olha a

imagem para uma compreensão mais rica do processo fotográfico como um todo. Ao pensar a fotografia como um elemento constituído de duas realidades, o espaço da primeira realidade, onde o fotógrafo atua, deve ser destacado, para que as dimensões simbólicas da fotografia, no espaço da segunda realidade, sejam ampliadas. Porém, essa não é uma abordagem comum dos teóricos que atuam com essas imagens. Os focos, geralmente, são no fazer, muitas vezes no fazer técnico, ou no olhar – mas raramente na articulação entre essas duas ações. Uma investigação maior sobre essas práticas como duas partes de um mesmo sistema, pelo ponto de vista do espaço, é pensada aqui como uma das questões fundamentais para um maior entendimento da fotografia.

Para que as possibilidades expressivas dessas articulações sejam aprofundadas, três grandes pontos de vista, marcados pelas ideias de Cremilda Medina, são escolhidos. A autora, ao falar sobre as narrativas da contemporaneidade, afirma que todo produto simbólico deve atender à composição entre complexidade, afetos e poéticas do mundo atual. Para uma maior exploração das possibilidades entre os espaços das realidades, busca-se, então, esses três olhares para os espaços, seus sujeitos e trajetos – o da complexidade, com uma abordagem racional; o dos afetos, com suas relações comunicativas e sensíveis; e o das poéticas, com a formalização do texto. Os três olhares se reconhecem como partes de uma narrativa única e maior, mas que aqui são pensadas, em um primeiro momento, de forma fragmentada, para uma elaboração mais clara.

Dessa forma, para cada proposta teórica pesquisada, questões da complexidade, dos afetos e das poéticas são elaboradas para destacar suas características e forças. Ao final da elaboração teórica, ao se aproximar dos possíveis contornos, movimentos e volumes de cada ponto de vista, espera-se chegar a um mapa genérico, mesmo sabendo que, a partir de sua demarcação, outras possibilidades podem surgir.

O primeiro ponto de vista, da complexidade, busca olhar para os espaços fotográficos de uma forma sistêmica. Para tanto, traz princípios do pensamento complexo, de Edgar Morin, para propor um terreno rico de possibilidades, muitas vezes incertas e contraditórias, originadas de espaços definidos. É onde novos relevos surgem, criando movimentos sobre áreas determinadas. A partir dessa premissa sistêmica e ainda articulando com Morin, espera-se demonstrar diversas aberturas e possibilidades de relações “entre” os espaços fotográficos. Esses movimentos, além de desenhar novos espaços e dinâmicas, trazem à superfície valores intrínsecos da fotografia como campo de afetos e texto visual poético, ou seja, interferem na leitura dos outros dois pontos de vista.

O segundo olhar destacado nesta pesquisa é o dos afetos. Se a complexidade, neste trabalho, traz uma dinâmica sistêmica para a fotografia, a partir de suas características essenciais, os afetos colocam em relevo o sensível dos sujeitos envolvidos no processo fotográfico, tanto o fotógrafo quanto o leitor, como também, por vezes, o sujeito fotografado. A atuação dos sujeitos dentro dos sistemas complexos, as diversas formas que eles usam esses sistemas, transformam os espaços, criando diferentes níveis e formas de comunicação. Relações de interação ou de autonomia, movimentos de aproximações e de afastamentos, resgates da memória ou provocações do acontecimento. São as possibilidades simbólicas do espaço acentuadas e diversificadas pela atuação das dinâmicas fotográficas com os sujeitos que as constroem. Relações iniciadas pelas articulações complexas e formalizadas pelas poéticas.

O terceiro olhar discute a materialização dessas relações espaciais a partir da poética fotográfica. Busca, em um primeiro momento, a questão simbólica da perspectiva como uma representação do espaço que permite, por vezes, um caminhar do olhar para dentro da imagem, para um outro espaço. A formalização de trazer a experiência espacial da tridimensionalidade do natural para as duas dimensões da imagem. As dinâmicas complexas e as relações afetivas aparecem aqui como causa e efeito de uma poética em sintonia com o seu entorno. Ideias elaboradas nos outros olhares aqui são traduzidas para construção plástica e visual. Caminhos do fotógrafo e/ou leitor são pontuados pelas poéticas das realidades fotográficas, em um acontecer provocado pela imagem.

Os teóricos citados para esse mapeamento inicial – Boris Kossoy, Edgar Morin e Cremilda Medina – são fundamentais para compor os três olhares propostos. Porém, outras questões desses mesmos autores serão destacadas durante o texto, assim como de outros autores – Michel de Certeau, Michel Maffesoli e Tatiana Levy – para que sejam relacionados aos espaços fotográficos. Esses seis autores compõem a fundamentação teórica desta pesquisa. Não são todos pensadores da área da fotografia em específico, porém suas visões sobre espaços humanos, cotidianos e expressivos, ajudam a compreender o potencial da fotografia.

Com Michel de Certeau a ideia do espaço praticado é destacada, onde o sujeito, aqui fotógrafo ou leitor, aparece como aquele que caminha pelos espaços, criando trajetórias criativas por entre fraturas e vazios, sejam eles evidentes ou ocultos. A proposta de um espaço composto pelo movimento, e em contínua transformação, surge para expor um espaço criado entre outros espaços. Aqui, o espaço sistêmico de Morin ganha novas áreas e contornos. O “entre”, como o espaço construído pelo sujeito, entre espaços já esboçados, traz a dinâmica destacada por Morin como um novo espaço de atuação dos sujeitos, uma nova possibilidade para o mapa.

Com Michel Maffesoli os valores da criatividade e do imaginário são marcados no esboço. O autor busca os sujeitos, que são colocados em evidência ao se tratar dos afetos. Traz o sensível do sujeito em primeiro lugar, onde defende a possibilidade de apresentação de um espaço no lugar da representação do mesmo. Para tanto, trabalha a compreensão como um valor de entendimento do outro, guiado pelo sensível. Ele traz a ideia da fusão de espaços para compreensão de seu potencial. O vivido sobre o representado. O sujeito, que antes, com Certeau, cria um espaço do “entre” a partir das duas realidades de fotografia, com Maffesoli, mergulha nesses espaços – é a fusão de espaços e sujeitos, questão ética para com o mundo. Essas questões do autor são fundamentais no olhar sobre os afetos, pois a sua proposta de fusão propõe a experiência do sujeito afeto ao mundo. Nesse caso, ao mundo da fotografia.

Com Tatiana Levy discorre-se sobre a experiência do fora que, ao articular sobre o espaço literário, traz a ideia do fora como uma proposta de se relacionar com outras versões do mundo. Ao conectar a experiência do fora, vinculada ao exílio e ao estrangeiro, aos espaços fotográficos uma nova camada surge, evidenciando outras forças da imagem ligadas às possibilidades do sujeito que parte da fotografia para um outro mundo, ao invés de chegar a um mundo por meio dela. Sua proposta, de certo modo, tem ligações como o pensamento da apresentação, elaborada por Maffesoli. Porém, nesta pesquisa, destaca-se o experimentar o outro, um novo olhar.

Cremilda Medina, além de propor os três olhares – da complexidade, dos afetos e da poética – que estabelecem os pontos de vista desta pesquisa, aparece novamente para pensar outros dois relevos determinantes nessa topografia. Primeiro, a questão do

signo da relação, em um contraponto ao signo da difusão. Para tanto, pretende-se buscar os sujeitos, fotógrafo e leitor, envolvidos no processo fotográfico, conhecer os espaços nos quais se situam e suas relações com outros espaços, inclusive com os que imaginam e criam. São possibilidades que se desenham ao situar o fotógrafo e o leitor como mediadores de um processo complexo e de inúmeros caminhos. A mediação, diferente da difusão, situa o sujeito-mediador em uma posição intermediária como autor, um articulador entre mundos. Para um sujeito-fotógrafo, um mediador de mundo reforça a experiência do “estar entre” pensado nas questões aqui colocadas.

O segundo relevo provocado por Medina traz a fotografia como acontecimento. Anunciada nas possibilidades da complexidade, a dinâmica entre sujeitos e espaços desenham um cenário do acontecer, do acaso, do vivido. A experiência sensível é trazida à tona, e a relação dos sujeitos com seu objeto é pontuada por esse lado. A fotografia acontece para os sujeitos a partir de uma interação entre os espaços.

Ao juntar essas camadas – dos princípios da complexidade, do espaço praticado, da compreensão entre mundos, da experiência do fora, do sujeito mediador e do acontecimento –, diversas características da fotografia, por vezes contraditórias, mas não menos verdadeiras, se revelam em um tecido complexo, de modulações dinâmicas e em constante transformação.

Na Parte 1 deste texto, cada capítulo apresenta um desses autores em específico, de forma isolada, onde suas ideias sobre os espaços e suas dinâmicas, articulações e experiências sejam pensadas na fotografia. Em seguida, no mesmo capítulo, as propostas desenvolvidas são aplicadas na interpretação de um ensaio fotográfico, para que as ideias fiquem mais visíveis. Ao final da Parte 1, um ensaio fotográfico é lido a partir de todas as propostas teóricas apresentadas.

Na Parte 2, a partir de diversas imagens fotográficas, diferentes composições entre as questões desenvolvidas anteriormente são combinadas para uma maior elaboração sobre os espaços. As fotografias escolhidas, por suas temáticas, contextos ou poéticas, já apontam para certas possibilidades de interpretação. Dessa forma, para cada ensaio apresentado nessa parte, foi elaborada uma configuração específica entre as ideias apresentadas pelos teóricos. Ao juntar, por exemplo, ideias de Maffesoli, Levy e Medina, a interpretação dos espaços das imagens de Alec Soth ganha novas camadas de sentidos, ampliando as possibilidades de articulações, dinâmicas e experiências provocadas pelos espaços da fotografia.

Ao todo, durante o texto, serão apresentadas quarenta e uma fotografias, de vinte ensaios fotográficos, de dezesseis fotógrafos, produzidas em dezessete países. A seleção é de imagens realizadas a partir de 1986, buscando uma maior conexão entre as possibilidades simbólicas e comunicativas dos espaços da fotografia e as relações com os espaços do mundo na contemporaneidade.

[Para sintetizar ou ilustrar as ideias teóricas e suas aplicações, foram elaboradas diagramas e tabelas que acompanham o texto desde o início. Qualquer representação do espaço real (ou primeira realidade), como visto na introdução, já faz dela um espaço da imagem (ou segunda realidade). Mesmo assim, pela clareza e simplicidade desses recursos, eles acompanham a leitura.]

[parte 1]

[os espaços das realidades]

Teórico	Boris Kossoy
Ideias	Primeira e segunda realidades
	Ambivalências e instabilidades

Complexidade	Espaços da vida e espaços da imagem
Afetos	Experiências de interioridade e exterioridade
Poéticas	Elaborações sobre o evidente e o oculto

Fotógrafo	Juan Travnik
Ensaio	<i>Los restos</i>

os espaços das realidades [Boris Kossoy]

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época dos espaços. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando os pontos e se intersecta com sua própria meada do que propriamente uma vivência que vai se enriquecendo com o tempo.

Michel Foucault

São múltiplas, pois, as realidades da fotografia.

Boris Kossoy

Ao pensar o espaço no processo fotográfico, diferentes abordagens do próprio espaço, comentadas na introdução, poderiam guiar o trajeto. No entanto, para elaborar sobre as possibilidades expressivas e simbólicas dos espaços na fotografia, esta pesquisa parte de dois espaços bem delimitados no processo fotográfico. Os espaços das duas realidades, a primeira e a segunda, que a compõe.

O autor e fotógrafo Boris Kossoy, em sua obra, defende o conceito de que toda imagem fotográfica é constituída de duas realidades, uma ligada ao contexto da produção da imagem, outra pertencente à própria imagem.

A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. (KOSSOY, 2000, p. 36)

Relaciona-se a ideia da primeira realidade com o espaço “real”, a situação na qual a imagem foi produzida. Esse espaço anterior e amplo habita, de certa forma, a imagem material. É uma realidade vivenciada pelo fotógrafo no momento de produzir sua imagem, com possibilidade de ser recriada por um leitor posterior. Se vista no momento da elaboração fotográfica, a primeira realidade é o espaço da emanção, da potência de uma imagem ainda por ser registrada; contexto, visualidade e aparência ainda não deslocados para o suporte fotográfico. A amplidão do espaço da primeira realidade, com todas suas dimensões e possibilidades de recortes, oferece diferentes mundos a serem fotografados. É uma experiência que acontece no tempo presente do

fotógrafo, do agora, que ficará gravado no futuro da imagem fotográfica. Ao virar imagem, para o leitor, a primeira realidade faz parte de um tempo passado que existe, no tempo do agora, no fragmento da imagem registrada. Essa analogia com o “espaço real” a partir da imagem fotográfica é um processo cultural, pelo conhecimento que as pessoas têm dos processos fotográficos, e por saberem que uma fotografia só acontece se produzida em determinada situação “real”. É também simbólico, por um recorte visual trazer em si um espaço maior e um tempo recortado anterior. Essas associações, só a fotografia, como produto expressivo, provoca.

Já a segunda realidade, segundo o autor,

é a realidade do *assunto representado*, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual essa imagem se encontre gravada. O *assunto representado* é, pois, este fato definitivo que ocorre na dimensão da imagem fotográfica, imutável documento visual da aparência do *assunto selecionado* no *espaço* e no *tempo* (durante a primeira realidade). (KOSSOY, 2000, p. 37).

É o espaço da imagem, um espaço criado, que carrega em si toda a força independente da expressão, sem abdicar da primeira realidade, presente de forma simbólica e oculta. Sempre será o espaço do agora, do aparente, das evidências, da construção, do registro, do olhar do fotógrafo. É o retângulo do qual o leitor parte para todas as possibilidades da fotografia como expressão.

Conforme as ideias de Kossoy, pode-se afirmar, então, que a fotografia é uma imagem composta de duas realidades, de dois espaços que se fazem presentes. Um aparente, atual e inteiro; outro oculto, passado e fragmentado. É a partir dessas duas realidades que esta pesquisa inicia sua trajetória nas dinâmicas e modulações dos espaços da fotografia.

Ao voltar o olhar para as duas realidades, em especial o espaço das duas realidades, e as relações que se estabelecem entre elas, uma área intermediária, entre os espaços, é criado. É uma área elaborada por um leitor da imagem, onde as duas realidades se sobrepõem, se fundem, criando um espaço rico em verdades, contradições, incertezas e ficções.

Ao trabalhar com as relações entre as duas realidades, diversas dicotomias são evidenciadas. A primeira a ser destacada por Kossoy traz a ideia da realidade exterior e interior das imagens, ligando esta ao lado oculto que existe além do documento e aquela, ao registro e documento fotográfico (Figura 1). Ou seja, a primeira realidade, do momento da produção, seria a interior; enquanto a imagem, a segunda realidade, é a exterior. “Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua *realidade interior*, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente e que se confunde com a *primeira realidade* em que se originou.” (KOSSOY, 2000, p. 36)

Ao analisar o diagrama (Figura 1) em que Kossoy descreve o processo fotográfico, é importante observar as setas que orientam as relações entre a primeira e a segunda realidade. No momento da criação e registro da fotografia, o fotógrafo desloca a “dimensão da vida” à “dimensão da imagem”, da primeira realidade surge a segunda realidade. É um movimento do “real” para a imagem, e que não deixa de carregar um mistério, uma promessa de uma imagem futura, que será vista por um leitor. De certa forma, o fazer fotográfico pressupõe um tempo do “depois”, da imagem com o próprio fotógrafo, que vira leitor, ou com um outro sujeito-leitor.

Em seguida, a imagem, com sua “realidade exterior”, produz um movimento inverso, ao levar o leitor à primeira realidade. Enquanto o “real” carrega, potencialmente, a possibilidade de virar imagem, a fotografia carrega traços de um outro espaço, e da experiência entre o fotógrafo e a primeira realidade. Experiência essa reconstruída pela articulação entre os espaços da imagem fotográfica e o espaço da subjetividade do leitor, um outro espaço interior. Dessa forma, o exterior leva ao interior, a segunda realidade leva à primeira realidade, mesmo que ela seja específica para cada leitor. Um espaço leva, em si, a outro.

3. Gráfico 3, KOSSOY, 2000, p. 36. Reprodução.

Gaston Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, ao escrever sobre espaços internos e externos, comenta sobre a constante tensão criada pelas possibilidades de deslocamentos. Afirmar que “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se, trocar sua hostilidade”. (1989, p. 221) Destaca, assim, uma condição comum aos dois espaços – a intimidade –, pois ambos são elaborados pelo sujeito. Coloca, também, a importância do “estar entre” essas polaridades, já que a condição de interioridade e exterioridade podem se inverter. Se anteriormente, neste texto, comentou-se que uma realidade da fotografia carrega em si, simbolicamente, a outra, agora se apresenta outra característica – a transformação –, em que condições opostas invertem-se e novos caminhos de leitura se abrem.

Ao trazer a ideia da inversão de Bachelard, pode-se propor uma nova possibilidade sobre a dicotomia entre o externo e interno de Kossoy. Assim, o mundo “real”, o contexto da produção fotográfica, seria visto em toda a imanência, sua aparência rica e sem limites exposta para o fotógrafo. Ou seja, uma realidade exterior. Já a imagem fotográfica, produção de um sujeito, fragmento excluído e construído, revelaria o

interior de uma relação entre o olhar e o mundo. Ao se criar uma licença teórica para observar as dinâmicas formadas entre a primeira e segunda realidade, e as movimentações entre seus aspectos de interioridade e de exterioridade, suas aparências e o que ocultam, esses espaços se potencializam em suas complexidades e suas relações deslocam a atenção de localidades fixas e ajustadas. “Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas.” (KOSSOY, 2007, p. 147)

A dinâmica entre as duas realidades traz outras dicotomias a serem evidenciadas e articuladas. Relações entre o aparente e o oculto, a representação e o vivo, o presente e o passado, o material e o abstrato são algumas das possibilidades. Características do espaço de cada realidade podem ser aprofundadas a partir desses pontos. A imagem fotográfica traz o espaço da materialidade, do exterior, do aparente, da representação, do presente, por meio do olhar do leitor.

Todas essas, características de um espaço expressivo e externo ao sujeito que olha. Já a situação “real” é o espaço do abstrato, do interior, do oculto, do vivo e do passado. Aqui, também, pelo olhar do leitor. Esse espaço da primeira realidade muito se assemelha ao espaço da memória, da história de cada sujeito. Ao relacionar as características de cada espaço fotográfico aos espaços subjetivos da imagem (mundo exterior do agora) e da memória (mundo interior do passado) de um leitor, é possível evidenciar as relações entre a experiência humana e a expressão fotográfica. Essa questão é aprofundada adiante, no texto.

Ao trazer essas dicotomias ao cenário das tensões e inversões comentadas por Bachelard, algumas questões podem ser colocadas. Ao trocar a experiência do leitor pela do fotógrafo, por exemplo, algumas características se invertem. O espaço da primeira realidade, da criação, se torna o espaço do agora, onde o mundo é aparente, exterior e material. Essa situação, esse mundo, tem essas características (ou as inversas) dependendo do sujeito – fotógrafo ou leitor – em questão.

Destaca-se, como tensão, que, apesar dessas categorias serem pensadas como opostos, pertencentes à primeira ou à segunda realidade da fotografia, a maneira como se articulam em um espaço intermediário, de negociação entre as realidades, pode criar novas possibilidades e espaços. Esses pontos serão desenhados a partir das ideias de Edgar Morin e Michel de Certeau, adiante, no texto.

Ou seja, a imanência da primeira realidade carrega em si a potencialidade da representação, a segunda realidade. Uma imagem fotográfica, objeto da representação, traz em si a primeira realidade. Uma está contida na outra de forma simbólica. São espaços constituídos pelo fazer fotográfico e, apesar de independentes, eles coexistem. A percepção das duas realidades é um processo íntimo do sujeito, que atribui aspectos (de interioridade e exterioridade, de amplidão e fragmento, de abertura e fechamento, por exemplo) a cada realidade de forma instável e reversível, criando um espaço da transformação, do estar entre uma condição ou outra. Dessa forma, um espaço constituído, *a priori*, de forma simples, revela-se complexo e repleto de nuances.

Proposta a articulação para olhar a dinâmica entre os espaços da primeira e da segunda realidade da fotografia, acredita-se que é possível traçar nuances de instabilidade e de ambivalência na articulação dos espaços apresentados e sugeridos pelas imagens. As realidades da fotografia, pontuadas por Kossoy, provocam uma constante negociação entre espaços, ampliando as possibilidades simbólicas da imagem, enriquecendo o potencial da fotografia como elemento expressivo da cultura.

Para definir melhor a utilização desses dois termos em relação à fotografia, pode-se partir da noção de dois teóricos que comentam sobre a ambivalência e a instabilidade na linguagem. Zygmunt Bauman, ao escrever sobre a modernidade, afirma que “a ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar”. (1999, p. 9). O nomear é uma prática natural da fotografia de lugares, especialmente a fotografia com função representativa. Se existe um espaço determinado, com uma função política ou cultural determinada, o nomear é simples. Conferir à imagem, no entanto, mais de uma categoria de linguagem pode subverter o sentido de exatidão que o nomear confere. Continuando com Bauman, “o principal sintoma da desordem é o agudo desconforto que sentimos quando somos incapazes de ler adequadamente a situação e optar entre ações alternativas”. (1999, p. 9)

Apoiando-se no pensamento de Bauman, em que um objeto ao qual se confere mais de uma categoria caracteriza um objeto ambivalente, passa-se para a instabilidade. José Luiz Fiorin, ao trabalhar as categorias linguísticas, comenta que “todas as linguagens oscilam entre os polos da instabilidade e da estabilidade” (FIORIN, 2002, p. 20). Porém, ressalta que o “instável não é desorganizado, caótico, sem qualquer princípio de ordem. Isso seria não-significante. Instável é o que não é fixo, o que não é permanente e, principalmente, o que muda de lugar.” (FIORIN, 2002, p. 20).

Pensando em termos fotográficos, pode-se afirmar que a ambivalência em uma imagem é caracterizada pela fusão ou sobreposição de seus espaços, suas realidades, na qual os sentidos conflitantes são negociados. Já a instabilidade é provocada pelo reconhecimento dos espaços – realidades – paralelos, onde os sentidos são gerados a partir do deslocamento contínuo de um espaço para outro. A instabilidade, então, propõe um movimento lateral intenso entre categorias separadas, ocorrendo no nível da superfície e das aparências, onde só o deslocamento entre territórios já confere um estranhamento. As categorias ficam inabaladas e o processo entre elas é que se torna significativo. Já a ambivalência pede uma transformação entre diferentes camadas de profundidade, pois ocorre uma fusão entre realidades e, com isso, uma mudança orgânica. Nesse caso, o estranhamento ocorre não só no processo de deslocamento, mas na formação de um novo espaço simbólico a partir dos anteriores. Com base nessas colocações, pode-se pensar, então, que a ambiguidade é um estado, enquanto a instabilidade, um processo. A ambiguidade pode ocorrer em diferentes níveis,

enquanto a instabilidade pode apresentar dinâmicas diversas – mas em relação às duas realidades.

Ao trazer essas questões para a fotografia, é importante destacar o sujeito que cria os movimentos e fusões entre os espaços. Tanto o fotógrafo quanto o leitor, tanto quem faz quanto quem lê, trazem para as realidades o espaço de seus imaginários e seus afetos, construindo, a partir da fotografia (e suas realidades), pequenas ficções, evidenciando uma camada de incertezas que envolve a fotografia.

[Delimitar as realidades e espaços que fazem parte da fotografia, destacar suas dicotomias em processos de articulação e inversão e pensar as dinâmicas e fusões entre os espaços, elaborados pelo fotógrafo e leitor. Essas três questões formam um cenário por onde os olhares seguintes desta pesquisa caminham.]

os espaços das realidades em *Los restos*

Imagens técnicas e imagens mentais interagem entre si e fluem ininterruptamente num fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções.

Boris Kossoy

Toda foto es un recorte, una decisión de tomar algo para dejar afuera lo otro, despreciando lo no encuadrado – aunque muchas veces esto sobrevive metonímicamente en la foto final: lo que no se ve late en lo que se ve.

Natalia Fortuny

4. *Autopista Buenos Aires-La Plata*, Juan Travnik, 2006, p. 37.

Em 2006, Juan Travnik publicou seu livro *Los restos*, resultado de um conjunto de imagens produzidas a partir dos anos de 1980 em diversas cidades e regiões da Argentina. A partir de lugares abandonados, construções interrompidas, fachadas sem função, o fotógrafo buscou o que restou da Argentina após seus anos de ditadura militar, apresentando um país vazio, solitário e perdido. Suas imagens apresentam o fim de um tempo, sem conseguir anunciar o início de outro. Denunciam o desaparecimento das pessoas e deixam em suspenso a história recente do país.

Por retratar uma época tão complicada da história do país, a presença da primeira realidade é muito forte nas imagens. Se a relação entre os dois espaços das realidades já é uma dinâmica essencial na fotografia, nas imagens de Travnik, essa relação é

intensificada. O que as fotografias representam, o que elas materializam, são lugares e objetos resultados do regime político opressivo do país. Dessa forma, a segunda realidade, a imagem, é potencializada em sua força expressiva justamente por essa ligação tão forte com o espaço real, com o que restou do país. O contraste entre os espaços da segunda realidade, com sua materialidade e presença, e da primeira realidade, em sua abstração e mistério, são evidentes. Ao mesmo tempo, é justamente esse contraste que determina a força do trabalho de Travnik. Enquanto a imagem existe no momento, com todo seu potencial expressivo, a memória que ela evoca é cercada de dúvidas e silêncios. Essa relação essencial da fotografia, ou seja, a relação entre as duas realidades, confere às imagens uma ambivalência que só a fotografia possui. Ela suspende um momento de uma realidade dinâmica e aponta toda a complexidade entre o evidente e o oculto, entre o real e o imaginado, entre o que é e o que deveria ter sido.

Ao comentar, anteriormente, sobre as possíveis inversões de dinâmicas, alguns pontos devem ser considerados. O leitor, ao se deparar com a imagem, relaciona a sua materialidade e aparência à abstração e mistério da primeira realidade. O fotógrafo, ao se deparar com os cenários da Argentina pós-ditadura, também se depara com a materialidade e aparência da história recente do país. Tudo no seu entorno é resultado de algo anterior, algo oculto presente nos vestígios de objetos, paisagens e construções. Se o leitor é levado a um tempo anterior da produção da imagem, o fotógrafo, no caso de Travnik, é levado a um tempo anterior de seu país. A relação temporal e simbólica com seu assunto no momento da produção da imagem é muito semelhante à relação do leitor ao olhar a imagem.

O leitor que olha uma imagem (segunda realidade) é levado ao momento passado da produção da imagem (primeira realidade). Quando esse momento da produção indica um passado ainda mais distante, amplia as possibilidades espaciais, temporais e simbólicas. A complexidade entre espaços da fotografia se torna ainda mais elaborada ao se acrescentar outras camadas de tempos.

[Nas imagens de Travnik, todos os espaços levam a tempos passados, da memória. Porém, outras imagens podem apresentar inversões diferenciadas. O leitor, ao olhar

uma imagem, pode ter uma experiência próxima à do fotógrafo, ao fotografar. Se o fotógrafo se depara com o mundo à sua frente e percebe aquele espaço como uma imagem em potencial, consegue relacionar o momento presente da produção com a existência futura da imagem produzida. Ele sabe que o espaço real do presente pode ser um espaço imagético no futuro. Um leitor que olhe uma imagem e parta dela para uma situação posterior, criando novos mundos, percebe essa imagem como algo inicial, um provocador de novos espaços. Não é uma relação presente nas imagens de Travnik, mas é uma relação forte se ligada a outros trabalhos analisados adiante nesta pesquisa.]

Toda fotografia é resultado da combinação dos espaços das duas realidades propostas por Kossoy. Porém, no ensaio *Los restos*, características de cada realidade são potencializadas pelo próprio tema, assim como o tema ganha contornos específicos ao ser apresentado por meio de fotografias. A área criada pelo leitor, entre os dois espaços, é um limbo entre o passado (da Argentina e da primeira realidade) e o presente (da leitura e da segunda realidade), deixando o leitor suspenso entre dois mundos que formam “o todo da fotografia” – ideia elaborada adiante.

[Como apresentado na introdução, a questão dos espaços na fotografia é o foco a ser analisado. Ao delimitar os dois espaços fundamentais da fotografia, das duas realidades, a partir da proposta de Kossoy, a demarcação inicial foi criada. A partir dessa estrutura, os outros autores são chamados para articular suas ideias com os espaços das realidades fotográficas. Espera-se que, dessa forma, variadas camadas, dinâmicas e experiências possam ser destacadas.]

[os espaços complexos]

Teórico	Edgar Morin
Ideias	Dualidade e contradições
	Causa e produto do que produz
	O todo em cada parte
Complexidade	Espaços antagônicos e reversíveis
Afetos	Experiências de dinâmicas entre espaços
Poéticas	Elaborações sobre o mutável
Fotógrafo	Atta Kim
Ensaio	DMZ – Demilitarized Zone

os espaços complexos [Edgar Morin]

Se a complexidade não é a chave do mundo, mas o desafio a se enfrentar, por sua vez o pensamento complexo não é o que suprime o desafio, mas o que ajuda a revelá-lo, e às vezes mesmo a superá-lo.

Edgar Morin

Edgar Morin, em seu livro *Introdução ao pensamento complexo*, aborda a necessidade de se olhar os fenômenos do mundo de uma forma diferenciada, que não reduza as coisas em prol de uma simplicidade esclarecedora. Busca ampliar uma visão fechada, classificadora e comum, e entender os sistemas dos quais os objetos fazem parte ou mesmo os sistemas que eles ajudam a criar. Traz a complexidade como uma palavra-problema, ao invés de uma palavra-solução, pois geralmente surge no centro da confusão, da incerteza ou da desordem. Diz que “é complexo o que não pode se resumir em uma palavra-chave, o que não pode ser reduzido a uma lei nem a uma ideia simples”. (MORIN, 2007, p. 5) Afirma que a necessidade de um pensamento complexo surge ao se deparar com os limites e carências de um pensamento simplificador, que não consiga dar conta da riqueza de um fenômeno. Dentro dessa proposta, alerta sobre duas ilusões que costumam desviar o foco do pensamento complexo: 1) a condução à eliminação da simplicidade e 2) a associação da complexidade à completude.

No primeiro caso, diz que a complexidade é necessária quando o pensamento simplificador falha, mas ressalta que a complexidade integra em si tudo que traz precisão, clareza e ordem ao pensamento. “Enquanto o pensamento simplificador desintegra a complexidade do real, o pensamento complexo integra o mais possível os modos simplificadores de pensar, mas recusa as consequências mutiladoras, redutoras e unidirecionais [...]” (MORIN, 2007, p. 6) Sobre a segunda ilusão, afirma que, apesar do pensamento complexo aspirar ao conhecimento multidimensional, articulando entre diferentes campos disciplinares, sabe que o conhecimento completo é impossível, destacando que um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade. (MORIN, 2007, p. 8) Ou seja, nenhuma pesquisa dá conta de seu objeto.

O autor traz a “tensão” como um elemento que sempre animou sua vida em relação aos seus objetos de estudo:

Sempre aspirei a um pensamento multidimensional. Jamais pude eliminar a contradição interna. Sempre senti que verdades profundas, antagônicas umas às outras, eram para mim complementares, sem deixarem de ser antagônicas. Jamais quis reduzir à força a incerteza e a ambiguidade. (MORIN, 2007, p. 7)

A complexidade incorpora questões menos valorizadas numa análise do mundo, como a criatividade, a incerteza, a desordem, as interações, as contradições, as indeterminações e a inventividade. Morin afirma que a complexidade, em um certo sentido, sempre tem relação com o acaso, pois além de compreender quantidades de unidades e interações que desafiam possibilidades de cálculo, ela também compreende incertezas e fenômenos aleatórios. Traz a incerteza, seja a dos limites do entendimento do homem, seja da inscrita nos fenômenos como parte da complexidade. “Mas a complexidade não se reduz à incerteza, *é a incerteza no seio de sistemas ricamente organizados.*” (MORIN, 2007, p.35)

Aponta virtudes de uma abordagem sistêmica ao destacar que um “todo” não se reduz à “soma” das partes e que a noção de sistema pode ser ambígua ou fantástica, e que é rica justamente por essas qualidades. (MORIN, 2007, p.6) Questiona a causalidade unilinear dos processos, destacando a organicidade cíclica dos fenômenos. Coloca que “a aceitação da complexidade é a aceitação de uma contradição, e a ideia de que não se pode escamotear as contradições numa visão eufórica do mundo”. (MORIN, 2007, p. 69)

Para ajudar a compor o pensamento da complexidade, Edgar Morin apresenta três princípios: o dialógico, o da recursão organizacional e o hologramático. A partir de cada princípio, pretende-se concatenar sua ideia principal às relações entre os espaços da fotografia.

princípio dialógico

O primeiro princípio é o dialógico, que traz a dualidade no centro da unidade, relaciona dois termos ao mesmo tempo antagônicos e complementares. Ao falar da ordem e desordem, por exemplo, o autor afirma que esses termos podem ser vistos como dialógicos, onde “são dois inimigos: um suprime o outro, mas ao mesmo tempo, em certos casos, eles colaboram e produzem organização e complexidade”. (MORIN, 2007, p. 74)

Ao pensar as duas realidades da fotografia dentro do princípio dialógico, pode-se defender que a relação entre elas é antagônica, pois são duas realidades distintas, mas que ao mesmo tempo são complementares, pois uma não existe sem a outra. A segunda realidade só existe em função da primeira realidade. A primeira só é evocada quando perante a segunda. O espaço-imagem não é o espaço-real, mas estão ligados e sobrepostos, complementares em seus papéis expressivos, antagônicos nas suas essências. É na conexão entre esses espaços que a fotografia encontra uma de suas forças como representação e expressão. Sem a primeira realidade, com sua história, contextos e sentidos, a segunda se enfraquece. Sem a segunda realidade, para o fotógrafo, a primeira é um acontecimento natural e passageiro, não é vista como um

espaço potencial de criação. Poucas formas de expressão oferecem essas características, esse tipo de ligação entre o espaço-real-potencial e o espaço-imagem-criado, tão forte nas imagens técnicas da fotografia e do cinema. As tensões, as incertezas e a ambiguidade que acontecem entre os dois espaços, seja no momento da elaboração fotográfica ou no momento da leitura da imagem, são resultado de um ir e vir entre as realidades. Os sentidos contraditórios vão se mesclando num processo contínuo entre cada realidade e sua imagem, compondo um espaço terceiro, entre os espaços, de articulação do fotógrafo/leitor. É o “espaço-entre”, já destacado anteriormente.

Por outro lado, ainda pensando em termos dialógicos, é justamente por ser uma produção simbólica e cultural que o espaço da imagem – da segunda realidade – se revela distante do espaço real – primeira realidade. Existe o autor, com sua subjetividade, ponto de vista, enquadramento, suspensão do tempo e exposição luminosa, todos elementos e escolhas que demarcam as fronteiras entre o espaço real/natural e o espaço imagético/construído. É, ao mesmo tempo, a complementação e a oposição entre espaços uma condição instável e essencial da fotografia.

Esse princípio tem relação direta com as propostas de dicotomias descritas sobre as realidades da fotografia. As características opostas das duas realidades aqui encontram uma proposta de conexões, de tensão, de fusão entre elas. Pode-se afirmar que o princípio dialógico sempre esteve presente no potencial fotográfico. Porém, por uma carga indicial, de semelhança, que a fotografia carrega, suas possibilidades expressivas e simbólicas muitas vezes são reduzidas. Se a imagem fotográfica de um objeto existe para representar, “estar no lugar” do próprio objeto e nada mais, o potencial dicotômico e dialógico da fotografia é enfraquecido. É como se uma substituição de espaços ocorresse, o real pela imagem, e não uma fusão entre eles. Por outro lado, se condições e características opostas são evidenciadas pelo fotógrafo e leitor, o nível de complexidade e de riqueza da fotografia é elevado. Certas características do espaço da imagem, ou seja, do aparente, da representação, do presente, do material, do exterior e do próximo, só são assim evidenciadas pelos seus opostos. Da mesma forma acontece com o espaço da primeira realidade, do oculto, do real, do passado, do abstrato, do interior e do distante.

Um outro fator, determinante no olhar dialético sobre os espaços, é a relação entre tempos. A maneira como os tempos das duas realidades se articulam reforça características cambiantes de cada espaço. Pode-se pensar suas possibilidades a partir da experiência do fotógrafo e do leitor. Ao trazer o momento do fotógrafo, com a criação da imagem, ainda potencial, prestes a acontecer, o tempo do fotógrafo é do presente, o tempo da imagem é do futuro – o ainda por vir a ser. No instante, geralmente mínimo, da captação, o tempo é do agora, do presente, do acontecimento. É a sincronia temporal entre a primeira e a segunda realidade e o tempo subjetivo do fotógrafo – um encontro de presentes, onde todos os elementos pertencem ao agora. Em seguida, a primeira e segunda realidade já pertencem ao passado, tanto de uma realidade que já aconteceu, quanto do registro da luz no negativo ou sensor da câmera. Ou seja, a segunda realidade, pelo olhar do fotógrafo, vai do potencial-futuro, ao acontecimento-presente, para a memória-passado. É um espaço imagético que transpassa os tempos em ordem inversa ao conhecido passado-presente-futuro.

Já o olhar do leitor, que acontece no agora, ao ver a imagem, traz para si uma experiência de um tempo passado – o antes da primeira realidade e da produção da segunda realidade. Dessa forma, toda fotografia é um pedaço de uma experiência do passado. Toda experiência de olhar uma fotografia no agora é também entrar em contato com o passado, com a memória. As relações entre o agora da imagem e o antes da primeira realidade podem variar conforme diversos fatores, principalmente subjetivos, do leitor. Porém, entre esses fatores, a distância temporal entre a primeira e segunda realidade, seja mais próxima ou distante, pode afetar a intensidade das relações dialéticas. Uma fotografia de décadas atrás estabelece relações temporais e, portanto, espaciais, diferentes de uma fotografia recente. A relação temporal, se muito distante, pode intensificar a sensação de distância espacial. A situação em que a fotografia foi produzida, suas coordenadas de tempo e espaço, aproxima o leitor de uma época passada, ao mesmo tempo que sugere uma distância maior entre o agora e aqui do leitor e o antes e lá da situação fotografada. De qualquer forma, as relações dialéticas temporais são mais um fator a interferir nos espaços fotográficos.

[Uma das ideias trabalhadas adiante no texto é a relação entre representação e apresentação de uma fotografia. Caso a imagem se projete com mais força como um

elemento do presente, a ideia de apresentação, no lugar de representação, pode ser mais forte. Essa ideia, de uma articulação entre representação e apresentação, é trabalhada mais adiante, no texto, a partir das ideias de Michel Maffesoli. A imagem, como elemento do presente com o qual o leitor se relaciona, direciona com mais força a primeira realidade para um tempo passado.]

princípio recursivo organizacional

Dentro do princípio da recursão organizacional, Morin afirma que “um processo recursivo é quando os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz” (2007, p. 74), em uma dinâmica cíclica. Faz uma ligação com a sociedade, afirmando que esta é produzida pelas interações de indivíduos que, por sua vez, também são “produzidos” pela sociedade e sua cultura.

O processo recursivo, no qual o produto é a causa e produtor dele mesmo, pode fazer parte da dinâmica entre as duas realidades da fotografia. A relação de um fotógrafo com a primeira realidade é a causa da imagem fotográfica, sua segunda realidade. A imagem, aqui, é produto da primeira realidade. Já para o leitor da imagem, o espaço da segunda realidade é o que estabelece sua relação simbólica com a primeira realidade. Ou seja, a fotografia é a causa da primeira realidade. E esta, para o leitor, é produto da imagem.

Por esse viés, pode-se pensar, então, que a primeira realidade é causa e produto da segunda realidade, sua imagem. Esse princípio reforça a característica sistêmica do pensamento de Morin. Dois elementos separados e distintos que coexistem em um sistema no qual as funções de causa e produto são alternadas em um ciclo contínuo, dependendo do sujeito (fotógrafo/leitor) e do momento no processo fotográfico (momento da elaboração, momento da leitura).

Questões sobre o tempo, destacadas pelo princípio dialógico, podem ser aqui elaboradas. Se lá as demarcações espaciais variam de acordo com o ponto de vista do sujeito, aqui pode variar conforme a função de cada espaço. Se a primeira realidade é causa da segunda, o presente é causa do futuro, que é o produto. Porém, se a segunda

realidade for a causa da primeira, o presente é causa do passado, da memória, seu produto. As duas relações demarcadas de um ponto inicial do sujeito, sempre no presente, como fotógrafo ou leitor, destacando o olhar do afeto nesse princípio. O leitor percebe a fotografia como produto do passado de forma mais evidente que o passado como produto – e a fotografia como sua causa –, por mais que a imagem o projete para a primeira realidade. A experiência de olhar uma imagem a coloca como causa de diversas reações subjetivas. O leitor que se coloca, em diferentes níveis, afeto à imagem, terá diferentes amplitudes de experiências com ela. Ao trazer ensaios fotográficos, adiante, no texto, algumas dessas experiências serão destacadas.

Já a prática do fotógrafo busca, por essência, ser afetada pelo mundo. É a primeira realidade como causa de um olhar específico, que vê em seu entorno a potencialidade da imagem futura. No entanto, na prática fotográfica, todas as imagens anteriores, sejam do fotógrafo ou não, sejam do tempo recente ou de um passado remoto, podem ser vistas como causa da busca do fotógrafo. A prática fotográfica não deixa de ser produto do próprio fazer fotográfico e papel nos cenários culturais desde a sua invenção. Os níveis de importância da fotografia como elemento expressivo variam em cada cultura, cada momento da história, cada prática e tecnologia de produção e difusão.

Os sujeitos da fotografia, fotógrafo e leitor, fazem a linearidade ser circular, sair de um vetor determinado e ser um plano livre de movimentos, ampliando a experiência das imagens.

princípio hologramático

Já o princípio hologramático defende que a parte está no todo assim como o todo está na parte. “Num holograma físico, o menor ponto da imagem do holograma contém quase a totalidade da informação do objeto representado. Não apenas a parte está no todo, mas o todo está na parte.” (MORIN, 2007, p. 74)

Ao pensar o princípio hologramático em relação à fotografia, a primeira realidade apresenta toda a potencialidade da criação fotográfica, ao mesmo tempo que a imagem carrega consigo, simbolicamente, a primeira realidade. Toda segunda realidade carrega em si o real, mesmo que de forma oculta. Um contém, potencialmente, o outro.

Esse princípio faz a ligação entre as duas realidades da fotografia ser genética. Uma já existe na outra. Intensifica a fusão entre os espaços. O que no princípio dialógico se apresenta como uma negociação entre duas partes distintas de um mesmo, e no princípio recursivo como partes reversíveis na relação causa e efeito, aqui é a constatação que uma parte já está na outra. A primeira realidade está na segunda e vice-versa. Esse princípio vai de encontro à primeira grande característica da imagem técnica, a semelhança visual, que desde o início da fotografia faz com que uma imagem seja designada como o assunto em si. Ao olhar uma fotografia, um leitor diz que a imagem “é” o assunto, não uma “fotografia do assunto”. Ao escrever sobre questões de representação e apresentação do mundo, adiante no texto, o princípio hologramático será fundamental para uma maior compreensão do tema.

[Ao trazer a leitura de ambivalências e instabilidades comentadas no capítulo anterior, pode-se fazer um paralelo entre os níveis de fusão e as dinâmicas entre espaços com os princípios da complexidade. Como a instabilidade é a articulação e a constante movimentação entre diferentes espaços, pode-se relacionar o princípio dialógico à possibilidade de variar constantemente entre diversas características. Já a fusão de espaços da ambivalência pode ser relacionada ao princípio hologramático, onde um espaço contém o outro. O princípio da recursão organizacional seria um meio-termo entre a ambivalência e a instabilidade, pois existe uma movimentação entre as atuações como causa e produto, porém funciona como um sistema onde não podem ser separadas.]

em síntese

[Os espaços de Morin são 1) espaços complexos por lidarem com a dualidade e as diferentes dinâmicas entre suas partes; propõem 2) experiências de afetos pela articulação entre os espaços e criação de estados “entre”; elaboram 3) o espaço poético sobre o movimento das realidades e dos sujeitos envolvidos, criando instantâneos.]

os espaços complexos em *DMZ*

As fronteiras do mapa não existem no território, mas sobre o território, com os arames farpados e os aduaneiros.

Edgar Morin

5. *DMZ*, Atta Kim. KIM, 2008, p. 68.

Para desenvolver as articulações dos espaços complexos, de Edgar Morin, volta-se ao ensaio que deu origem ao início dessa pesquisa. São fotografias do artista sul-coreano Atta Kim, que em 2005 registrou imagens do DMZ – Demilitarized Zone, área entre a Coreia do Norte e a do Sul, que percorre as 150 milhas da península, com 4km de extensão (figuras 5, 6 e 7). É uma área de paz, livre para animais, entre duas fronteiras com 500.000 soldados. É a fronteira mais armada do mundo. Na área interna, entre os dois países, é proibida a circulação de humanos. É o local perfeito para a natureza, pois lá o homem não interfere. Dos dois lados, soldados armados vigiam o espaço interno, certificando que o outro lado não avance em seu limite.

Atta Kim demorou três anos para conseguir autorização do Governo da Coreia do Sul para fotografar próximo ao DMZ. O governo tinha medo de que soldados do lado da Coreia do Norte percebessem o equipamento fotográfico como uma ameaça. Suas

imagens fazem parte de um ensaio maior, chamado *On-Air*, em que fotografa assuntos diversos a partir da premissa de que eventualmente, tudo no mundo irá desaparecer. Suas imagens são formadas a partir de longas exposições fotográficas, de oito horas, durante a madrugada, registrando as diversas nuances entre a noite e o amanhecer. Como resultado, suas imagens apresentam uma natureza viva, que se transforma à medida que é fotografada, diferente de imagens de paisagens que são realizadas a partir de uma técnica mais convencional.

As imagens de Atta Kim apresentam paisagens frias e misteriosas de um lugar vivo, em transformação, mas sem nome. A segunda realidade apresenta um lugar silencioso, onde os pequenos sons da natureza são desenhados pelo movimento das folhas. Ao relacionar as imagens com a região do DMZ, com o espaço da primeira realidade, uma tensão é criada entre as duas realidades, os dois espaços. O sublime das imagens não traz, em um primeiro momento, a hostilidade política e armada da fronteira. A articulação necessária entre primeira e segunda realidade é difícil por gerar sentidos contraditórios, porém é rica em suas possibilidades. Para viajar entre esses espaços, volta-se às ideias de Kossoy e Morin.

A partir do pensamento de Morin, algumas ligações entre os espaços das duas realidades podem ser feitas, a começar pelo primeiro princípio da complexidade aqui comentado – o dialógico. Cada imagem do ensaio do DMZ é uma nova – segunda – realidade, diferenciada pelo registro de um momento alongado e pela poética do autor. Ela leva o leitor, simbolicamente, à primeira realidade, à região “neutra” entre as fronteiras das duas Coreias. O espaço-imagem não é o espaço-real, mas estão ligados e sobrepostos, complementares em seus papéis, contraditórios em seus sentidos. É na conexão entre esses espaços que a fotografia encontra sua força como representação e expressão – sem a primeira realidade, com sua história e sentidos, a segunda se enfraquece. As tensões, as incertezas e a ambiguidade criadas entre os dois espaços é resultado de um ir e vir entre as realidades, no momento da leitura. Os sentidos contraditórios vão se mesclando num processo contínuo entre a fronteira e as imagens dela, compondo um espaço terceiro, entre os espaços, de articulação do fotógrafo/leitor.

Por outro lado, ainda pensando em termos dialógicos, é justamente por ser uma produção simbólica e cultural que faz o espaço da imagem – segunda realidade – tão distante do espaço real – primeira realidade. Existe o autor, o ponto de vista, a suspensão do tempo, o registro de um certo movimento que demarca as fronteiras entre os espaços. É ao mesmo tempo a complementação e a oposição entre espaços, condição instável da fotografia.

Pelo processo recursivo, de causa e efeito, de intercausalidades, pode-se ver a realidade do DMZ como a razão da produção fotográfica e como produto da própria imagem. O fotógrafo produz as imagens da região, e o leitor passeia pela região, provocado pelas imagens. Ou seja, a primeira realidade como causa e efeito dela mesma. Imagens de lugares, pessoas e eventos conhecidos, que envolvem a memória e o repertório pessoal de cada um, podem reforçar essa dinâmica. Uma pessoa querida retratada em uma fotografia é a causa e efeito de uma imagem dela mesma. Se esse princípio for visto a partir da segunda realidade – a imagem como causa e efeito de si mesma –, pode-se pensar em outras questões relacionadas à prática cultural da produção de imagens. O trabalho de Atta Kim, com seu traço autoral evidenciado, fala, além do DMZ, da própria elaboração de imagens. É a imagem atuando como a causa de se estar no DMZ e produto dessa mesma relação. Saindo desse cenário cultural específico e olhando as dinâmicas culturais contemporâneas, a intensa produção de imagens pessoais e sua difusão por meios digitais podem ser pensadas por meio desse princípio – a imagem como causa e efeito dela mesma – uma grande valorização da segunda realidade, diminuindo a importância do espaço real, da primeira realidade.

[Esses processos de intercausalidades podem ser vistos como ambivalentes em seus focos sobre as realidades. É, possivelmente, na esfera dos afetos e da ética, desenhados pela poética, interpretados pelo leitor, que a importância do espaço-real ou do espaço-imagem seja evidenciada.]

Já o terceiro princípio é o mais ambíguo de todos. As diversas camadas ou espaços da dinâmica fotográfica estão presentes em um único espaço. Qualquer primeira realidade traz em si toda a potencialidade de uma imagem fotográfica. Toda segunda realidade carrega em si o real, mesmo que de forma oculta. Diferente do princípio

dialógico, que propõe relações dinâmicas de oposição e complementaridade, o hologramático é uma condição – um elemento faz parte do DNA do outro. Se as dinâmicas entre as duas realidades podem ser articuladas pelo pensamento complexo, o papel da sensibilidade e do imaginário do fotógrafo/leitor, nessas articulações, é destacado. Aqui pode-se trazer a ideia da ficção ou das ficções provocadas pela fotografia.

[Sendo um documento construído por um fotógrafo e visto por um leitor, ou seja, uma imagem envolvida em subjetividades, na área entre a primeira e segunda realidade é criado um espaço para a imaginação, para articulações com o imaginário dos sujeitos envolvidos. É um espaço transitório, um “espaço-entre”.]

Kossoy afirma que “não obstante todo o conhecimento e experiência que temos acumulado ao longo de nossas vidas – que injetamos quando de nossa leitura de imagens –, necessitamos ainda recorrer à imaginação”. (2000, p. 45). Pela evidência da construção e/ou leitura da fotografia se dar pelo aparente, que anuncia o oculto, o sujeito traz para a dinâmica entre espaços seu mundo próprio de imagens e realidades. “Há, pois, um conflito constante entre o visível e o invisível, entre o aparente e o oculto. Há, enfim, um *tensão perpétua* que se estabelece no espírito do receptor quando diante da imagem fotográfica em função de suas *imagens mentais*.” (KOSSOY, 2000, p. 47)

Nas imagens do DMZ, Atta Kim apresenta paisagens misteriosas, em movimento, que camuflam o verdadeiro sentido dos limites desenhados por arames farpados. A beleza das imagens é sedutora, mas o contexto real é violento. O espaço para se criar histórias e ficções ligadas à subjetividade de cada um é extenso. Se o fotógrafo criou essas imagens a partir de uma realidade incômoda e perturbadora, salientando a beleza da paisagem na passagem das horas, já criou um espaço ficcional seu. Ao ver as imagens, ciente da primeira realidade, o leitor cria um espaço só seu entre as realidades, um espaço que faz sentido. Afinal, criar uma história é dar sentido para o mundo. Adiante, outros autores, como Maffesoli e Medina, ao discutirem a apresentação de mundo e a experiência do acontecimento, acrescentam camadas para essa ideia.

Deve-se voltar, aqui, à descrição da fronteira do DMZ, de dois lados, dois países, duas realidades demarcadas, porém com uma área “suspensa” entre eles. Essa configuração espacial pode ser vista como uma metáfora da configuração dos espaços da fotografia, descritas até então. A primeira e segunda realidade são os dois países, determinando-se à qual realidade se relaciona (primeira ou segunda) dependendo do sujeito que olha. O espaço entre eles é livre, um espaço a ser criado porque livre de determinações políticas. É o não-país. Esse é o espaço do sujeito que cria, o espaço da imaginação, da ambiguidade e das incertezas, por não ser um espaço pré-determinado.

[os espaços praticados]

Teórico	Michel de Certeau
Ideias	Entre estratégias e táticas
	Trajeto criativos e singulares

Complexidade	Espaços determinados e suas lacunas
Afetos	Experiências criativas e imprevisíveis
Poéticas	Elaborações sobre o instantâneo e o efêmero

Fotógrafo	Alex Webb
Ensaio	<i>The Crossings / Under the grudging sun / Istanbul</i>

os espaços praticados [Michel de Certeau]

a nossa sociedade caracteriza sua vista, mede toda sua realidade por sua capacidade de mostrar ou de se mostrar e transforma as comunicações em viagens do olhar. É uma epopeia do olho e da pulsão de ler. [...] O binômio produção-consumo poderia ser substituído por seu equivalente geral: escritura-leitura.

Michel de Certeau

No início do livro *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau escreve sobre a capacidade das ciências humanas de pesquisar elementos que compõem a cultura, como arte, tradições, linguagens e símbolos. Destaca, no entanto, a falta de estudos para investigar como as pessoas se reapropriam desses elementos culturais em práticas cotidianas. Luce Giard, ao apresentar o livro, anuncia a empreitada teórica do autor: “[...] é preciso interessar-se não pelos produtos culturais oferecidos nos mercados dos bens, mas pelas operações de seus usuários; é mister ocupar-se com as maneiras diferentes de *marcar* socialmente o desvio num dado por uma prática.” (CERTEAU, 2011, p. 13) Certeau defende que “a presença e a circulação de uma representação (ensinada como código da promoção socioeconômica por pregadores, por educadores ou por vulgadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários”. (2011, p. 39)

Certeau reforça a denominação de usuário para o sujeito-leitor/consumidor, destacando a ação de “usar” daquele que interage com um produto, uma cidade, um texto ou, neste caso, uma fotografia. Ou seja, o sujeito-leitor “usa” a fotografia. Dessa forma, valoriza o leitor como sujeito criativo e a leitura como um acontecimento entre duas partes, negando a ideia da leitura, ou uso, como uma atividade passiva. Ao descrever a leitura de um texto escrito, por exemplo, afirma que:

[...] a atividade leitora apresenta, [...] todos os traços de uma produção silenciosa: flutuação através da página, metamorfose do texto pelo olho que viaja, improvisação e expectativa de significados induzidos de certas palavras... [...] Ele insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como todos os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma “invenção” de memória. [...] O legível se transforma em memorável: Barthes lê Proust no texto de Stendhal; o espectador lê a paisagem de sua infância na

reportagem das atualidades. A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. (CERTEAU, 2011, p. 48)

Ou seja, o mundo do leitor se introduz no mundo do fotógrafo ao criar associações com o texto apresentado. Certeau busca uma maior compreensão na prática do “usuário”, traz atividades simples do cotidiano, como andar pela cidade, cozinhar, assistir à televisão, para exemplificar ações e pensamentos praticados de formas individuais e criativas de existir no mundo. As relações com os espaços aparecem como um dos fatores determinantes dentro de toda sua proposta teórica, seja entre os espaços físicos, simbólicos ou metafóricos, ou uma junção de todos eles.

Essa proposta tem uma ligação essencial com esta pesquisa, pois busca-se saber o que os sujeitos fazem, como eles utilizam com os espaços da fotografia. Para tanto, dois apontamentos das propostas teóricas de Certeau serão aqui evidenciados para, então, serem pensados em relação aos espaços da fotografia. Primeiro, sua ideia sobre estratégias e táticas; segundo, sua proposta sobre trajetórias.

estratégias e táticas

Nomeação usada de questões militares a práticas de gestão, Certeau usa os termos *estratégias* e *táticas* para definir dois tipos de comportamento. Descreve, como estratégia, as entidades – uma instituição ou uma organização reconhecida por uma certa autoridade, ou mesmo um indivíduo cujo comportamento é delimitado por uma ordem dominante. Suas identidades e modos de operar são conhecidos e limitados. Geralmente ela é determinada por seus lugares de operação – espaços físicos limitados – e seus produtos – leis, linguagem, arte, literatura, produtos comerciais, discursos, etc. As estratégias pretendem sistematizar processos, criar uniformidade e impor uma ordem. É considerada produtora ou fabricante de ideias e produtos, de formas fixas e sólidas.

Já a tática é uma ação criativa do usuário, que lida com as estratégias de forma a preencher as lacunas deixadas por elas. A tática é ágil e flexível, baseada na improvisação e no espontâneo. Ela não é um produto ou um lugar, mas o que se faz

com produtos e lugares. É a maneira do sujeito sobrepor sua subjetividade ao espaço determinado, de habitar as estratégias

e, por essa combinação, [o sujeito] cria para si um espaço de jogo para *maneiras de utilizar* a ordem imposta do lugar ou da língua. Sem sair do lugar onde tem de viver e que lhe impõe uma lei, ele aí instaura a *pluralidade* e criatividade. Por uma arte de indeterminação ele tira daí efeitos imprevistos. (CERTEAU, 2011, p. 87)

O sujeito, dessa forma, trabalha sobre as coisas para torná-las suas. Do andar numa cidade, das compras do supermercado ou da leitura de um texto, ele cria seus caminhos sobre estratégias determinadas. Certeau destaca que a proposta da tática não é dominar uma estratégia, mas preencher suas necessidades e vontades dos sujeitos dentro de sistemas fixos. A tática tem por síntese “não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a ‘ocasião’”. (CERTEAU, 2011, p. 46) Liga-se à ideia da ação, do presente, de acontecimento – valores ligados ao sujeito, que está afeto a algo.

Dentro dessa proposta de estratégias e táticas, pode-se pensar certas características dos espaços fotográficos e seus sujeitos. As duas realidades da fotografia podem ser vistas como espaços determinantes de um sistema de linguagem. Sem elas não existe a fotografia, mas outro tipo de imagem. O produtor-fotógrafo e o usuário-leitor também são elementos estruturantes da fotografia como se conhece. Sem a ação de fotografar e de olhar a imagem, o processo da fotografia não se completa.

[Caso questões sobre instituições que promovem, usam ou produzem imagens fossem pensadas, para além das duas realidades da fotografia, poderia se considerar o papel de museus, galerias de arte, jornais impressos, redes digitais, livros, revistas, agências de notícias, da publicidade, da ciência, entre tantos outros. Essas entidades, como estratégias, determinam espaços de atuação da fotografia que moldam formas de se relacionar com ela. Porém, o foco aqui é fechado na imagem fotográfica, sem o contexto de como é apresentada.]

Dentro da ação dos sujeitos, pode-se ver o fotógrafo e o leitor como estratégias, quando produzem imagens ou as leem de forma convencional e estabelecida. Porém, em geral, a busca de um fotógrafo-autor, ou mesmo de um leitor-autor, é de uma

atuação criativa perante seus objetos. O fotógrafo que busca um olhar diferenciado sobre um tema, ou um leitor que tem a imagem como o ponto de partida para uma leitura mais criativa, gravita em torno das realidades da fotografia e flutua entre elas, articulando caminhos, criando narrativas. Tanto o fotógrafo quanto o leitor atuam no momento do presente, transformando a produção e a leitura em acontecimentos no aqui e no agora, criando um espaço definido pela dinâmica criada – um espaço praticado.

Dentro dessa proposta, pode-se colocar em evidência um outro sujeito do processo fotográfico: o sujeito fotografado. Imagens que retratam elementos móveis podem apresentar relações espaciais diversas. Assim como o fotógrafo e o leitor podem agir de forma mais comum e estratégica, o sujeito fotografado, onde quer que esteja atuando, pode seguir um protocolo cultural estabelecido, ou usar o espaço de forma criativa, desenhando táticas pessoais. Certeau elabora suas ideias ao observar práticas cotidianas, assim como muitos fotógrafos são atentos às dinâmicas de seu entorno. A conjunção entre o sujeito fotografado, o fotógrafo e o leitor que agem além de códigos redundantes, pode resultar em um processo extremamente rico de expressividade, composto de trajetórias múltiplas.

trajetórias

Para descrever a ação do sujeito na tática, Certeau traz a ideia de trajetória. Apesar de considerar a representação de uma trajetória – uma linha formada de pontos sucessivos que traduzem um movimento em um plano – insuficiente para a complexidade da dinâmica – o que coloca em xeque todos os diagramas elaborados nesta pesquisa –, o autor faz uso dessa ideia para descrever a articulação do tático a partir do estratégico. Afirma que os sujeitos traçam

“trajetórias indeterminadas”, aparentemente desprovidas de sentido porque não são coerentes com o espaço construído, escrito e pré-fabricado onde se movimentam. São frases imprevisíveis num lugar ordenado pelas técnicas organizadoras de sistemas. Embora tenham como material os *vocabulários* das línguas recebidas [...], embora fiquem enquadradas por *sintaxes* prescritas, [...] essas “trilhas” continuam heterogêneas aos sistemas onde se infiltram e onde esboçam as astúcias de interesses e de desejos diferentes. (CERTEAU, 2011, p. 91)

A proposta das trajetórias indeterminadas, elaboradas entre as realidades fotográficas, deixa ainda mais complexas as possibilidades de articulações pensadas até aqui. Retomando: (A) dois espaços fotográficos foram determinados com base em Boris Kossoy – duas realidades que se articulam no fazer e ver fotográfico – a partir dessa delimitação inicial, que já propõe relações variadas e subjetivas; (B) as propostas sobre a complexidade, de Edgar Morin, descrevem diferentes relações entre os espaços, reforçando o caráter ambíguo e instável entre eles, sempre a partir das ações dos sujeitos fotógrafo e leitor; (C) agora, com Michel de Certeau, ao destacar o espaço praticado, de autoria do fotógrafo ou do leitor, que usam estratégias da fotografia para criar suas trajetórias entre, sobre, a partir e em torno das realidades, as possibilidades de articulação são ampliadas. O imprevisível, elemento presente desde Kossoy, aqui ganha força.

As trajetórias provocadas pela fotografia são inúmeras e imprevisíveis, desenhadas entre as suas realidades e com a elaboração subjetiva dos sujeitos, criando espaços

plurais e únicos. Certeau coloca que essas trajetórias determinam novos espaços ao afirmar que:

o espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. (CERTEAU, 2011, p. 184)

Ou seja, esse espaço praticado, formado pelas trajetórias desenhadas por cada sujeito, é um novo espaço, criado pelo encontro entre as realidades da fotografia + o espaço entre as realidades + os sujeitos. Proposta essa já anunciada por Kossoy e por Morin.

em síntese

[Os espaços praticados 1) são complexos pelas suas articulações imprevisíveis dadas no momento de produzir ou olhar a fotografia; 2) propõem espaços de afetos ao provocar a subjetividade e a criatividade de cada sujeito afeto ao assunto (fotógrafo) ou à imagem (leitor), na forma que cada sujeito faz uso desses espaços, transformando essa dinâmica em um acontecimento; 3) elaboram espaços de poéticas ao buscar diferentes formalizações das imagens pelo fotógrafo e um reconhecimento e vivência delas pelo leitor.]

o espaço praticado *The crossings, Under the grudging sun e Istanbul*

Esta mutação torna o texto habitável, à maneira de um apartamento alugado. Ela transforma a propriedade do outro em lugar tomado de empréstimo, por alguns instantes, por um passante.

Michel de Certeau

I only know how to approach a place by walking. For what does a street photographer do but walk and watch and wait and talk, and then watch and wait some more, trying to remain confident that the unexpected, the unknown, or the secret heart of the known awaits just around the corner.

Alex Webb

Alex Webb, fotógrafo documentarista americano, nascido em 1953, sempre fotografou diferentes países e culturas, criando imagens inspiradas nas dinâmicas sociais a sua volta. Suas fotografias acontecem no cruzamento criativo entre pessoas e lugares, retratando configurações espaciais que só existem por instantes. Tem um interesse especial por regiões de fronteiras ou lugares com intensas dinâmicas sociais, sejam políticas, culturais ou humanas. É um fotógrafo em ato. As ligações entre seu olhar e as ideias apresentadas por de Certeau são fortes, pois suas imagens são sobre o espaço praticado, tanto pelo fotógrafo quanto pelas pessoas que fotografa. Como o espaço praticado é uma elaboração criativa dos elementos móveis dentro de espaços fixos e determinados, cada cultura esboça diferentes práticas e dinâmicas. Para que a pluralidade das dinâmicas praticadas possa ser explorada, optou-se por apresentar imagens de diferentes projetos desenvolvidos por Webb. São três trabalhos com diferentes articulações espaciais, resultados de dinâmicas culturais e da ação criativa de diversos sujeitos envolvidos.

O primeiro é um projeto feito na região fronteira entre o México e os Estados Unidos da América. Durante vinte e sete anos o fotógrafo esteve em diferentes áreas e cidades da fronteira, nos dois países, para documentar a migração de mexicanos para os EUA. As imagens foram apresentadas no livro – *The crossings, photographs from the USA-Mexico border* – de 2003. Suas imagens retratam, principalmente, cidades mexicanas que operam em função da travessia de mexicanos, seja de forma legal ou ilegal, com força especial para a última. São espaços transitórios, de existências transitórias, onde a necessidade do anonimato e da invisibilidade determina um modo

de agir muito específico. Os homens, em maioria, e mulheres das imagens são figuras sem identidade, vivendo em suspensão, à espera de ir para outro lugar. A tensão da espera e a crueldade da situação são apresentadas em imagens recortadas por sombras densas e luzes duras, que formam espaços formados por práticas de deslocamento. As figuras 6 e 7 fazem parte desse ensaio.

6. *Tijuana, B.C. 1992.* Alex Webb, 2003.

7. *San Ysidoro, California, 1992. At the border fence.* Alex Webb, 2003, p. 27.

O segundo trabalho foi realizado no Haiti, após a fuga do ditador Jean-Claude Duvalier para a França, em 1986. Webb fotografou o país após a fuga, assim como em anos posteriores. O material deu origem ao livro *Under the grudging sun*, de 1989. Webb comenta que, na época, quis ver a reação do povo em busca da liberdade após um regime ditatorial de mais de vinte anos. Afirmava ainda, que, em um país que conhecia

como triste, conseguia perceber uma certa animação e liberdade no movimento das pessoas. As imagens do Haiti lembram, como pode ser visto nas figuras 8 e 9, em certos aspectos, as imagens da fronteira mexicana, por apresentarem pessoas criando seus espaços a partir da maneira que se movimentam. Uma diferença forte, no entanto, é que no Haiti geralmente são grandes grupos de pessoas que se organizam dentro de espaços urbanos – eles tomam os lugares para si e os transformam criativamente. Já no México eles são limitados justamente por uma delimitação espacial da fronteira erguida em forma de muro. Eles querem subverter o limite, mas são controlados por ele.

8. Port-au-Prince, Haiti. 1987. A memorial for victims of army violence. Alex Webb, 1989.

9. Gonaives, Haiti. 1994. Children playing while U.S. helicopters land. Alex Webb, 2011.

Já o terceiro trabalho apresenta a cidade de Istambul, registrada pelo fotógrafo em visitas entre 1999 e 2005. Webb se declara fascinado pela complexidade cultural da

cidade que liga o Oriente ao Ocidente, pelas diversas versões da sua história, reinventada pelos seus habitantes, e pelos inúmeros nomes que a cidade já teve. O fotógrafo apresenta uma cidade de diversas camadas temporais, históricas, culturais e humanas. Seus espaços projetam-se uns nos outros, somam formas e movimentos, retratando a complexidade da cultura turca. Diferentes dos outros dois ensaios de Webb, seus protagonistas são independentes uns dos outros – não existem por um ideal em comum, como no México, nem por uma ação em grupo, como no Haiti. Em Istambul, as camadas de pessoas e lugares se multiplicam, como num jogo de reflexos. As figuras 10 e 11 são de *Istambul*.

10. Taskim, 2001. Alex Webb, 2007, p. 7.

11. Taskim, 1998. Alex Webb, 2007, p. 27.

Ao pensar os espaços praticados, de Certeau, nas imagens de Webb, pode-se elaborar sobre as duas realidades da fotografia. Na primeira realidade, o fotógrafo encontra

espaços de diferentes dinâmicas, onde os movimentos dos sujeitos – táticas – são desenhados conforme suas intenções por entre os espaços físicos e fixos – estratégias. A composição entre esses elementos vive em constante transformação, e conforme o movimento do fotógrafo, as possibilidades são intensificadas. Essa dinâmica sem fim faz cada imagem parecer um fragmento de uma narrativa maior, de uma história que acontece perante o fotógrafo. A imagem, apresentando o agora, remete ao instante anterior assim como anuncia o seguinte. Mais do que o instante da fotografia, é o instante de formatação única dos elementos na primeira realidade. É a representação do mundo em ato, numa configuração única, suspensa no tempo. Ao agir em seus espaços, os sujeitos fotografados praticam diferentes relações. Nas imagens da fronteira mexicana, as pessoas aguardam o melhor momento para atravessar o limite imposto. Enquanto um grupo de homens adapta-se ao lugar de forma solta, como se estivesse passeando e admirando a paisagem do entorno, outros dois homens dormem sobre um colchão ao lado do muro. Todos aguardam pelo momento de passarem a fronteira, agindo de forma incomum – enquanto alguns fazem da terra que querem sair um local de contemplação, outros habitam a lateral da fronteira como se fosse seu quarto. As dinâmicas apresentam a leveza do passeio e o relaxamento do descanso, contrastando com a situação tensa e hostil do local. São os sujeitos habitando seus espaços de forma pouco comum, criando novas camadas de sentidos. É importante destacar que, mesmo com o gestual das pessoas sugerindo a leitura apresentada, nenhum dos sujeitos fotografados pode ser identificado. Quando um rosto pode ser visto, ou os olhos estão fechados, ou estão sombreados. A ação do corpo fala mais que a identidade – opção poética do fotógrafo que reflete a questão dos mexicanos que emigram clandestinamente – eles têm que agir, mas não podem ser identificados.

Já os sujeitos da primeira realidade nas fotos do Haiti movimentam-se em grupos maiores. Enquanto homens e mulheres prestam homenagem às vítimas de violência militar, criando uma manifestação pública, crianças protegem-se do vento formado por helicópteros norte-americanos em seu espaço de brincadeiras. São imagens que não destacam a identidade das pessoas, mas, novamente, o que acontece na articulação entre elas e o espaço onde elas agem. O espaço físico é designado a uma

função, porém, o que as pessoas fazem dentro dele amplia suas possibilidades, criando espaços ambíguos e contraditórios. Os sujeitos que sobem a escadaria levam caixões, manchas pretas, ausências de imagem, até o topo, onde está a igreja. Ocupam quase todo o espaço físico e da imagem, numa dinâmica entre o ir de poucas frestas. As únicas áreas não tomadas pela aparência são as dos caixões. Suas estruturas duras e lineares, que deveriam guardar corpos abaixo da terra, abaixo da vista das pessoas, aqui movimentam-se por cima de todos, atravessam o espaço como se pontuassem a história recente do país. Novamente o fotógrafo usa, como um de seus elementos poéticos, áreas de sombra, de preto, para significar algo que não pode ou não deve ser visto. Já na figura 9, as crianças se protegem da descida de um helicóptero ficando de costas, tampando seus rostos com suas roupas, acolhendo-se junto à parede de uma construção que tem alvos desenhados. Dois meninos invertem essa dinâmica ao se pendurarem na trave de um gol – eles continuam brincando. A ação deles não é interrompida como a das outras crianças. Eles não são limitados nem pela ação do helicóptero, nem pela função da trave – que é parte de outra brincadeira, o futebol. Eles usam o espaço de forma criativa e livre.

Já nas imagens de Istambul, diversos sujeitos agem na primeira realidade, porém, são mais independentes entre si. A maioria está em trânsito, cruzando suas trajetórias. É uma movimentação menos homogênea, se comparada às anteriores, por apresentar um cotidiano mais fragmentado, onde o único ponto em comum entre os sujeitos é a própria ação de mover-se. Os espaços desenhados por suas dinâmicas apresentam uma Istambul de diversas camadas sobrepostas, onde a fusão entre espaços internos e externos, entre a luz e a sombra, entre a aparência e a sugestão, entre ser e parecer, compõe uma cidade onde as táticas parecem diluir as estratégias. Os espaços fixos não deixam de ser determinados, porém, parecem transformar-se a partir da atuação das pessoas e do ponto de vista do fotógrafo. A dinâmica entre os elementos fixos e móveis é tão intensa que o sujeito-leitor, se quiser entender a estrutura fixa da cidade, precisa construí-la novamente.

Até aqui, nas imagens de Webb, se pensou nos espaços praticados pelos sujeitos na primeira realidade. Já a atuação do fotógrafo, nesse mesmo espaço, é da ordem do imprevisível. Os ângulos apresentados por Webb acontecem rapidamente no

cruzamento inesperado de elementos móveis e fixos. Essas articulações são efêmeras, pedindo uma ação ágil e quase intuitiva do fotógrafo. O imprevisível das trajetórias parece afetar o modo de “olhar e estar no mundo” do fotógrafo. O espaço praticado pelo fotógrafo, principalmente nas imagens de Istambul, é o de um sujeito que busca conhecer pontos ainda cegos na representação da cidade. A relação do fotógrafo com a cidade é do acontecimento, da tática, interferindo na forma como o leitor vê as imagens do ensaio. Certeau traz a ideia da tática para destacar o que o usuário faz com seu produto. O que o fotógrafo faz com o mundo a sua volta determina o resultado de suas imagens. Um espaço praticado de forma pouco comum, por parte do fotógrafo, interfere em elementos da poética de seu trabalho, principalmente os de ordem espacial. Seja na designação do ponto de vista, da perspectiva, das dimensões, do ângulo, da profundidade de campo e da composição – todos esses, elementos espaciais da poética fotográfica –, um fotógrafo consegue traduzir em imagens a sua dinâmica com o espaço.

Nas imagens do México, Webb acompanha os seus sujeitos, determinando seu ponto de vista a partir de uma composição designada pelos sujeitos fotografados – seu espaço está em consonância com a dinâmica de seu assunto. Ele se esconde numa fenda na figura 6, olhando para o homem a sua frente numa relação de cumplicidade. Na figura 7, ele se fixa ao lado do muro, olhando os três homens da imagem – dois deitados mais próximos e um distante, de pé – demarcando seu lugar na sequência do muro. No Haiti, o fotógrafo olha as dinâmicas à sua frente como quem contempla uma paisagem. Não está inserido nela, mas admira o que vê. Não existe uma relação mais próxima entre o fotógrafo e os sujeitos da imagem. Ele se coloca próximo fisicamente, mas distante simbolicamente. Já nas imagens de Istambul, o olhar do fotógrafo varia entre o cruzamento com olhares dos sujeitos fotografados e olhares distantes de cruzar com o seu. Ele provoca dinâmicas entre intimidade e exterioridade, entre espaços internos e externos, ao apresentar espaços sobrepostos e instáveis. Do interior de uma barbearia, ele mostra o movimento da rua (figura 10), e quando está na rua (figura 11), mostra o interior de um ônibus de linha. Seus espaços públicos são invadidos por universos particulares, assim como a subjetividade de cada sujeito é afetada por luzes e elementos de fora.

Já o sujeito-leitor é tomado pelas outras relações espaciais apresentadas até este ponto. Convidado pelos sujeitos da imagem (pessoas da primeira realidade) e pelo sujeito-fotógrafo a participar de suas dinâmicas espaciais, o leitor mergulha na ação dos outros, acrescentando a vivência dos outros à sua própria subjetividade. Ao olhar as imagens de Webb, uma maneira de se relacionar com o mundo é apresentada. Cabe ao leitor se deixar contaminar pela experiência dos outros sujeitos, buscando compreender suas existências em ato. A leitura se dá no susto do imprevisível em relação ao mundo em ação. O que se vê não é esperado e deixa de acontecer em poucos instantes.

É importante destacar que são inúmeras as dinâmicas possíveis entre os sujeitos e os espaços fotográficos. As imagens de Webb foram aqui escolhidas por exemplificarem, com maior evidência, como a prática de um espaço é um elemento cultural, que pode ser traduzido na prática e na linguagem fotográficas.

[os espaços apresentados]

Teórico	Michel Maffesoli
Ideias	Apresentação de mundos
	Compreensão das coisas
Complexidade	Espaços autônomos de diversas camadas
Afetos	Experiência de aprofundamento nos espaços
Poéticas	Elaborações sobre a própria experiência
Fotógrafo	An-My Lê
Ensaio	Vietnã e EUA

os espaços apresentados [Michel Maffesoli]

Um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza e do imprevisível, da desordem e da efervescência, do trágico e do não racional. Coisas incontroláveis, imprevisíveis, mas não menos humanas.

Michel Maffesoli

Michel Maffesoli, em seu livro *A razão sensível*, busca evidenciar o sensível para um maior entendimento dos fenômenos do mundo. Afirmar que é preciso devolver ao pensamento a amplitude que é sua para que haja uma maior compreensão da sociedade. Defende “um saber que saiba, por mais paradoxal que isso possa parecer, estabelecer a topografia da incerteza e do imprevisível, da desordem e da efervescência, do trágico e do não racional. Coisas incontroláveis, imprevisíveis, mas não menos humanas”. (MAFFESOLI, 2008, p. 13) Afirmar que sua abordagem é imperfeita, mas que nenhum fenômeno vivido pode ser esvaziado por meio de uma crítica racional. Suas ideias vão de encontro tanto às propostas de complexidade de Morin, por uma maior abertura na leitura dos fenômenos do mundo, quanto ao pensamento de Certeau, por destacar o que um sujeito faz com o mundo à sua volta.

Maffesoli propõe um olhar sensível e generoso para os sujeitos e as coisas, e é a partir desse olhar que algumas questões serão relacionadas aos espaços da fotografia. Principalmente ideias sobre a experiência do sujeito-leitor com a imagem. Experiência que afeta também o fotógrafo e o espaço da primeira realidade, ao propor diferentes formas de abordar o processo fotográfico.

O autor traz a “contemplação do mundo” como figura maior da pós-modernidade (2008, p. 20). Coloca que, após o modernismo não ter dado conta dos fenômenos do mundo, e a partir da volta da experiência para ajudar nessa compreensão, a imagem se fortaleceu em seu “papel cognitivo”, termo que empresta de Gilbert Durand. A imagem, conforme Maffesoli,

não busca a verdade unívoca mas se contenta em sublinhar o paradoxo, a complexidade das coisas. A especificidade dessa atitude mental é de não transcender o que é manifesto, não aspirar a um além, mas, isto sim, de remeter-se às aparências, às formas que caem

sob os sentidos, para fazer sobressair sua beleza intrínseca. (2008, p. 20)

Traz, então, a força da imagem, como primeiro elemento, em seu mundo próprio. Fortalece a ideia de autonomia da segunda realidade, distanciando a relação com a primeira realidade e a própria subjetividade do fotógrafo. É a existência da imagem fotográfica por ela própria, de um espaço visual provocativo no que apresenta, na sua própria aparência. Não menos rica por essa abordagem, mas diferente. O poder expressivo da imagem fotográfica independente do contexto anterior, da história ou da memória.

Diferentes níveis de interdependência entre os espaços das duas realidades podem ser elaborados pelo sujeito-leitor, dependendo de diversos fatores, como intenção fotográfica, contextualização da imagem, espaço de exposição, entre outros. Porém, um leitor embalado por um “modo de ser” que valorize a experiência de “ser afetado” pelo mundo à sua volta pode estar propenso a valorizar a sua experiência com a imagem no agora, a imagem como um provocador de novos mundos.

apresentação e compreensão

Essa abordagem vai de encontro à proposta de Maffesoli sobre a *apresentação* das coisas no lugar de sua *representação*, onde a riqueza, o dinamismo e a vitalidade do mundo são destacados (2008, p. 20). A ideia de apresentação reforça a independência do espaço da imagem, provocando um uso diferenciado do espaço próprio do leitor, desconectado de espaços anteriores. Um espaço que, dessa forma, se conecta à imagem com mais força, é o do imaginário do leitor. Sempre presente como elemento atuante em qualquer leitura fotográfica, aqui ele é destacado perante uma imagem de conexão mais fraca com a primeira realidade. Maffesoli traz o “caminhar incerto pelo imaginário” como uma grande força de compreensão do mundo.

Isso culmina num saber raro; um saber que, ao mesmo tempo revela e oculta a própria coisa descrita por ele; um saber que encerra, para os espíritos finos, verdades múltiplas sob os arabescos das metáforas; um saber que deixa a cada um o cuidado de desvelar, isto é, de

compreender por si mesmo e para si mesmo o que convém descobrir; um saber, de certa forma, iniciático. (MAFFESOLI, 2008, p. 21)

Maffesoli reforça, dessa forma, a relação cercada de possibilidades e incertezas entre a imagem e o imaginário. Percebe essa relação como fonte rica de um saber de múltiplas verdades, ou realidades, ou espaços.

Apesar de as relações do sujeito-leitor serem mais evidenciadas, quando ligadas ao pensamento de Maffesoli, pode-se pensar o papel do fotógrafo nessa linha. O imaginário do fotógrafo em relação ao espaço da primeira realidade pode ter diferentes níveis de fusão. Um fotógrafo pode apropriar-se do mundo a sua volta, colocando-o à disposição de sua subjetividade, assim como o mesmo fotógrafo pode deixar sua sensibilidade a serviço de um mundo que pulsa em seus próprios sentidos. Não há como medir a importância de cada espaço nessa articulação, pois as variáveis de fusão são inúmeras e realizadas por trajetos complexos. Porém, existem em diversos trabalhos fotográficos, onde é possível notar qual dos espaços é o protagonista da imagem: o espaço do “entorno-real” ou do imaginário do fotógrafo.

Um fotógrafo de obra autoral geralmente é conhecido por apresentar um novo olhar sobre um assunto. Muito da originalidade de seu olhar, de seu imaginário e criatividade em relação ao mundo, é formalizado por novos contextos ou propostas poéticas. Já um fotógrafo que se coloca como “contaminado” pelo mundo a sua volta costuma ser conhecido por um viés mais documentarista, criando a falsa sensação de objetividade do autor perante o assunto. Autores que se apoiam nessa dicotomia fotográfica, formada por uma cultura visual acostumada a classificar as intenções fotográficas, quando inserem sua obra em espaços intermediários e complexos entre seu imaginário e o mundo, geralmente constroem obras que exigem uma leitura mais aprofundada, aberta a questionar relações de longa data construídas com a fotografia. Isso pode ser percebido em tendências de fotógrafos “montarem” cenas documentárias, ou mesmo documentar imagens de essência construída. Porém existem outras possibilidades de articulação, analisadas a seguir.

Além dessa articulação “entre” os espaços do mundo e do imaginário do fotógrafo, é importante pensar em um aprofundamento em cada um desses espaços. Um fotógrafo

disposto a uma maior compreensão do mundo a sua volta precisa evidenciar sua sensibilidade, estar afeto às sutilezas do cotidiano. De um maior envolvimento do fotógrafo com seu entorno podem surgir trabalhos que ampliem o entendimento das coisas. Já no espaço do imaginário, um fotógrafo disposto a buscar as possibilidades desse caminhar incerto, como define Maffesoli, imagens pouco comuns podem ser elaboradas. É uma busca de relações discretas que podem se conectar a outras subjetividades, apresentando mundos pulsantes que contaminam leitores.

O importante é destacar que, a partir do pensamento de Maffesoli, as duas realidades da imagem fotográfica podem ser analisadas no seu potencial autônomo, dependendo do nível de envolvimento e sensibilidade dos sujeitos. Cada espaço pode propor, para seus sujeitos atuantes – leitor e fotógrafo –, um mergulho em uma experiência muito específica, de relações profundas e cada vez mais pessoais, destacando a experiência única de cada sujeito perante o mundo ou uma imagem.

Dos teóricos revisados até esse momento, Maffesoli é o primeiro a ser lido para pensar cada espaço fotográfico de forma mais autônoma no processo fotográfico.

em síntese

[Os espaços apresentados 1) são complexos por se aprofundarem na essência de cada espaço de forma autônoma; 2) provocam os sujeitos afetos por pedir um maior mergulho nos espaços e na elaboração criativa; 3) são elaborados, principalmente, a partir da experiência do sujeito em relação aos espaços externos, às realidades da fotografia.]

espaços apresentados em *Small Wars*

An-My Lê é uma fotógrafa vietnamita, nascida em 1960, que se mudou para os Estados Unidos da América aos quinze anos de idade. Em 2007 ela publicou o livro *Small Wars*, no qual juntou três ensaios desenvolvidos em torno das questões entre o Vietnã e os Estados Unidos da América, a guerra e suas próprias memórias. Entre 1994 e 1998 a fotógrafa retornou diversas vezes ao Vietnã para registrar o seu país natal. Suas imagens parecem transitar entre as imagens de suas lembranças e as paisagens contemporâneas que encontrou. Essa primeira parte do livro tem o nome de *Việt Nam*. A segunda parte, que dá o nome ao livro, *Small Wars*, apresenta imagens produzidas durante quatro verões em que participou de um campo de encenação da Guerra do Vietnã, localizado no estado de Carolina do Norte, onde participantes reconstituem as batalhas da guerra, assim como o treino e o cotidiano dos soldados. Já a terceira parte, *29 Palms*, realizada entre 2003 e 2004, mostra o treinamento de soldados americanos na base de *29 Palms*, na Califórnia, preparando-se para atuarem no Iraque e no Afeganistão.

12. *Ho Chi Minh City, Việt Nam, 1998*. An-My Lê, 2005, p. 27.

13. *Rescue, 1999-2002, Small Wars*. An-My Lê, 2005, p. 41.

14. *Colonel Greenwood, 2003-04, 29 Palms*. An-My Lê, 2005, p. 71.

Ao olhar o projeto de An-My Lê, a relação da fotografia com os lugares fotografados tem grande influência nas imagens. Mais que olhar uma imagem do Vietnã, por exemplo, é vista a relação da fotografia com o país. Antes de ver o campo de encenação da guerra, é percebida a visão da fotografia sobre o campo, e não o campo

em si. Ao voltar às questões pensadas entre o fotógrafo, seu imaginário e seu entorno, percebe-se que a fotógrafa foi para o mundo em busca de imagens da sua memória, sua história. Os caminhos incertos da fotógrafa, em busca de suas lembranças, são refletidos em suas imagens, no compasso dos diferentes espaços e tempos de sua trajetória. Enquanto ela busca, em um Vietnã dos anos de 1990, a sua infância e seus espaços de seu passado; ela participa de uma encenação em ação, em seu presente; e, por fim, retrata soldados que irão atuar no futuro. Ela compõe um olhar entre os tempos de sua história pessoal com os tempos das guerras. Apresenta um Vietnã nostálgico, ainda em construção, com áreas destruídas há décadas. Na figura 12 fotografa um campo com pessoas brincando com pipas – a cena parece de mísseis caindo sobre as pessoas. Esse é um grande exemplo da atuação do imaginário na busca do fotógrafo – são pipas, mas ela vê uma cena do seu passado – interferindo no espaço real.

Ao participar da encenação ela se coloca como um soldado em ação. Reviver a guerra, por meio de uma encenação, no presente, é trazer para a realidade o aspecto mais artificial de seu projeto. O que ela vive “em ato” é o que não existe em essência – só no imaginário dela e dos outros participantes. Dentro da proposta de apresentação, evidenciada por Maffesoli, esse ensaio poderia ser visto com características de uma apresentação dupla. O espaço da primeira realidade, do campo de encenação, já é uma segunda realidade ao imitar a primeira realidade da Guerra do Vietnã. Ao fotografar esse mesmo campo, as imagens são associadas ao “imaginário de guerras” da fotógrafa e do leitor. São fotos de uma encenação (figura 13), mas os sujeitos são levados ao mundo da guerra. As duas realidades das imagens são duas apresentações de espaços que buscam no imaginário do fotógrafo e do leitor uma forma de existir.

Já as imagens de *29 Palms* (figura 14), muito parecidas com as fotos da encenação, apresentam soldados em treinamentos para a guerra futura. Eles também simulam seus papéis, como os participantes de *Small Wars*, porém com objetivo de atuarem de forma efetiva. O espaço da primeira realidade dessas imagens parece o próprio campo de guerra – novamente um espaço apresentado, articulado ao imaginário da fotógrafa e do leitor. As fotos apresentam soldados como estivessem em ação.

Os três ensaios do livro de An-My Lê apresentam imagens que criam diferentes relações com a primeira realidade, moldadas pela fotógrafa. O Vietnã dos anos de 1960 está no lugar do Vietnã atual; a Guerra do Vietnã está no lugar da encenação na Carolina do Norte; os soldados em ação no Afeganistão e no Iraque estão no lugar do campo de treinamento. Poderia-se afirmar que a Guerra do Vietnã, parte da vida e memória da fotógrafa, está em todas as imagens do trabalho. Um leitor das imagens de Lê articula entre o olhar da fotógrafa, em sua busca de compreensão da guerra, e seu próprio imaginário de guerra.

Maffesoli defende uma compreensão maior do mundo por meio de uma sensibilidade generosa. O trabalho de Lê é a trajetória da busca de compreensão da guerra em geral e da Guerra do Vietnã de forma mais específica. Ela vai para o mundo para entender uma história da qual fez parte. O filtro de sua memória e seu imaginário são constantes no direcionamento de sua atenção. Para o leitor, o contato com esse espaço pessoal que a fotógrafa apresenta pode ser relacionado com suas próprias questões, ampliando sua compreensão a respeito da guerra, da história, e do existir com uma guerra para sempre dentro de alguém.

As imagens de Lê são um exemplo de como as propostas de Maffesoli podem ser notadas na atuação de um fotógrafo. Porém, as ideias de apresentação da segunda realidade e da experiência do leitor não foram destacadas aqui. Para um maior aprofundamento nessas questões, adiante serão pensadas as imagens de Sze Tsung Leong, Atta Kim e Andreas Gursky.

[os espaços do fora]

Teórico	Tatiana Levy
Ideias	O fora como alternativa de mundo
	O estrangeiro como condição

Complexidade	Espaços outros e paralelos
Afetos	Experiências do exílio e do desconhecido
Poéticas	Elaborações originais sobre o comum

Fotógrafo	Beate Gütschow
Ensaio	S

os espaços do fora [Tatiana Levy]

A experiência do fora é justamente a recusa das formas implicadas pelo conhecimento: a unidade, a identidade, o mesmo e a presença.

Tatiana Levy

A autora Tatiana Levy, em seu livro *A experiência do fora*, discute a experiência do fora na literatura, pela visão de três autores: Blanchot, Foucault e Deleuze. Blanchot, o primeiro teórico que apresenta, inspira a autora em questões espaciais sobre a literatura que podem ser analisadas em relação à fotografia. Além dessa experiência em relação à literatura, discute a linguagem como única forma de provocar uma experiência transformadora no leitor. Dentro das propostas de Levy baseadas em Blanchot, duas ideias são destacadas para se pensar os espaços da fotografia: a experiência do fora e a experiência do estrangeiro.

o fora

Na abordagem espacial, Tatiana segue a linha da proposta de “apresentação” colocada por Maffesoli, onde o espaço da segunda realidade propõe, a partir de uma menor relação com a primeira realidade, uma relação inicial com o leitor, provocando novos mundos durante a leitura. Para Levy, no entanto, a autonomia da primeira realidade é intensificada, apresentando o texto como um mundo à parte, de total autonomia, afastado de outras conexões com a realidade. Comenta que “a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade”. (LEVY, 2011, p. 20) Esse próprio universo é denominado de fora. “Quando se fala da relação com o fora, não se fala de um mundo que se encontra além ou aquém do nosso. Fala-se precisamente deste mundo, mas desdobrado em sua outra versão.” (LEVY, 2011, p. 26) Isso porque o fora é elaborado em relação ao imaginário dos sujeitos, e, “assim como a imagem é contemporânea ao objeto, o imaginário também é contemporâneo ao real”. (LEVY, 2011, p. 28) Ou seja, os sujeitos do fora – autor e leitor – trabalham os textos principalmente a partir de seus imaginários.

Levy pesquisa essa experiência a partir da literatura, onde a relação entre o texto e o real pode ser constituída de distâncias bem variadas, elaboradas pelo autor. Essa variação também pode ocorrer entre os espaços da primeira e da segunda realidade da fotografia, conforme as diferentes abordagens do fotógrafo. Porém, a fotografia tem sua relação essencial e física com a primeira realidade, por ter no mundo a sua fonte primária como imagem. Essa característica pode diminuir as nuances ambíguas entre realidade e ficção expressiva, se comparada à literatura, afinal a ficção tem menos força nos usos da fotografia. Porém, pode fazer com que a “ilusão de realidade” da fotografia reforce o aspecto de realidade em imagens ficcionais. Se um leitor parte do pressuposto que a fotografia sempre, em algum nível, é um documento da realidade – questão tratada por Kossoy –, a imagem construída, por mais artificial que seja, tem seu vínculo com uma realidade, seja ela construída na primeira realidade, com montagem de elementos, ou na segunda realidade, com recursos da própria imagem. Diferente da literatura, que pode apresentar mundos radicalmente diferentes, distantes da realidade, a fotografia nunca deixa de ter a conexão visual com o próprio mundo-aí. Por mais construída que ela seja, algum traço da realidade se apresenta. Vista essa característica da fotografia como uma força, a experiência do fora pode ser intensificada por mostrar uma outra versão do mundo encontrada no próprio mundo-aí.

A experiência do fora vem para a fotografia por mundos construídos pelo fotógrafo e reformulados pelo leitor. Propõe a imagem como um mundo à parte, pela qual (fotógrafo) e a partir da qual (leitor) os sujeitos criam outras versões para o mundo. Ao perceber o entorno, o fotógrafo constrói o novo mundo com a linguagem e a partir de seu ponto de vista. Por estar perante um outro mundo, o leitor experimenta a sensação do desconhecido. “Experimentar o fora é, pois, fazer-se um errante, um exilado que se deixa levar pelo imprevisível de um espaço sem lugar, pelo inesperado de uma palavra que não começou, de um livro que está ainda e sempre por vir.” (LEVY, 2011, p. 35)

Maffesoli, pensando na fotografia, descreve um aprofundamento nos espaços das realidades, por uma compreensão do mundo real, pelo fotógrafo, e por uma compreensão da imagem, pelo leitor. Já por Levy, o potencial desses espaços está na

sua outra versão, nas ficções que eles sugerem. Como afirma Kossoy, todas as imagens têm seu nível de ficção. A experiência do fora é a busca da ficção, da relação criativa e original com os espaços da fotografia. O espaço da segunda realidade é um mundo à parte, um outro para tudo que se tem aí. Para experimentar o fora, um sujeito precisa se colocar solto no mundo, disposto a ser afetado por um novo olhar.

Esse vagar errante pode ser considerado como a experiência mais autônoma que o espaço da imagem provoca entre as experiências esboçadas, até o momento, por esta pesquisa. Ou seja, a experiência mais independente em relação a outros espaços exteriores. Ele existe por si só.

Ao propor um outro mundo, a própria fotografia, como produto simbólico, amplia as suas possibilidades, pois traz o pouco comum, o pouco esperado, que, dependendo do uso da fotografia, pode ser carregado de fórmulas e clichês. O poeta Vladimir Maiakóvski dizia que “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”. Sem uma linguagem diferenciada, não existe um mundo diferenciado. A linguagem diferenciada pode estar presente tanto em evidentes propostas plásticas como no uso discreto de detalhes da linguagem, provocando diferentes reações nos sujeitos, propondo mundos bem diferenciados.

É importante destacar que Levy, citando Blanchot, afirma que a linguagem se manifesta de duas formas: uma corriqueira, outra essencial. (LEVY, 2011, p.19) Isso porque não é todo texto que provoca a experiência do fora. O fora se propõe como uma recusa do que existe de comum, de corriqueiro, para provocar uma experiência nova no leitor. Trabalha com as sutilezas e a quebra do conhecido. Busca um outro bem distante do usual. Seguindo esse pensamento, a produção fotográfica poderia ser dividida entre seus produtos corriqueiros e seus produtos essenciais, quando divididos entre o que repete o comum e conhecido e, por outro lado, o que produz o original e revolucionário. O essencial seria a busca por diferentes formas poéticas, novas articulações com as situações, espaços e sujeitos. A grande fotografia estaria, então, necessariamente vinculada a experimentar um outro mundo. É fundamental que a imagem original seja percebida como essencial, que seja experimentada e celebrada por essa característica.

Porém, o que não pode ocorrer é que somente a imagem que apresente um novo mundo seja percebida como essencial. Como já visto nesta pesquisa, a fotografia pode ser monumental, em diversas questões, ao apresentar uma imagem completamente vinculada à realidade, ao espaço do real. Existe a grandeza de poética, de afetos e complexidade em cada proposta.

o estrangeiro

A ideia do fora, por seu caráter errante, de buscar e conhecer outros mundos, pode ser vinculada à experiência do estrangeiro. Toda experiência com o fora tem em si o estranhamento do estrangeiro, porém, a experiência do estrangeiro não está, necessariamente, vinculada a uma proposta autônoma ou nova, independente do mundo-aí.

A ideia do estrangeiro é mais intensa em relação ao desconhecido que ao novo e original. É uma experiência fortemente vinculada ao processo fotográfico, seja na prática profissional ou amadora, seja no papel do fotógrafo ou do leitor. Muitos fotógrafos deixam claro, em sua obra, o fascínio por conhecer e ir de encontro ao que ainda não conhecem sobre o mundo, sejam pessoas, lugares ou culturas. O leitor,

também, cria uma trajetória como estrangeiro ao olhar certas imagens. Trabalhos como os de Alec Soth, Boris Kossoy, ou mesmo as imagens já comentadas de Alex Webb, são convites para a experiência de ser estrangeiro, de perambular por mundos que existem, mas que ainda não se conhece. De forma mais suave ou forte, pode-se afirmar que a condição do estrangeiro está presente em todas as imagens fotográficas, nem que o desconhecido seja o olhar do fotógrafo perante um assunto.

Considerando as dinâmicas entre os espaços das duas realidades fotográficas, pode se afirmar que, enquanto a relação com o fora cria mundos paralelos ao que existe, levando um leitor à ficção da própria imagem, a experiência do estrangeiro leva a terras distantes, pouco comuns, mas que existem. Ou seja, o espaço do real é muito distante da imagem, mas a segunda realidade leva sempre a uma experiência da primeira realidade. É o caminhar errante do fotógrafo sendo vivenciado pelo olhar do leitor. Pode-se viajar pelo mundo e pode-se viajar pelas imagens.

em síntese

[Os espaços do fora 1) são complexos por serem autônomos e levarem a outras alternativas dos espaços da primeira realidade; 2) propõem uma experiência de errância, exílio ou estrangeiro, esta última tão preciosa para a fotografia; e 3) são elaborados e provocados, muitas vezes, a partir de uma poética original.]

os espaços do fora em S

Na experiência de se desdobrar para fora do mundo, nossos valores e certezas são questionados. Nesse sentido, a experiência do fora nada mais é do que uma experiência revolucionária, contestadora.

Tatiana Levy

15. S#10, Beate Gütschow, 2007, p. 63.

A fotógrafa alemã Beate Gütschow desenvolveu, entre 2004 e 2009, o ensaio S (abreviação de *stadt* – cidade, em alemão). Em S, apresenta imagens urbanas de espaços que parecem um tanto abandonados ou esquecidos. Poucas pessoas vagam em suas imagens, intensificando a sensação de paisagens sem função. O ensaio segue um padrão de fotografia documental ou arquitetônica por seu enquadramento aberto, pela utilização do preto e branco, pela alta qualidade das imagens impressas em grandes formatos. Porém, da mesma forma que a fotógrafa se apoia em elementos comuns a esse tipo de fotografia, traz outros que desestabilizam um leitor desavisado. Ela apresenta um cenário que não se completa dentro de uma forma comum de olhar. É muito difícil determinar, geograficamente, os lugares onde ela fotografou. É estranha a composição entre construções que, muitas vezes, apresentam formas incomuns. As pessoas de suas imagens vagam perdidas nos cenários. Nada parece ter função ou

propósito ou mesmo história – nem as construções, nem as pessoas, e consequentemente, nem as imagens.

O mundo de suas imagens é uma outra versão do mundo-aí, tão próximo e tão distante do que geralmente é visto. Sua força está justamente nesse jogo entre semelhanças e diferenças. Primeiro, suas imagens remetem a algum lugar, mas não oferecem pistas suficientes para determinar onde. Busca-se a primeira realidade a partir da segunda, mas não se encontra um lugar certo. Se a imagem é fotográfica, a primeira realidade existe; caso não se chegue a ela, a dúvida sobre a própria fotografia se instala.

Segundo, a composição pouco comum da própria arquitetura, variando entre construções modernistas, futuristas, áreas abertas e espaços desérticos, oferece espaços por vezes pós-apocalípticos, associados fortemente a um imaginário criado por ficções de filmes e literatura – muito mais que pela própria fotografia urbana ou documentária. Ou seja, apresenta uma outra versão para a própria fotografia urbana, dentro da sua forma mais conhecida, culturalmente. É um novo mundo dentro do mundo conhecido.

Terceiro, as pessoas das imagens, dominadas por essas configurações arquitetônicas, agem como se perdidas dentro dos espaços. Elas vagueiam, procurando uma direção ou sentido para esse espaço em que se encontram. A ação delas no espaço reflete a própria experiência do fora, proposta por Levy. Esse espaço é uma outra versão do que elas conhecem, assim como a fotografia traz para o leitor um novo mundo a partir do mundo-aí.

A própria técnica do fazer fotográfico de Gütschow reflete questões da criação do fora, menos comuns na fotografia com processos tradicionais. Ela monta suas imagens a partir de elementos fotografados separadamente. Obedece a certas questões de perspectiva e composição da fotografia tradicional na montagem, porém, cria mundos novos. Seus fragmentos vêm de diversos lugares, cidades, regiões de guerra. Retira o elemento do restante de seu contexto e o usa em suas ficções. As pessoas de suas imagens são, em geral, turistas ou moradores de rua, pois eles atuam de um modo diferente quando estão na rua. Os moradores usam os espaços transitórios das cidades

como espaços para ficar, enquanto os turistas andam sempre de forma um pouco perdida e suspensa, pelo espaço não ser um local natural e conhecido.

A proposta de montagem na fotografia é quase tão antiga quando seu invento, porém, seu lado ficcional, seja na montagem de diferentes partes, seja na fotografia encenada, ainda é menos explorado que a fotografia considerada “de registro”. Sua relação com a primeira realidade é tão forte e tão conhecida e difundida que, ao olhar uma fotografia, um leitor parte do princípio de relação direta com a primeira realidade. Gütschow se utiliza desse processo fotográfico para criar um estranhamento para o leitor. Um leitor nunca conheceu uma realidade como a das suas imagens, como também nunca viu esse mundo representado. Reconhece-se diversos dos elementos icnicos e plásticos, como da estrutura visual ou técnica, porém perde-se na composição entre eles. O leitor não está perante a imagem de um lugar, mas vê o imaginário da fotogrfa, seu mundo ficcional, seu mundo de fora.

Diferente da literatura, o fato de o mundo ficcional ser apresentado pela fotografia faz com que o leitor busque a primeira realidade, e caso não a encontre, crie uma. Ou seja, o novo mundo cria uma relação de criação de uma primeira realidade, ligando o mundo ficcional a uma possível realidade de forma muito forte.  possível acreditar que as imagens de Gütschow são de um lugar; afinal, são fotografias. Por mais que o mundo seja do espaço da segunda realidade, e nisso ele se baste, é importante destacar a elaboração da primeira realidade, processo natural para o leitor, a partir de sua representação. Ou seja, a criação da primeira realidade pelo leitor – uma realidade outra é que existe.

Os novos mundos apresentados por Gütschow apresentam o potencial de autonomia do espaço da imagem, ao mesmo tempo que colocam o leitor numa armadilha – a necessidade de se elaborar a primeira realidade a partir de qualquer fotografia.

É importante destacar o olhar da fotogrfa pela primeira realidade, no momento de produção das imagens. Ela isola, fragmenta elementos do cotidiano urbano para criar um novo espaço. Seu olhar pelo real já é uma busca por seus elementos ficcionais. Tudo o que compõe o trabalho de Gütschow faz parte de uma primeira realidade anterior, mas é usado para uma primeira realidade que será posterior  criação da

imagem. É uma nova primeira realidade a partir da segunda. Por essa razão, a ligação tão forte dessa fotografia com as ideias sobre o fora.

[Questões sobre a experiência do estrangeiro serão melhor elaboradas em ensaios fotográficos da Parte 2.]

[os espaços mediados]

Teórico	Cremilda Medina
Ideias	A mediação entre sujeitos
	O acontecimento como o todo

Complexidade	Espaços em fusão
Afetos	Experiências do todo
Poéticas	Elaboraões sobre o sensível

Fotógrafo	<i>Basetrack Project</i> – diversos fotógrafos
Ensaio	Afeganistão

os espaços mediados [Cremilda Medina]

O que efetivamente sinaliza a busca autoral é a narrativa dos afetos. Descobrir-se afeto ao seu tempo. Perceber a dimensão identitária de estar afeto ao outro, embora existam conflitos e diferenças que são inerentes à convivência.

Cremilda Medina

Cremilda Medina é uma autora presente desde a base estrutural dessa pesquisa. A tríade proposta pela autora, sobre a complexidade, os afetos e as poéticas, interconectados nas narrativas da contemporaneidade, é uma das bases de análise dos espaços das narrativas e práticas fotográficas. Edgar Morin, ao criticar as estruturas predeterminadas e rígidas para entendimento de um objeto, afirma que se deve buscar as “fronteiras dos mapas” que já existem no assunto pesquisado, não criar um mapa externo ao próprio objeto. (2007, p. 37) Ao conhecer a tríade de Medina, percebeu-se que sua estrutura apresentava uma relação direta com os territórios da fotografia, e que a leitura dos teóricos a partir dessa tríade ajudaria na compreensão dos espaços fotográficos.

Para a autora, a compreensão de um objeto só pode acontecer por meio da generosidade e abertura de um sujeito. Um sujeito disposto a conhecer as sutilezas e as diferentes verdades sobre o objeto. A proposta desse olhar de Medina foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa. Entre outras ideias que a autora apresenta em sua obra e suas aulas, duas são destacadas para os espaços da fotografia: a mediação dos sujeitos e a experiência do acontecimento.

mediação

Uma questão presente na obra de Medina é a ideia da mediação como processo de atuação ética e autoral na comunicação. Mesmo com um foco maior na atividade do jornalismo, Medina defende uma atuação mais ampla e complexa dos profissionais envolvidos com a disseminação de sentidos na sociedade. Fala da importância de uma

efetiva mediação, não uma asséptica mediação, mas a ação criativa do autor, sujeito profissional de comunicação. Essa autoria ocorre não nos

juízos de valor individualizados, mas na competência profissional, na capacidade de mediar múltiplos sentidos das coisas (polissemia), assim como as múltiplas vozes (polifonia) que expressam o conflito das versões. (MEDINA, 2006, p. 23)

Sua proposta de mediação vai de encontro à proposta de complexidade de Morin, pois traz a ambiguidade e as contradições como forças de um discurso conectado com as diferentes verdades sobre as coisas. Um comunicador, um fotógrafo, deve se conectar ao mundo por uma sensibilidade generosa, interessada em compreender os fenômenos de forma abrangente. Ao relacionar a atuação de um sujeito mediador ao emissor no jornalismo, Medina coloca que

a concepção tradicional de que a mensagem se reduz a ela própria fica aquém do entendimento do que seja a comunicação. Ora, o signo jornalístico ocorre tanto quanto o literário, e, portanto, o clássico esquema do emissor, mensagem, receptor, não reflete a dinâmica do processo. A plenitude desse processo cultural envolve um conjunto de inter-relações sujeitos-fonte, sujeitos-produtores de mensagens e sujeitos-receptores. O mediador pleno, autoral, capta dos sujeitos-fonte e dos sujeitos-receptores sentidos interativos, e não sentidos disjuntivos. Cabe investir, na formação do jornalista, nessa sintonia, nessa capacidade relacionadora. (2006, p. 123)

O fotógrafo como sujeito-mediador é um autor que tem sua obra baseada nas relações entre sujeitos-fonte e sujeitos-receptores das duas realidades. Não administra os sentidos vigentes da cultura, repetindo o que já existe, mas busca um aprofundamento em possibilidades. Se, ao pensar o espaço praticado de Certeau, discutiu-se os fotógrafos e leitores que atuam dentro de estratégias institucionalizadas, aqui, o fotógrafo que atua difundindo um olhar redundante sobre as coisas é um administrador de sentidos prontos, não um autor criativo e conectado na contemporaneidade.

O sujeito-fotógrafo/autor/mediador, ao compor seus textos, está situado entre os espaços da fotografia, reforçando a interdependência desses espaços. Articula entre a primeira realidade, com toda sua potencialidade, e a segunda realidade, com todas as questões relativas à fotografia como elemento cultural – seus usos, suas leituras, sua história. Os espaços das realidades, junto dos sujeitos envolvidos, fazem da fotografia um grande e complexo espaço, formado por inúmeras dinâmicas e subjetividades. O

sujeito-leitor/receptor, com uma sensibilidade mais ampla, pode ter uma experiência próxima à do fotógrafo, assim como o sujeito-fotógrafo/autor pode imaginar uma experiência do leitor. Os sujeitos participam, então, de um todo desse mesmo espaço complexo. É a experiência do acontecimento na fotografia.

acontecimento

A fotografia, como acontecimento, é o momento em que um dos sujeitos envolvidos – fotógrafo-mediador, ou leitor-receptor – é acometido pela fotografia como um todo. É a experiência na qual todo o processo fotográfico se encaixa em um instante, unindo espaços e subjetividades. Para pensar sobre essa experiência, pode-se fazer algumas relações com a experiência estética descrita por Julien Algirdas Greimas, em seu livro *Da imperfeição*.

Nesse texto, Greimas elabora sobre a relação do sujeito com o mundo por meio de duas experiências estéticas: as fraturas e as escapatórias. Considera como fratura um

momento de suspensão sensível ao qual o sujeito é acometido, inesperadamente, no seu cotidiano. Pode ser por algo que o sujeito vê, escuta, cheira, toca ou degusta, ou um conjunto dessas sensações. O importante é ser uma experiência que o eleva em sua sensibilidade e o apresenta ao sujeito propenso ao pulsar das coisas à sua volta. Esse momento de suspensão pode ser relacionado ao acontecimento – uma experiência do agora, em que o cruzamento entre os espaços do sujeito e os espaços do mundo entra em uma harmonia instantânea, íntima e profunda. Essa experiência é ligada ao sujeito no seu momento distraído, quando é afetado de surpresa. Porém, um sujeito mais aberto aos sentidos vagantes do cotidiano é capaz de ser mais afetado que um sujeito fechado ao seu entorno.

A outra experiência que Greimas descreve é a da escapatória. Ela é semelhante à fratura por invadir a sensibilidade do sujeito, porém difere por ser uma experiência que o sujeito busca no seu cotidiano. O sujeito quer e procura pela experiência. Ouvir uma música, comer algo especial, participar de um evento, sentir o sol na pele. São sensações que o sujeito conhece e busca. É importante destacar que a experiência, seja uma fratura ou escapatória, faz parte do momento presente do sujeito – é o instante em que o sujeito é afetado sensivelmente, e só existe nessa conjunção de espaços que se compreendem. Assim como a tática de Certeau, o acontecimento só existe em ato, no instante que o sujeito é arrebatado em sua sensibilidade.

A atividade do fotógrafo é muito próxima à experiência da escapatória, afinal muitas vezes um fotógrafo parte para o mundo para se encantar com ele por meio da fotografia. O fotógrafo tem na sua atividade a possibilidade de comunhão com o mundo a partir da busca por imagens. O momento em que capta a fotografia é um instante de total sintonia entre ele, o mundo e a imagem que produziu. Talvez não sejam todos os fotógrafos que busquem essa experiência na sua atividade, mas é grande a força de imagens que surgem dessa busca. São fotografias de acontecimentos. A fratura e a escapatória também fazem parte da experiência do leitor. Um leitor mais distraído é capaz de ser surpreendido por fraturas, já um leitor mais atento à fotografia como expressão pode buscar suas experiências sensíveis, como escapatórias.

Relacionando, então, a ideia de acontecimento com as propostas de experiências estéticas de Greimas, pode-se pensar esse momento do acontecimento como um encontro, uma fusão de espaços, gerando uma experiência única e completa, mesmo que por um instante.

Voltando às duas propostas de Medina, ao juntar as ideias de mediação e de acontecimento, é possível pensar em uma composição de espaços muito específica para a fotografia. Pode-se afirmar que um sujeito, fotógrafo ou leitor, ao se posicionar como mediador de outros sujeitos (sujeitos-fontes ou sujeitos-receptores), ou como mediador de espaços (do real ou da imagem), desloca-se de um espaço determinado, limitado e polarizado para uma área mais ambígua. Ele é mediador – fica entre atuações, entre espaços, entre realidades. Somente ocupando esse espaço, ou área central, já visto com Kossoy e Morin, é que o sujeito está suscetível de ser tomado pelo acontecimento. A experimentar o todo da fotografia.

em síntese

[Os espaços mediados 1) são complexos como espaços comunicantes, pela atuação de mediadores, e só existem em conjunção; 2) propõem para os sujeitos experimentarem o processo fotográfico como um todo; 3) são elaborados para atingir o sensível de cada sujeito.]

os espaços mediados em *Basetrack Project*

16. *Basetrack Project*, 2010.

Entre 2010 e 2011, o *Basetrack Project* acompanhou um pelotão americano pelo sul do Afeganistão. A proposta do projeto, idealizado pelos fotógrafos Balazs Gardi e Teru Kuwayama, foi uma resposta à dificuldade de vender as matérias sobre o Afeganistão para a imprensa internacional. O *Basetrack*, de forma pouco comum, resolveu acompanhar o dia a dia dos soldados americanos, disponibilizando imagens em redes sociais. A equipe, geralmente composta de cinco fotógrafos e um jornalista, utilizava câmeras de celulares para produzir suas imagens. A vantagem dessa tecnologia era a resistência à poeira fina do deserto, além da possibilidade de disponibilizar as imagens, com mais rapidez, pelas redes digitais. O projeto produziu milhares de imagens nos seis meses que atuou e conseguiu mostrar um cotidiano pouco conhecido na cobertura de conflitos e ações militares. Suas fotos mostram soldados descansando, treinando, preparando refeições, interagindo junto aos afegãos, além de mostrar o

próprio Afeganistão. O que foi uma ideia inovadora de início, foi cancelada seis meses depois, quando os fotógrafos foram convidados a se retirarem do local. Possivelmente, porque expunham demais o cotidiano de seus soldados.

A proposta do *Basetrack* vem de encontro às ideias de Medina, tanto à de mediação, como à de acontecimento. Os fotógrafos e os jornalistas atuaram como mediadores entre os sujeitos-fontes (soldados americanos e civis afegãos) e os sujeitos-receptores (famílias de soldados e diversos grupos interessados). Eles estavam abertos a mostrar a pluralidade humana e a complexidade da experiência da ação americana no sul do Afeganistão. Não tiveram seu olhar pautado por uma cultura visual estereotipada de imagens de conflitos, mas no cotidiano dessas pessoas, em seus detalhes mais comuns. Conscientes de seus receptores, alimentavam diariamente suas redes com conteúdo novo. Os receptores tinham a possibilidade de acompanhar as ações e o cotidiano dos soldados de forma quase instantânea. Era uma proposta inédita na cobertura profissional de uma ação militar.

Por ser um projeto de fotojornalismo, o fato de não existirem agências de fotografia e editores de imagens da imprensa envolvidos no trajeto entre a imagem produzida e a imagem divulgada ao público fez o grupo de fotógrafos mais forte na atuação de mediador. Eles foram a ponte direta entre as duas realidades, e, por ser um processo de poucas etapas e sujeitos editores, aproximou os espaços distantes, deixando-o mais humanos e menos burocráticos.

Além da eliminação de etapas, a ação comunicativa se tornou mais dinâmica entre as partes – sujeitos-fonte, mediadores e sujeitos-receptores –, diminuindo a distância temporal do processo fotográfico. O momento da produção da imagem era muito próximo à leitura da mesma pelos sujeitos-receptores, aproximando, assim, a primeira realidade da segunda, trazendo o passado do registro para o presente da leitura fotográfica. Por mais distante que o espaço geográfico do Afeganistão possa ser para um leitor, a curta relação temporal entre o fotografar e a leitura da imagem do *Basetrack* transformou esses espaços distantes em uma experiência de proximidade. Essa experiência pode contribuir para a ideia do acontecimento – a fotografia acontece para o fotógrafo e/ou leitor por uma sensação de simultaneidade temporal. O

fotógrafo capta a imagem com consciência de que o leitor a verá logo, assim como o leitor olha a imagem sabendo que ela foi produzida há pouco tempo. Esse processo cria uma sensação de presença, mesmo simbólica, da fotografia como um todo, da fotografia como uma expressão que acontece somente na fusão entre os espaços das duas realidades com os espaços dos sujeitos. Aqui, o acontecimento é a fusão dos espaços fotográficos e a sensação de proximidade espacial e temporal.

Ainda é possível pensar a proposta de experiência estética como parte da experiência do acontecimento. O fotógrafo na busca de uma escapatória, algo no seu entorno que o suspenda, e o leitor na mesma busca por se encantar com uma imagem. No *Basetrack*, o fato de os próprios fotógrafos editarem as imagens contribuía para que estivessem mais abertos à complexidade das relações entre os soldados americanos, os afegãos e o próprio Afeganistão. Eles podiam atuar mais livremente, deixando-se sensibilizar pelas sutilezas e pluralidade do que viam. O cotidiano de pessoas, lugares e relações, como sujeitos-fontes, apresentava uma gama de possibilidades novas para um fotógrafo-mediador, que se deixava suspender por um mundo pulsante. Já o leitor, na busca de suas escapatórias, procurava ser suspenso pelas imagens. Ao saber que a proposta do projeto era apresentar imagens do dia a dia, é possível afirmar que o leitor buscava ser sensibilizado pelo cotidiano comum de uma realidade geralmente mais conhecida por sua face oficial. É a primeira realidade contaminando o sujeito-leitor por meio da experiência estética.

Ainda dentro da ideia do acontecimento, é importante destacar a técnica de produção de imagens do projeto, como uma poética carregada de sentidos por ela própria. A utilização de câmeras de celulares e a escolha de aplicativos de tratamento determinam uma plasticidade muito específica. Extremamente comum, nos últimos anos, entre usuários amadores que captam imagens do seu cotidiano e as compartilham em redes sociais, esse resultado visual é ligado à própria ideia de um cotidiano instantâneo, no qual acontecimentos comuns ganham tratamentos mais conhecidos de imagens clássicas. A proposta de granulação, o contraste elevado, a leve distorção de cores e a utilização de bordas escurecidas, antes escolhas de um processo mais complexo, permitiram uma elaboração plástica diferenciada para imagens do comum. Essas imagens, tão vistas nos espaços digitais de compartilhamento,

ressaltam, às imagens do *Basetrack*, seu caráter de cotidiano, de comum, de acessibilidade instantânea, de difusão livre. O que difere as imagens profissionais do projeto do uso comum por amadores é o fato de os fotógrafos terem acesso ao local, uma situação geralmente não permitida à pessoa comum, e se colocarem como mediadores dessa situação. Essas características de tecnologia e de escolhas plásticas só os aproximam dos produtores comuns de imagens de celulares transformadas por aplicativos de recursos limitados. Dessa forma, os próprios sujeitos-receptores, e o uso cotidiano que fazem de imagens, não deixam de ser sujeitos-fontes ao interferir nas escolhas plásticas. É a complexidade, a intercausalidade de Morin, percebida nesse processo.

Apesar desta pesquisa não trabalhar o espaço de exposição e difusão das imagens, aqui é necessário destacar a importância da rede social como um espaço, uma plataforma de mediação desse processo fotográfico. Sem a possibilidade de disponibilizar as imagens instantaneamente em espaços de grande acesso, esse projeto todo teria uma diferente dinâmica. Além da facilidade de compartilhamento de imagens, o fato de ser um espaço casual, informal, e de uso constante com as mais diferentes finalidades, destaca o projeto por seu aspecto colaborativo, acessível, e em constante transformação entre todas as partes envolvidas.

As tecnologias usadas no processo fotográfico do *Basetrack* permitem uma leitura muito específica sobre a mediação e o acontecimento. Adiante, nesta pesquisa, essas questões serão discutidas, por outras características, nos trabalhos de Alec Soth, Barbara Probst e Trent Parke.

[Maffesoli e Levy apresentam, com diferentes intensidades, uma dinâmica fotográfica de maior independência entre os espaços. Eles buscam uma autonomia das realidades (Maffesoli) e se distanciam até anularem um dos espaços ou criarem outro (Levy).

Kossoy, Morin e Certeau anunciam uma fusão entre os espaços que encontra seu maior grau de densidade nas ideias de Medina. Kossoy apresenta as articulações entre as realidades, Morin mostra sua interdependência, Certeau convida os sujeitos a criarem nos espaços, e Medina faz do todo um acontecimento.

Isso não quer dizer que as ideias entre eles não possam ser articuladas.]

[parte 2]

resumo teórico, tabelas e aplicações

Até este ponto, cada capítulo deu ênfase a um teórico, articulando entre suas propostas e os espaços das realidades da fotografia. Em cada capítulo, ainda, foi escolhido um trabalho fotográfico para ser analisado, conforme a visão sobre o espaço apresentado. Para que todas as ideias propostas sobre os espaços sejam vistas em conjunto, como tópicos, foi elaborada a **tabela A**, apresentada a seguir. Nela, estão esboçadas:

- 1) as principais ideias propostas a partir de cada teoria;
- 2) as articulações dos espaços pela complexidade;
- 3) as experiências provocadas nos sujeitos pelos afetos; e
- 4) as elaborações visuais pelas poéticas.

O resumo, assim como esta pesquisa, não pretende dar conta de todas as formulações possíveis entre teóricos, mas trazer à tona certas questões para uma maior compreensão do potencial expressivo dos espaços da fotografia. Entre as propostas apresentadas, algumas podem apontar para caminhos opostos, sugerir dinâmicas de diferentes intensidades, provocar afastamentos ou aproximações, destacar uma ou outra realidade. Ou seja, entre as propostas, podem existir pontos complementares, que se reforçam, assim como pontos contraditórios que se enfraquecem ou se anulam.

Para que algumas dessas relações entre teóricos sejam pensadas, diferentes articulações são realizadas adiante, no texto. Em um primeiro momento, um único trabalho fotográfico – *History images*, de Sze Tsung Leong – é analisado a partir de todas as propostas teóricas. Alguns pontos terão mais pertinência que outros, mas será uma forma de elaborar, de forma mais complexa, as forças e as fraquezas dos espaços fotográficos sobre um único material.

Em um segundo momento, sobre diversos trabalhos fotográficos são elaboradas articulações específicas conforme provocações das próprias imagens. Os espaços são pensados a partir da combinação de diferentes pontos teóricos vistos na Parte 1 para, novamente, uma maior compreensão das imagens. Não se trabalha com todos os teóricos e suas ideias, como na leitura anterior de *History images*, mas com propostas

que tenham relações mais densas com os trabalhos. Acredita-se que, dessa forma, sutilezas e nuances discretas poderão ser percebidas, destacando o que cada projeto fotográfico tem de mais particular.

Dessa forma, para cada trabalho ou imagem analisada, uma nova combinação de pensamentos é apresentada, salientando questões do espaço provocadas pelas próprias imagens.

Para apresentar e auxiliar nas diferentes aplicações e possibilidades, após a tabela A (que apresenta um resumo das teorias apresentadas) foi elaborada a **tabela B** (dividida nas tabelas B1, B2 e B3), que apresenta todos os trabalhos fotográficos – incluindo os analisados nos capítulos anteriores – e as teorias/ideias usadas para um maior entendimento dos seus espaços fotográficos. As tabelas ajudam a sintetizar as diferentes possibilidades teóricas exploradas durante esta pesquisa e suas combinações, conforme cada proposta fotográfica. As combinações são bem variadas, conforme a diversidade das próprias imagens.

tabela A - propostas para os espaços da fotografia

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços das realidades Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
		Ambivalências e instabilidades			
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre-espaços	Elaborações sobre o mutável
		Causa e produto do que produz			
		O todo em cada parte			
Os espaços praticados Michel de Certeau		Entre estratégias e táticas	Espaços determinados e suas lacunas	Experiências criativas e imprevisíveis	Elaborações sobre o instantâneo e o efêmero
		Trajetos criativos e singulares			
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência
		Compreensão das coisas			
Os espaços do fora Tatiana Levy		O fora como alternativa	Espaços outros e paralelos	Experiências de exílio e do desconhecido	Elaborações originais sobre o comum
		O estrangeiro como condição			
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível
		O acontecimento como o todo			

tabela B1 ensaios fotográficos e suas articulações com as propostas sobre os espaços		Juan Travnik Los Restos	Atta Kim DMZ	Alex Webb The crossings	Alex Webb Under t. g.s.	Alex Webb Istambul	An-My Lê Small Wars	B. Gütschow S	Basetrack Project

Boris Kossoy	Primeira realidade								
	Segunda realidade								
	Ambivalências e instabilidades								
Edgar Morin	Dualidade e contradições								
	Causa e produto do que produz								
	O todo em cada parte								
Michel de Certeau	Entre estratégias e táticas								
	Trajetos criativos e singulares								
Michel Maffesoli	Apresentação de mundos								
	Compreensão de mundos								
Tatiana Levy	O fora como alternativa								
	O estrangeiro como condição								
Cremilda Medina	A mediação entre sujeitos								
	O acontecimento como o todo								

tabela B2 ensaios fotográficos e suas articulações com as propostas sobre os espaços		Sze T. Leong History Images	Alec Soth Dog D. Bogotá	Alec Soth The Broken M.	A. Gursky Architecture	B. Probst Exposures	Boris Kossoy Busca-me
Boris Kossoy	Primeira realidade						
	Segunda realidade						
	Ambivalências e instabilidades						
Edgar Morin	Dualidade e contradições						
	Causa e produto do que produz						
	O todo em cada parte						
Michel de Certeau	Entre estratégias e táticas						
	Trajetos criativos e singulares						
Michel Maffesoli	Apresentação de mundos						
	Compreensão de mundos						
Tatiana Levy	O fora como alternativa						
	O estrangeiro como condição						
Cremilda Medina	A mediação entre sujeitos						
	O acontecimento como o todo						

tabela B3 ensaios fotográficos e suas articulações com as propostas sobre os espaços		Christian Lutz Tropical Gift	Martin Parr It's a small w.	Pieter Hugo Gana	Atta Kim Deconstruct.	Trent Parke Minutes to M.	Taryn Simon Hidden Index
Boris Kossoy	Primeira realidade						
	Segunda realidade						
	Ambivalências e instabilidades						
Edgar Morin	Dualidade e contradições						
	Causa e produto do que produz						
	O todo em cada parte						
Michel de Certeau	Entre estratégias e táticas						
	Trajetos criativos e singulares						
Michel Maffesoli	Apresentação de mundos						
	Compreensão de mundos						
Tatiana Levy	O fora como alternativa						
	O estrangeiro como condição						
Cremilda Medina	A mediação entre sujeitos						
	O acontecimento como o todo						

todos os espaços em uma imagem

17 e 18. *Beijin*, Sze Tsung Leong. Leong, 2006, p. 35 / *Causeway Bay*, Sze Tsung Leong, 2006.

Em seu livro *History images*, o fotógrafo americano/inglês Sze Tsung Leong retratou a transformação de algumas cidades da China no início deste século. Seja nos momentos em que partes das cidades são destruídas, construídas ou substituídas, o fotógrafo apresenta lugares onde novos projetos urbanos e arquitetônicos apagam, aos poucos, vestígios da história recente do país. As áreas em construção são formadas por prédios gigantescos caracterizados tanto pela simetria e uniformidade estrutural quanto pela ausência de pessoas. Elas anunciam um futuro moldado em padrões impessoais e de existência fantasmagórica.

Produzindo imagens de grande qualidade, Leong registra detalhes das cidades com alta precisão, processo pouco comum em fotografias urbanas de enquadramentos abertos. Mesmo assim, na maioria de suas imagens um grande nevoeiro ou uma grande poluição bloqueiam e encobrem as altas construções, efeito que se acentua à medida que partes de cidade avançam na perspectiva.

Os espaços fotográficos desse trabalho são pensados, aqui, a partir de cada proposta teórica apresentada anteriormente. Algumas ideias são mais relevantes que outras nas fotos de Leong, mas acredita-se que uma leitura de todas pode ser um exercício

valioso para se perceber a diversidade de papéis dos espaços fotográficos e suas forças simbólicas.

os espaços da fotografia

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços da fotografia Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades Ambivalências e instabilidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaboraões entre o evidente e o oculto

As imagens de Leong apresentam uma China em transformação. O espaço da primeira realidade, a dimensão da vida, do fotógrafo, traz um cenário de contradições e instabilidades nele próprio. Os conflitos de tempos, entre o passado da história (construções antigas, estruturas disformes, horizontais e baixas) e o futuro do país (prédios gigantescos, estruturas planejadas, contínuas e verticais), deixam o fotógrafo suspenso em seu momento presente. Tanto que a maioria das imagens urbanas são produzidas a partir de um ponto de vista diagonal, aéreo e distante do fotógrafo que não vive a China em suas particularidades, mas observa um novo cenário que se constrói e transforma a paisagem. O espaço da primeira realidade se dá no passado, mas, assim como no trabalho *Los restos*, de Juan Travnik, descrito anteriormente, o passado da primeira realidade já apresenta diferentes camadas de tempo. Ela já se apresenta como um espaço entre tempos. Talvez o futuro da primeira realidade (dos grandes projetos urbanos em construção) ainda se apresente como um futuro no momento da leitura do sujeito-leitor. Ou seja, o passado da primeira realidade, para o leitor, é carregado de futuro. Já a ideia da suspensão do momento presente, do fotógrafo, comentada acima, contamina a leitura do leitor – ele também fica suspenso entre os tempos que se sobrepõem de forma complexa entre os espaços. Ou seja, questões determinantes e essenciais dos espaços da fotografia intensificam a complexidade das relações temporais dos espaços. O fato de o espaço de cada realidade sempre estar fortemente relacionado a um tempo essencial (primeira

realidade – passado/segunda realidade – presente), faz com que outras manifestações temporais deixem ainda mais complexo e incerto o papel de cada espaço.

As relações de interioridade e exterioridade são ambivalentes e instáveis como as dos tempos. Relacionadas às duas realidades da fotografia, a interioridade da primeira realidade e a exterioridade da segunda realidade, nessas imagens é possível ler as duas características em cada espaço. Na dimensão da vida, a interioridade e o mistério das construções antigas, geralmente escuras ou de estruturas irregulares, guardam histórias além de suas aparências. Seus aspectos visuais são resultados da passagem do tempo, da vivência de pessoas por aqueles lugares. Mesmo obscuras, em geral são as partes de maior densidade e definição visual das imagens. Elas são sombrias, porém se apresentam em toda sua profundidade ao leitor. Já as construções novas, muito claras e homogêneas, são a evidência da exterioridade. Elas são resultado de planejamento, não de vivência. Porém, em toda sua exuberância visual, elas ficam sem densidade pelo vazio humano, assim como camufladas pela atmosfera poluída. Essas características da primeira realidade afetam a segunda realidade, onde a exterioridade da imagem é contaminada pelo mistério das áreas com pouca definição visual. O que deveria ser externo e aparente, característica essencial da fotografia, é apresentado como manchas visuais, de presença visual fraca.

Dessa forma, elementos de interioridade e exterioridade existem, se invertem e se fundem em seus papéis, tornando as camadas históricas, propostas por Leong, em uma composição de espaços de diversas camadas.

os espaços complexos

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre espaços	Elaborações sobre o mutável
		Causa e produto do que produz			
		O todo em cada parte			

Ao pensar as imagens de Leong sob a visão dos espaços complexos, algumas características desenhadas pelas ideias de Kossoy são intensificadas em suas dinâmicas. A fotografia, como meio, já apresenta questões de oposição e dualidade entre a primeira e a segunda realidade. O fato de, nos espaços de cada realidade, existirem áreas de conflito entre o antigo e o novo, o caótico e o organizado, o claro e o difuso, etc., faz com que mais possibilidades de dinâmicas entre elas sejam elaboradas. A intensa relação entre os diversos espaços fotográficos nesse ensaio faz com que a dualidade e as contradições das cidades, da história e da cultura chinesa sejam destacadas. Os momentos históricos só existem um em relação ao outro; a fotografia só acontece quando a segunda realidade é percebida em relação à primeira realidade; a definição da imagem só é evidenciada em relação às áreas nebulosas; a imponência dos prédios verticais só ganha força quando vista junta a estruturas baixas e disformes.

O princípio dialógico do pensamento complexo é percebido em todos os detalhes da China de Leong. Nesse emaranhado de espaços, o fotógrafo e o leitor tentam dar conta de todas as possibilidades e relações visuais, simbólicas e culturais.

Já pelo princípio do processo recursivo, pode-se pensar de forma semelhante ao que foi proposto com as imagens do *DMZ*, de Atta Kim, onde o espaço real, da primeira realidade, é causa e efeito da imagem, assim como a imagem, como produto cultural e de comunicação, é a causa e efeito de Leong buscar esse meio/poética/linguagem para compor seu ensaio. Porém, um outro olhar pode ver esse princípio pontuado pela questão do tempo, onde o passado é causa e efeito do presente/futuro, tanto pelas realidades da fotografia quanto pelas áreas das imagens que conversam entre si. Na figura 17, por exemplo, do passado, representado pelo viaduto, “surge” o conjunto de prédios novos, porém fantasmagóricos. Já esses prédios, como presente/futuro, em sua visibilidade efêmera, dão espaço à solidez do passado, à história da China. Na figura 18, do centro “histórico” da imagem, das construções envelhecidas, nasce, pelas margens, o presente/futuro. O passado e o presente/futuro da segunda realidade, do espaço da imagem, só têm essas qualidades uma em relação à outra. Já o terceiro princípio, o hologramático, pode ser ligado à leitura das imagens de Atta Kim, onde a

primeira realidade contém a segunda como potencial, e a segunda realidade traz em si, em seus vestígios, a primeira.

É importante destacar que os princípios de Morin ajudam a pensar características dos espaços já apresentados por Kossoy. Porém, destacam dinâmicas, condições e efeitos entre os espaços necessários para um maior aprofundamento na fotografia.

os espaços praticados

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços praticados Michel de Certeau		Entre estratégias e táticas Trajetos criativos e singulares	Espaços determinados e suas lacunas	Experiências criativas e imprevisíveis	Elaboraões sobre o instantâneo e o efêmero

Como visto em capítulo anterior, os espaços desenhados a partir do pensamento de Michel de Certeau dão valor à ação criativa dos sujeitos. No trabalho de Leong, essa prática criativa pode ser analisada 1) em cada espaço fotográfico – nas dimensões da vida e da imagem – como também 2) sobre o próprio tema abordado. O interesse desta pesquisa é pensar os espaços fotográficos; porém, como muitas vezes a configuração dos espaços reflete e reforça uma situação de espaços do próprio tema, os dois serão abordados aqui. O apagamento de parte da China em favor de estruturas urbanas modernas é uma realidade que, dentro do que é apresentado nas imagens, deixa poucas lacunas para a prática criativa de seus sujeitos. Os projetos urbanos e arquitetônicos podem ser relacionados às estratégias de Certeau, a uma imposição uniforme, pragmática e impessoal do espaço coletivo. As possíveis lacunas, as áreas vazias e abertas a uma atividade mais livre ou criativa, só são manifestadas pelas construções antigas, menos uniformes e planejadas. As únicas pessoas visíveis nas imagens são, em geral, os construtores, que fazem um uso profissional e organizado do espaço, pautados por um planejamento. Ou seja, o tema retratado apresenta espaços de estratégia, com poucas possibilidades para o uso criativo desses espaços. É

preciso evidenciar que essa é uma leitura a partir das imagens do projeto, mas a situação está colocada, e em grande angular.

Já pelos espaços da fotografia, na primeira realidade é possível afirmar que a ação criativa do fotógrafo foi na escolha de ângulos e enquadramentos. Não foram escolhas rápidas e dinâmicas (como as imagens de Alex Webb sobre o México, Haiti ou Istambul), mas foram precisas para elaborar a sua crítica sobre a situação do país. Muitas das imagens do ensaio apresentam ângulos que se colocam em um meio-termo entre um ponto de vista do chão – comum aos caminhantes pela cidade – e uma vista aérea perpendicular – comum na cartografia, que perde a profundidade. Ele está no meio do caminho, situando o leitor em um espaço que não é do seu cotidiano. Dessa forma, é possível ver as diversas camadas da perspectiva e suas sobreposições, em enquadramento abertos, dando liberdade ao leitor para passear pelo espaço. Quando usa outros ângulos, é porque consegue uma composição entre formas, dimensões e luzes muito específica, como na figura 17, demarcando seu olhar crítico sobre a China. Dessa forma, mesmo diante de um cenário tão estratégico e determinado, ele faz uso de suas táticas, de sua criatividade, para atuar com seu olhar.

O resultado das imagens, da segunda realidade, apresenta uma elaboração formal do cenário presenciado. Porém, as diversas camadas de histórias, de tempos, de construções e de atmosferas demarcadas nas fotografias, provocam articulações criativas ao relacioná-las. A leitura entre as estruturas fotografadas e o posicionamento do fotógrafo pede um leitor disposto a entender as sutilezas entre a autoridade imposta e a liberdade do olhar. Isso só é possível se a atuação do leitor, o uso que ele faz das imagens, for além das leituras rápidas.

os espaços apresentados

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência
		Compreensão das coisas			

Dentro das duas propostas sobre os espaços baseadas no pensamento de Maffesoli, a apresentação de mundos e a compreensão de mundos, a mais próxima ao trabalho de Leong é a ideia da compreensão. Leong mergulha na primeira realidade para entender sua complexidade, suas diversas nuances e antagonismos. Sua experiência diante do cenário confere às fotografias uma densidade diferenciada de outras imagens sobre o mesmo tema. Dessa forma, um leitor, ao ver seu trabalho, é tomado pela experiência do fotógrafo. Ou seja, é tomado pela primeira realidade. Essa proposta de Maffesoli vai de encontro às questões já pensadas a partir de Kossoy, Morin e Certeau sobre o trabalho de Leong. As articulações apresentadas no espaço da segunda realidade têm uma ligação extremamente forte com a experiência do fotógrafo na primeira realidade. Dessa forma, um leitor é convidado a mergulhar no olhar do fotógrafo, na experiência de compreender a China no presente. Esse espaço no tempo presente, que se apresenta instável entre a história e memória que se apaga, e o futuro e planejamento que se constrói, é o espaço por onde o leitor caminha. É um mergulho no espaço da China, não no espaço da imagem.

Assim, a proposta da apresentação de mundos, como uma relação “nova” ou “ficcional” a partir da segunda realidade, não é uma grande força no trabalho de Leong. O autor propõe que o leitor mergulhe na situação da China, não em um novo mundo a partir da imagem.

os espaços do fora

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços do fora Tatiana Levy		O fora como alternativa	Espaços outros e paralelos	Experiências de exílio e do desconhecido	Elaborações originais sobre o comum
		O estrangeiro como condição			

Apesar da ascendência chinesa, Leong nasceu no México e possui dupla cidadania da Inglaterra e dos Estados Unidos da América. Sua relação com a China é muito forte, e a maneira como mergulha nas transformações do país é resultado de um sujeito que se deixa contaminar pelo mundo a sua volta – como visto com Maffesoli. Como fotógrafo, ele traz o comum de forma original. Também já comentado, ele usa elementos da poética, da linguagem, da formalização das fotografias de forma pouco usual. Imagens que surgem como cenas urbanas conhecidas, em um primeiro momento, ganham contornos de uma autoria discreta, porém firme, numa leitura mais cuidadosa. Seu olhar sobre uma China enigmática e assustadora, formalizada em tensões visuais, pode provocar uma experiência de errância em um leitor. O leitor não cria um mundo novo (como em um “espaço apresentado”, de Maffesoli), mas é invadido por um outro do mundo que está aí, da China. É um outro olhar de um mundo que se conhece por meio de imagens anteriores, produzidas por outros olhares. Leong faz da poluição uma névoa fantasmagórica; do ponto de vista, um voo rasante; das dimensões, um discurso de poder. Um leitor, previamente menos envolvido nas questões atuais da China, tem a possibilidade de um grande passeio por terras desconhecidas. Ele é tomado pela China de Leong, uma outra China.

os espaços mediados

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível
		O acontecimento como o todo			

As duas principais ideias de Medina relacionadas aos espaços da fotografia podem ser destacadas na obra de Leong. A ideia de mediação é presente, pois o fotógrafo se coloca tanto como um mediador entre a China atual e o leitor, articulando entre dois espaços, quanto como um mediador entre os dois tempos da história da China, o passado e o futuro. Suas fotografias são sobre a pluralidade de tempos e de espaços urbanos justapostos. Ou seja, ele é um mediador entre os tempos e os espaços de seus sujeitos-fontes e seus sujeitos-receptores. Ele é um grande articulador entre elementos próximos, opostos ou contraditórios.

Porém, ao perceber todos esses elementos juntos, o leitor vive a experiência do todo, ou seja, da fusão entre os espaços da primeira e segunda realidades da imagem, dos diversos espaços articulados na primeira realidade da China, dos espaços do fotógrafo e do leitor. Todos os espaços, com todos os seus tempos, acontecem juntos no momento de leitura das imagens. É o acontecimento que propõe uma experiência do todo, da fusão de todos os elementos da fotografia e seus espaços. Essa experiência só pode acontecer no presente, na ação de olhar as imagens e perceber, no presente, todos os espaços, com seus tempos e seus sujeitos em um só grande todo. Se o mediador, o fotógrafo, articula entre diferentes fontes e receptores, o leitor, por outro lado, tem a experiência do todo do acontecimento.

a experiência do estrangeiro em *Dog Days, Bogotá* e *The Broken Manual*

19 e 20. Capas dos livros *Dog Days, Bogotá* e *The Broken Manual*, de Alec Soth

Alec Soth é um fotógrafo estadunidense que apresenta diferentes questões espaciais em cada projeto fotográfico que desenvolve. Já teve como tema diferentes lugares dos Estados Unidos da América, como as cataratas do Niágara e o rio Mississippi, ou do mundo, como Bogotá e Paris. Porém, em cada lugar desenvolve uma abordagem específica, que interfere nas dinâmicas espaciais. Os dois ensaios escolhidos aqui são exemplos das experiências com o fora e o estrangeiro que a fotografia pode provocar nos sujeitos envolvidos.

O primeiro ensaio é o *Dog Days, Bogotá*, realizado em Bogotá em 2003, quando o fotógrafo e sua esposa foram até a Colômbia adotar sua filha, Carmem Laura. Durante o processo burocrático de adoção, ao receber uma caixa de cartas da mãe biológica para a filha, o fotógrafo resolveu realizar um ensaio sobre a cidade para a nova filha. Ele ficou semanas andando pelas ruas, conhecendo a cidade, as pessoas, retratando seu encontro com Bogotá. Suas imagens apresentam uma Bogotá silenciosa, vazia, constituída de pequenas memórias e detalhes que remetem a tempos anteriores.

O segundo trabalho de Soth é *The Broken Manual*, projeto realizado com Lester Morrison entre 2006 e 2010, em que retrata pessoas que resolveram se afastar da sociedade. São eremitas que constroem suas moradias alternativas em áreas naturais, isolando-se de tudo e de todos.

Esses dois ensaios provocam diversas possibilidades de pensamentos sobre os espaços, principalmente relacionados à experiência de olhar o mundo do outro, de viver o estrangeiro, tão forte na prática e leitura fotográficas. Experiência essa ligada ao exílio, ao errante e aos espaços neutros, pode ser pensada em relação à complexidade, aos afetos e às poéticas. Para tanto, autoras como Cremilda Medina e Tatiana Levy trazem pensamentos que podem ser relacionados para uma possível elaboração sobre os espaços nessas imagens.

Dentro da fotografia, a experiência do estrangeiro pode ser pensada pelo viés do fotógrafo, dos sujeitos fotografados e do leitor. Ou seja, diferentes possibilidades e intensidades do existir estrangeiro na prática, na representação e na leitura fotográficas.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços do fora Tatiana Levy		O fora como alternativa O estrangeiro como condição	Espaços outros e paralelos	Experiências de exílio e do desconhecido	Elaborações originais sobre o comum
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos O acontecimento como o todo	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível

o estrangeiro-fotógrafo

Primeiramente, pelo viés de quem fotografa, é importante destacar que muitas das imagens analisadas nesta pesquisa são produzidas por fotógrafos na condição de estrangeiros. Eles fotografam em espaços dos outros, em lugares aos quais eles não pertencem. Relacionam, no fotografar, dois pontos fortes elaborados pelas teorias de Levy e Medina – a experiência do fora e a vontade de mediação entre mundos. Características essas fortes do fazer fotográfico – tanto pela relação com um “outro” espaço, a busca por um “olhar diferenciado” sobre o mundo, quanto por conectar mundos e sujeitos, ampliando a visão sobre as coisas e criando novas incertezas.

Alec Soth fotografa em diversos lugares do mundo e dos Estados Unidos da América. Em Bogotá, ele era um estrangeiro adotando uma criança em outro país. Para criar

uma aproximação maior com a filha, ele anda pela cidade onde ela nasceu. Fotografa ruas vazias, cachorros andarilhos, pessoas isoladas em diferentes ambientes, quartos e escritórios vazios, grupos militares. A grande Bogotá, cidade que ultrapassa o número de 8 milhões de habitantes, conhecida por todos os grandes problemas de uma metrópole, é vista por um caminhante afetivo, disposto a compreender as sutilezas à sua volta. O ensaio apresenta imagens pouco comuns de Bogotá, resultado da sensibilidade do fotógrafo quanto às delicadezas do seu entorno.

A proposta de Medina, apresentada anteriormente, da ação de um comunicador como mediador entre sujeitos-fontes e sujeitos-receptores pode ajudar a mergulhar no processo de Soth. No lugar de fotógrafo-mediador, ele caminha pela cidade disposto a ser tocado pelas ruas, pessoas e construções à sua volta. Se deixa levar pelo o que a cidade oferece de mais pessoal. A partir desses encontros, ele elabora imagens fotográficas que traduzem a sua experiência, de forma autoral. Essas imagens serão lidas pela filha, um dia, e pelos leitores das imagens. O importante é o lugar, no processo de comunicação, onde o fotógrafo se encontra – no meio-termo entre mundo e leitor, criando elos entre mundos e subjetividades distantes, ou não.

21 e 22. Fotos do livro *Dog Days, Bogotá*, Alec Soth, 2008.

O processo de comunicação em que o emissor assume um papel de mediador cria uma relação mais estreita com a experiência de estrangeiro, pois localiza o fotógrafo como aquele que está no fora, que olha o mundo a sua volta como um outro, o qual ele deseja conhecer e compreender (Maffesoli). A falta de naturalidade e conhecimento

desse mundo faz com que o fotógrafo seja um catalisador de diferentes sentidos, os quais elabora e organiza por meio da construção fotográfica. Soth aproxima-se do mundo de Bogotá sem invadi-lo. Enquadra de forma clássica, deixando o leitor escolher seus espaços dentro da imagem. Não impõe à imagem uma plasticidade aguda, mas deixa que o assunto respire e exista. Ele fotografa como quem vê algo pela primeira vez, com abertura para todos os sentidos possíveis.

Em entrevista sobre o projeto *The Broken Manual*, Soth afirmou que fotografar era, antes de tudo, estabelecer uma distância, um espaço, entre fotógrafo e assunto. Ao comparar essa distância entre os dois projetos aqui analisados, percebe-se diferentes níveis de intimidade e aproximação. Se ao fotografar as pessoas de Bogotá o fotógrafo está relativamente próximo, propondo uma abertura entre ele e pessoas, animais e ruas, em *The Broken Manual* ele não se aproxima do retratado, até porque esse espaço entre fotógrafo e assunto já foi designado pela opção dos retratados de viver afastados de todos – o que reforça a função do fotógrafo-mediador. Ele fotografa de acordo com seus sujeitos-fontes.

23 e 24. Fotos do livro *The Broken Manual*, Alec Soth, 2012.

o estrangeiro-sujeito

A experiência de estrangeiro também pode ser do sujeito fotografado. Conforme representação nas fotografias, a sensação de deslocamento dos sujeitos, de estarem fora dos contextos apresentados, pode ser uma proposta do próprio ensaio. Na sequência de fotografias de *Dog Days Bogotá*, imagens de pessoas e cachorros distantes de seus contextos são editadas junto a imagens de vazios. A capa do livro

(figura 19) é a fotografia de um cachorro em primeiro plano com a cidade ao fundo. O cachorro está distante da cidade, a qual afunda em uma névoa que deixa poucos traços de sua aparência. O cachorro parece o guardião de uma cidade que não existe mais. Ele está no fora da cidade, tanto fisicamente quanto simbolicamente. Como se a cidade fosse de um outro espaço, que não o do cachorro. As outras imagens do ensaio apresentadas aqui (figuras 21 e 22) também propõem uma suspensão de tempo ao quebrar as relações entre pessoas e seus contextos. Elas estão unidas no enquadramento fotográfico, porém separadas em suas existências, reforçando a ideia de espaços diferentes e a do estar fora. Um senhor senta e toma um café em um pátio grande, abandonado e vazio, sem abertura para nenhum outro mundo (figura 21). Uma menina segura sua boneca em meio a uma paisagem natural que, pelo efeito nebuloso da atmosfera, cria um grande vazio entre ela e o local. Se o espaço entre fotógrafo e assunto é simbólico no trabalho de Soth, como o próprio fotógrafo afirma, o espaço entre assunto e seu contexto, ou a distância entre o primeiro e o segundo plano, também é importante. O vazio entre esses elementos, presente no abismo (figuras 19 e 22) ou na falta de conexão com o entorno (figura 21), coloca os sujeitos para fora de seus contextos ou mesmo o contexto para fora dos sujeitos. Essa falta de conexão pode ser relacionada à condição da sua filha, que é de Bogotá, mas logo estará longe desse espaço.

Essa experiência é apresentada de forma mais intensa nas imagens de *The Broken Manual*. Como o ensaio é sobre eremitas, sujeitos que optaram por viver longe das cidades e das pessoas, a ideia de “estar fora”, de “ser do fora”, já é presente na forma de vida que escolheram. A falta de conexão com o entorno é uma escolha, não uma característica discreta e velada, como no ensaio anterior. Aqui as relações entre sujeitos e contextos provocam duas questões espaciais. Primeiro, os sujeitos em seus “lugares por opção” não deixam de indicar os lugares de onde saíram. O fotógrafo e leitor não veem esses espaços, mas sabem que o contexto apresentado é uma negação aos espaços de convívio humano e social. O sujeito, representado no lugar que escolheu viver, remete a um outro espaço, aquele do qual está fora, no qual vivia como um estrangeiro. Segundo, diversas fotos do ensaio apresentam o sujeito no espaço de natureza que escolheu para viver junto do espaço construído para moradia,

sejam construções mais convencionais, *containers* ou abrigos alternativos. As relações entre as paisagens naturais, predominantes nas imagens, e as moradias e os sujeitos são muito simbólicas. Os sujeitos se inserem nos espaços naturais, mas levam junto alguns modos de viver das sociedades na atualidade. O que eles constroem é estrangeiro para a natureza. É o fora.

o estrangeiro-leitor

Assim como o fotógrafo, uma das grandes buscas dos leitores de fotografias é a do estranhamento, do desconhecido, do outro. É buscar o que está fora para sentir-se errante e ampliar sua visão de mundo. Tatiana Levy pensa sobre o estrangeiro na literatura e fala do uso original da própria língua para a criação de novos mundos. Ou seja, como visto em capítulo anterior, a experiência do estrangeiro pode estar no próprio texto, na fotografia. Ela própria pode ser o fora, pode ser o além de olhares, de lugares e de sujeitos desconhecidos. Pode ser o fora pelo assunto que apresenta como também pela forma que apresenta. Estar perante uma fotografia com uma proposta original sobre o mundo é entrar em um novo espaço e existir como alguém de fora. Diversos ensaios fotográficos propõem essa experiência para o leitor – um despertar sobre o outro e a busca de uma maior compreensão sobre as coisas.

Como afirmado há pouco, Soth convida o leitor a caminhar por Bogotá ou a se aproximar daquele que vive isoladamente, porém não impõe seu olhar dentro de uma plasticidade pouco convencional. Suas fotografias dão liberdade ao leitor para passear por elas, olhar o mundo de forma mais solta, por mais que apresente pessoas ou espaços determinados. O leitor tem a chance de conhecer Bogotá por um viés pouco convencional para quem não é do país. Ou de conhecer um pouco sobre a vida daqueles que resolveram se afastar do convívio social. É a chance de conhecer um país por outra visão, ou alguns homens que não se apresentam como visíveis.

25. *Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II*, Andreas Gursky, 2008, p. 37.

A arquitetura tem sido um dos principais temas do fotógrafo alemão Andreas Gursky. Explorando essa temática em diversos países, busca cenários que simbolizem o estar no mundo de hoje. Conhecido não só pelos cenários que retrata, mas por conferir às suas imagens aspectos formais pouco comuns à fotografia, ele consegue, a partir de suas escolhas poéticas, provocar diferentes questões sobre os espaços da fotografia, tanto no espaço real quanto no espaço da imagem.

Ao fotografar *Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II* (figura 25), edifício construído entre 1959 e 1968, em Paris, Gursky decidiu que o melhor ângulo para registrar o projeto do arquiteto Jean Dubuisson era o frontal. Conhecido por sua extensão de 180 metros, o pouco recuo da rua em frente ao edifício não permite que se veja, ou fotografe, a construção toda. Gursky registrou, então, a fachada de dois ângulos diferentes, a partir do pátio do hotel em frente à construção. Dessa forma, ao compor as duas metades, conseguiu apresentar a fachada em toda sua horizontalidade. É importante notar que “toda a tradição da fotografia de arquitetura é baseada em uma ampla imagem, a fachada”. (REUST, 2008, p. 39, tradução nossa)¹ Ao mesmo tempo que a imagem de *Montparnasse II* não se afasta dessa tradição, o

¹ “the entire tradition of architectural photographs is based on the wide shot, the facade.” (REUST, 2008, p. 39)

fotógrafo traz o completamente novo para a visão, pois a imagem apresenta um olhar do edifício impossível de se ter por meio de um só enquadramento fotográfico, ou mesmo com a visão natural – novamente, pelo pouco recuo que a rua em frente à construção oferece. Só nessa composição, com a finalização digital, é possível se ver o prédio em toda sua extensão, e “é precisamente a manipulação digital que possibilita o artista a fazer justiça ao arquiteto e sua arquitetura”. (BAIL, 2008, p. 11, tradução nossa)²

Gursky registrou, também, diversas imagens de cada ângulo para que pudesse escolher diferentes momentos de cada janela. Posteriormente, compôs uma montagem digital com as partes que mais o interessavam. Todas as cenas captadas são espontâneas, porém a imagem final é uma composição entre diferentes instantes. Ao mesmo tempo que a estrutura da fachada apresenta um padrão, os detalhes colhidos pelas diversas exposições buscam o traço único e singular de cada ponto. O rigor do fotógrafo ao escolher os melhores momentos para cada área da imagem mostra o preciosismo de um processo que aguarda um espectador atento, disposto a descobrir detalhes da arquitetura e da vida humana entrelaçadas.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços da fotografia Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades Ambivalências e instabilidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
Os espaços praticados Michel de Certeau		Entre estratégias e táticas Trajetos criativos e singulares	Espaços determinados e suas lacunas	Experiências criativas e imprevisíveis	Elaborações sobre o instantâneo e o efêmero
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos Compreensão das coisas	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência

² “[...] it is precisely the digital manipulations that enable the artist to do justice to the architect and his architecture”. (BAIL, 2008, p. 11)

Para um maior entendimento das possibilidades expressivas dos espaços da fotografia no trabalho de Gursky, uma combinação das ideias de Kossoy, de Certeau e Maffesoli serão propostas aqui.

Considerando a maneira como foi construída a imagem *Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II*, pode-se afirmar que a percepção da primeira realidade é alterada pela segunda realidade. O edifício existe, porém o espaço estabelecido entre o leitor e o assunto, determinado pela distância entre fotógrafo e assunto, não existe na primeira realidade. A ideia de recuo apresentada na imagem é mais distante que na realidade. Ou seja, a noção do espaço da primeira realidade é alterada pela proposta de espaço apresentada na primeira realidade – a instabilidade dos espaços. A busca do fotógrafo, que não se deixou restringir pelos limites da cidade construída, ou da estratégia, e fez de seu fazer fotográfico uma trajetória criativa, conseguiu chegar em uma apresentação de realidade que só existe na imagem. Na imagem de Gursky, então, o potencial do espaço da segunda realidade é evidenciado ao conectar as ideias de instabilidade das realidades (Kossoy) às trajetórias criativas (de Certeau) e à apresentação da imagem (Maffesoli). Porém, mais alguns pontos devem ser destacados, ainda em relação a esses teóricos.

Gursky costuma imprimir suas imagens em grandes proporções e com grande qualidade. Um leitor, dependendo da distância que olha a imagem, terá diferentes percepções do assunto. Ao olhar a imagem com mais distância, o leitor vê a construção, ou assunto, de uma forma geral, favorecendo a composição do todo. Ao se aproximar, detalhes visuais se destacam e se apresentam com uma acuidade pouco comum na fotografia. Em geral, imagens bem ampliadas quando vistas em seus detalhes tornam-se abstratas nos pontos dos grãos ou pixels estourados. Os assuntos dão lugar, então, à essência da própria tecnologia fotográfica, às partículas mínimas da imagem. Nas imagens de Gursky, o todo é repleto de detalhes particulares não da tecnologia fotográfica, mas do assunto em si. Em *Immeuble d'habitation Maine-Montparnasse II*, o leitor, ao ver uma ampliação maior da imagem, pode ler o todo a uma maior distância, ou se aproximar para olhar detalhes particulares do edifício. Não por acaso, o fotógrafo produziu diversas imagens para escolher detalhes e momentos específicos para as janelas para a composição final. Dessa forma, o leitor tem

diferentes experiências com a imagem, conforme sua distância da mesma. Ou o leitor vê o edifício como um todo, a sua proposta arquitetônica simétrica e fixa, ou percebe o que as pessoas que moram nele fazem em suas particularidades. É a visão da estratégia do cimento em relação à visão da trajetória humana pelas janelas.

Dessa forma, a criatividade em relação aos espaços se dá tanto pelo processo do fotógrafo, que cria uma área de recuo maior e compõe em um só espaço diferentes momentos das janelas; quanto pelo uso do leitor, que percebe diferentes questões da imagem conforme sua proximidade e afastamento da mesma; e também dos sujeitos fotografados, que criam e manifestam suas especificidades nas fendas de um espaço tão determinado.

os diversos mundos das realidades em *Exposures*

26. *Exposure #14*: N.Y.C., 53rd Street & Park Avenue, 11.25.02, 1:23p.m. Barbara Probst, 2007.

Barbara Probst é uma fotógrafa alemã que desenvolve seu trabalho entre seu país e Nova Iorque. Desde 2000 trabalha em seu projeto *Exposures*, onde, a cada proposta, fotografa uma situação, de dois ou mais pontos de vista, no mesmo instante. Além de diferentes ângulos, ela propõe diferentes escolhas plásticas para cada câmera, variando entre objetivas, entre o colorido e o preto e branco, entre diferentes contrastes, configurações e composições. Todas as suas imagens vêm acompanhadas de informações precisas do local da situação e do horário exato do registro. A partir desse processo de registro, elabora conjuntos de imagens que propõem diferentes questionamentos sobre o fazer fotográfico, o registro do mundo, sua representatividade e sua legitimidade.

Somente por essa proposta essencial – a mesma situação espaço/tempo apresentada de diferentes pontos de vista –, Probst já provoca relações muito específicas sobre os espaços da fotografia. Para compor um pensamento para seus espaços, Kossoy, Morin e Medina, com suas ideias sobre a primeira realidade, o princípio recursivo e o acontecimento, são os autores aqui chamados.

Conforme Kossoy, o espaço da segunda realidade, da imagem, leva o leitor à primeira realidade. Não leva somente ao contexto, ou ao real, da primeira realidade, mas também a uma relação entre o fotógrafo e seu assunto. Ao olhar os diferentes pontos de vista de um mesmo assunto, percebe-se que o assunto também se transforma, e que um mesmo espaço da primeira realidade tem diversas realidades contidas nela mesma. Ou seja, o fato de cada conjunto de imagens de Probst apresentar diferentes

primeiras realidades de um mesmo assunto, reforça a ideia de autoria do fotógrafo, que ao compor no espaço da vida, pode trazer diferentes realidades de um mesmo assunto. Ao falar da complexidade das coisas, Morin afirma que existem diversas verdades, antagônicas e complementares, sobre qualquer fenômeno. O trabalho de Probst mostra como um mesmo espaço apresenta diversas verdades.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços da fotografia Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades Ambivalências e instabilidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições Causa e produto do que produz O todo em cada parte	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre espaços	Elaborações sobre o mutável
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos O acontecimento como o todo	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível

Em *Exposure #14*, as três imagens que levam a uma mesma área da cidade apresentam três olhares completamente diferentes para aquele espaço. Primeiro, a imagem de um homem que caminha pela calçada, realizada de acordo com a clássica fotografia urbana em preto e branco. O homem, centralizado, avança em direção à câmera, chamando a atenção entre pessoas e elementos mais distantes ou mesmo entre o que está próximo. O gestual do andar leva a uma sugestão de espontaneidade e acaso. O espaço urbano traz a área central de uma grande cidade, com diversos prédios altos e pessoas circulando. Já a segunda imagem traz uma sobreposição de duas figuras humanas, com um prédio escuro ao fundo. A forma como as duas figuras se interceptam é um dos pontos fortes da imagem, pois o homem em primeiro plano, com seu movimento lateral, propõe uma dinâmica interrompida pela presença ao fundo de uma outra figura, congelada, que olha em direção à câmera. Apesar de uma fachada de prédio ao fundo, a imagem propõe uma suspensão de um contexto de local. Possivelmente uma área urbana, pelo padrão das janelas ao fundo, mas nenhuma localização importante. O fundo é só um fundo para as duas figuras que

compõem um corpo só. A composição pouco convencional e a beleza do instante, só percebido no congelamento do movimento, conferem uma proposta mais experimental e intimista à imagem, descaracterizando o contexto urbano e público. Já na terceira imagem, os dois principais personagens das outras fotografias viram contexto de uma imagem turística. No primeiro plano, um casal abraçado olha para a câmera que os posiciona em frente a dois prédios modernos de uma grande cidade. A atenção de um leitor caminha entre o casal e a arquitetura, entre os quais os outros personagens da fotografia desaparecem. Se não fosse pelas duas outras imagens, possivelmente os dois homens da calçada nem fossem percebidos nessa última. O ângulo de baixo, o enquadramento aberto, a composição entre casal e prédios e a cor apresentam uma nova realidade, ou verdade, sobre um mesmo espaço.

As diferentes propostas de espaços conferem diferentes sugestões de tempo. Enquanto se articula entre os diversos olhares sobre um local da cidade, esses olhares apresentam diferentes tempos. Outros elementos ajudam a compor esse quadro temporal, como a indumentária e a gestualidade, mas elementos da poética fotográfica atuam com maior importância. A primeira imagem apresenta um olhar clássico, de encantamento preto e branco com a dinâmica da grande cidade, colocando o leitor como um caminhante da fotografia urbana produzida há algumas décadas. A segunda imagem leva a propostas de imagens experimentais, urbanas e intimistas, com foco nas relações humanas e subjetivas, características de um cinema europeu dos anos de 1960. A terceira é a mais atual, colorida e contemporânea, comum na ação do registro de viagens.

Como já comentado em capítulo anterior, Morin afirma que “um processo recursivo é quando os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores do que os produz”. (2007, p. 74) É importante destacar aqui, como foi feito nas imagens de Atta Kim sobre o DMZ, que o espaço da primeira realidade, dessa esquina de Nova Iorque, é a causa das imagens que fazem parte da composição de Probst. Também são o efeito delas mesmas, ao conduzir o leitor às diversas leituras desse espaço urbano. A mesma leitura pode ser feita do espaço da imagem, ao pensar que ele é causa de um leitor compor a primeira realidade, e produto de uma atividade cultural e expressiva. Porém, ao relacionar esse princípio de Morin com questões de Kossoy já esboçadas sobre o

trabalho de Probst, outras características são evidenciadas. Por exemplo, a complexidade da primeira realidade é intensificada. Olhar a tríade de *Exposure #14* é explicitar a importância do fotógrafo e seu processo de criação frente a um tema. Em geral, por seu aspecto de registro, a liberdade de atuação de um fotógrafo é pensada dentro de um limite. Ao apresentar resultados tão diferentes de um mesmo espaço, registradas no mesmo instante, a liberdade, a criatividade, e a autoria do fotógrafo são colocadas em evidência. Assim como as diversas verdades e narrativas que pulsam dentro de um mesmo local também são destacadas. Ou seja, o espaço da primeira realidade, como causa da fotografia, é extremamente complexo e repleto de possibilidades interpretativas, assim como o espaço da imagem, apresentado por Probst, leva um leitor a compor um espaço da primeira realidade muito mais rico e tridimensional. Assim, pelo processo recursivo, no trabalho de Probst, um produto leva a diversos efeitos, assim como um efeito leva a diversos produtos. Um espaço leva a diversos outros espaços, uma realidade da fotografia leva a diversos produtos e efeitos. Olhar um trabalho como *Exposure #14* leva um leitor a pensar sobre o oculto nas imagens que são produzidas a partir de um só ponto de vista. O mundo oculto é muito mais rico e diversificado ao ter consciência que a imagem só apresenta algumas evidências de qualquer situação.

Outra questão a partir do processo recursivo é sobre a poética das imagens. Diversas das poéticas elaboradas no trabalho dessa fotógrafa são produtos de padrões visuais fotográficos propostos há décadas. Ao olhar a primeira imagem, por exemplo, todas as fotografias urbanas são evocadas, uma vez que ela é produto desse mesmo tipo de imagem. Essa proposta é muito evidente na terceira imagem, pois o acesso à fotografia turística é muito grande, tanto por um conhecimento sobre a mesma, quanto por sua prática tão abrangente. Dessa forma, ao mesmo tempo que o processo recursivo provoca uma discussão sobre a multiplicidade de espaços, ele demarca alguns limites culturais.

Já a proposta de acontecimento de Medina vem para destacar uma convergência de todas as possibilidades como um grande todo. Ao saber que as três imagens de *Exposure #14* apresentam um mesmo instante de um mesmo espaço, visto de três pontos de vista; que cada uma das imagens está contida, simbolicamente, na outra;

que elas são produto e efeito de um processo fotográfico, expressivo e cultural; que todas essas possibilidades existem pelo cruzamento de diversas pessoas, lugares, objetos, práticas e tempos; e que representam a complexidade e a pluralidade contidas em cada fenômeno do mundo, o todo acontece. A força dessa experiência move um leitor ou um fotógrafo a se ver inserido em um espaço muito específico, onde o cruzamento de tantos elementos coloca em destaque a força de suas relações e conexões, mais que suas características isoladas. Nesse sentido, o trabalho de Probst é para ser assimilado na sua totalidade, como um todo.

entre o presente e a memória em *Busca-me*

27. *Criaturas 2*, Madri, 2012. Boris Kossoy, 2013, p. 38 e 39.

Boris Kossoy, orientador desta pesquisa, além de teórico da fotografia, desenvolve, há anos, uma obra expressiva reconhecida e apresentada por diversas instituições de arte pelo mundo. Em 2012, montou a exposição *Busca-me*, resultado de uma edição de imagens recentes intercaladas com algumas fotografias produzidas anteriormente. A exposição e seu catálogo convidam o leitor a caminhar por diversos espaços geográficos, subjetivos e simbólicos. Enquanto denomina as suas imagens pelos lugares que passou e seu ano de execução, propõe ao leitor uma viagem entre tempos e espaços menos determinados. Diferente dos outros projetos ou imagens apresentados nesta pesquisa, ele não trabalha sobre um tema específico. Kossoy fala sobre um “modo de estar no mundo” do fotógrafo, do vagante pronto a se deixar afetar por tudo a sua volta. Sua busca pelo mundo é também a busca do mundo por ele próprio, e os dois articulam trajetórias e criam diferentes espaços entre eles.

Dentro das propostas de espaços apresentadas, para uma maior compreensão do trabalho de Kossoy, busca-se primeiramente o próprio Kossoy, com suas questões

sobre a instabilidade das realidades fotográficas; depois Levy, para destacar a preciosa experiência do fora no fazer fotográfico; e finalmente Medina, para pensar o acontecimento como a fusão de camadas ambivalentes dos espaços.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços da fotografia Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades Ambivalências e instabilidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
Os espaços do fora Tatiana Levy		O fora como alternativa O estrangeiro como condição	Espaços outros e paralelos	Experiências de exílio e do desconhecido	Elaborações originais sobre o comum
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos O acontecimento como o todo	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível

Entre as questões teóricas apontadas por Kossoy, a instabilidade e a ambivalência das realidades da fotografia são pensadas aqui para os espaços das realidades. A partir de qualidades da primeira realidade – o oculto, o interior, o vivo, o passado, o abstrato – e da segunda realidade – o aparente, o exterior, a representação, o presente, o material –, algumas transformações podem ocorrer. Ao pensar essas qualidades relacionadas ao trabalho de Juan Travník, em capítulo anterior, a instabilidade e a complexidade de cada espaço foram discutidas. Em *Busca-me*, essas dicotomias ficam ainda mais complexas, pois diversas características da primeira realidade são percebidas na segunda, e o processo contrário também acontece. Em *Criaturas 2* (figura 27), o aparente, o exterior e a representação estão presentes também na primeira realidade, nesse pequeno cenário de Madri. Seja nos manequins, nas sombras projetadas pela luz dura, na própria fachada dos prédios, nos variados cartazes, a evidência e a materialidade da cidade é exposta. Já o espaço da imagem mostra elementos para afirmar que oculta outros. O próprio assunto é também sobre o que se mostra e o que se esconde na cidade – portas e janelas fechadas, partes ocultas de palavras, o que se oculta na sombra, o que se evidencia na luz. Nesse pequeno mundo

da imagem de Madri, a luz e os manequins são o que há de mais vivo. O restante dorme.

A experiência do fora, como coloca Levy, é fazer-se um errante. É assumir o sujeito que busca novos olhares sobre o mundo que está aí, articulando na linguagem, como fotógrafo ou leitor, a manifestação de um olhar. *Busca-me* é sobre a errância de Kossoy, que traz sua trajetória pelo mundo para o leitor. É o mundo físico que passa por Madri, mas com elementos que remetem a outros lugares; é o mundo em 2012, mas que leva a outros tempos anteriores e futuros; é o espaço real que se apresenta como imagem, mas que se conecta ao imaginário do fotógrafo ou do leitor; é a exterioridade do mundo em toda sua exuberância, mas que leva ao que nele se esconde.

Ainda sobre a errância de Kossoy, é importante destacar a relação entre o mundo pelo qual ele caminha e toda sua trajetória como fotógrafo, ou seja, sua memória, seu passado, suas imagens. Alguns elementos de *Criaturas 2* são personagens de fotos e lugares anteriores. Sua memória acompanha seu olhar pelo mundo, articulando sua história com a evidência do mundo que está aí.

O espaço da subjetividade do fotógrafo – possivelmente o espaço mais oculto, abstrato e interior de todos os espaços envolvidos na fotografia – articula, então, entre os dois espaços das realidades, já instáveis e mutáveis. Considerando a proposta de *Busca-me*, na qual o caminhar do fotógrafo pelo mundo é o processo onde as imagens acontecem, pode-se trazer a proposta de mediação de Medina e pensar nas elaborações entre sujeitos-fontes, mediador e sujeitos-receptores. Kossoy, aqui, é o autor que faz a mediação entre o mundo e os receptores, por meio da fotografia. Porém, ao colocar a subjetividade e a experiência do fotógrafo em evidência, o mundo opera como um mediador entre a subjetividade do fotógrafo e o receptor. O fotógrafo é também um sujeito-fonte – e é no mundo que o fotógrafo vai encontrar elementos que representam sua experiência, e na fotografia a forma de dar materialidade a essa manifestação.

Essa característica é destacada pela edição de *Busca-me*, onde a subjetividade do fotógrafo é o que une as imagens. Cada fotografia é localizada em seu espaço

geográfico e ano de produção, conferindo uma demarcação de espaço e tempo que propõe uma objetividade à primeira realidade. Porém, quando a experiência de caminhar entre esses espaços e tempos, entre o presente e a memória, entre a exterioridade e a interioridade, é colocada em primeiro plano, o espaço da primeira realidade é evidenciado pelo personagem oculto – o fotógrafo – que caminha por ele.

Dessa forma, o leitor se conecta a um processo, a um caminhar errante do fotógrafo, que passa por Madri e percebe, em um fragmento de fachada, um desenho da sua história.

entre o antagônico e a fusão em *Tropical Gift*

28. Sem título, Nigeria, Christian Lutz, 2010.

Entre os anos de 2009 e 2010, o fotógrafo suíço Christian Lutz viajou três vezes para a Nigéria com o propósito de documentar o comércio e contrabando de petróleo e gás no país. O resultado de seu trabalho está publicado no livro *Tropical Gift*. Este ensaio é parte de uma trilogia que pretende discutir as diferentes formas de exercício do poder. *Protokoll*, a primeira parte, é sobre o poder político, onde o fotógrafo acompanha os diplomatas e ministros da Suíça em seus diversos momentos. A segunda, *Tropical Gift*, é sobre o poder econômico. No último, *In Jesus Name*, Lutz fotografou um campo de evangélicos de Zurique para falar sobre a prática do poder na religião.

Em *Tropical Gift*, suas imagens apresentam diversas situações cotidianas de negociações, festas, conversas, paisagens. O fotógrafo expõe o tema em imagens, porém não acrescenta textos para guiar uma interpretação do leitor. É somente com a tensão visual de suas imagens que manifesta seu olhar. Desta forma, compõe uma poética que traduz a dualidade da situação. Para uma maior compreensão de sua

proposta em relação aos espaços, os princípios dialógico e hologramático, de Morin, assim como a ideia de mediação, de Medina, são os pensamentos elaborados junto ao trabalho de Lutz.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre-espaços	Elaborações sobre o mutável
		Causa e produto do que produz			
		O todo em cada parte			
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível
		O acontecimento como o todo			

O papel de mediador de Lutz merece destaque por conseguir, tanto em *Tropical Gift*, quanto nos outros ensaios da série, se colocar no meio dos assuntos tratados. Ele não situa o leitor como um observador distante do assunto, mas como um participante de cada ação que é fotografada (figuras 29 e 30). No meio de uma negociação, participando de uma conversa, caminhando por entre todas as partes envolvidas, dentro dos escritórios, hotéis e casas. Ele parece fazer parte daquele mundo. Uma vez ou outra se distancia para enquadrar uma cena mais ampla, porém é raro. Considerando a visão crítica de Lutz sobre o assunto, é uma participação pouco comum e simbolicamente complexa. Ou seja, seu papel de mediador, em sua articulação de espaços menos comum, estabelece uma complexidade maior em relação ao assunto. O fotógrafo/leitor faz parte do mesmo espaço físico em que as atividades criticadas acontecem.

29 e 30. Sem título, *Nigeria*, Christian Lutz, 2010.

Dessa forma a atuação do leitor é instável entre condições antagônicas. Por outro lado, o fato de estar no meio das atividades faz com que o leitor crie a ideia de um olhar mais próximo, preciso e real sobre o tema – um efeito de realidade.

Ligando as propostas de Morin e Medina, pode-se pensar que a dualidade e a instabilidade são condições de um mesmo espaço – assim, questões antagônicas são percebidas como um todo, em fusão. Já existe a dualidade dos espaços da fotografia em geral, percebida em sua complexa fusão do todo; em *Tropical Gift*, ainda acontece um antagonismo de sentidos nos tons, nos gestos e nos elementos plásticos e icônicos que compõem as imagens, assim como a ambivalência da atuação do fotógrafo/leitor, que supostamente deve ter um olhar crítico e distante do tema, porém faz parte da situação. Perceber elementos contraditórios como parte de um todo pode criar um desconforto para os sujeitos envolvidos – os fotografados, o fotógrafo e o leitor – pois o todo é ambivalente e instável.

A figura 28 apresenta uma das formas em que essa condição é elaborada pelo fotógrafo. Uma paisagem natural, fotografada de maneira tradicional, de frente, apresenta uma composição dividida horizontalmente por uma margem entre um rio (talvez lago) muito escuro e algumas árvores, todas secas. Ao fundo dos galhos secos, pouca vegetação. Porém, à medida que a vegetação se distancia das águas, fica mais verde e viva. As águas parecem um óleo escuro, petróleo. As duas partes, separadas na composição visual, se fundem no reflexo das árvores na água e em seus sentidos. A imagem, com seu assunto (paisagem natural) e sua composição (frontal com uma divisão horizontal) lembra uma imagem convencional. O estado dos elementos que compõem esse cenário, no entanto, é de doença e de morte. É a poética que se apoia em elementos comuns e conhecidos para apresentá-los com outros sentidos, criando uma força maior no discurso do fotógrafo – sua estética pode ser comum, mas seus elementos estão contaminados.

É importante destacar que, além de uma área da imagem se opor e/ou se mesclar com outra em sua visualidade ou sentido, a edição das imagens do ensaio também cria dinâmicas entre as imagens. A composição da figura 28, por exemplo, faz eco com a composição da figura 31, unindo duas situações diversas, de sentidos distantes – a

natureza morta e a festa de celebração – perante as mesmas águas escuras. Enquanto em uma brotam galhos secos das águas, na outra, a festa dançante é ameaçada pelas águas em seu entorno. Mesmo que cada imagem tenha sua força específica, a repetição de estruturas visuais e de elementos figurativos fortalecem o todo do ensaio.

31. *Sem título, Nigéria*, Christian Lutz, 2010.

Aqui o princípio hologramático de Morin pode ser relacionado à questão do todo, formado por diversas partes. Se o autor coloca que o todo está em cada parte, pode-se afirmar que cada elemento desse cenário traz em si todas as instabilidades e contradições dessa questão da Nigéria. Cada espaço real apresentado carrega em si os outros espaços. Cada imagem produzida traz consigo todas as outras imagens do ensaio. Cada sentido proposto aparece em meio a diversos sentidos. Todos contrários e complementares. É o todo.

o exílio efêmero e instantâneo em *Small World*

32. *Beijing World Park. Réplica de Manhattan.* Martin Parr, 1997.

Martin Parr é um polêmico fotógrafo inglês que, entre muitas imagens irônicas, principalmente sobre a cultura inglesa, realizou um ensaio sobre a prática do turismo no início dos anos 1990. O resultado desse trabalho foi publicado com o título de *Small World*, em 1995, ganhando uma nova edição, com novas imagens, em 2007. Com o grande avanço do turismo na época, Parr acreditou que era o momento de pensar nos papéis desempenhados pelos turistas, seus roteiros programados e suas práticas previsíveis. Fotografou em diversos países do mundo, buscando certos padrões nas práticas desses viajantes.

Parr, em seu conjunto de obra, sempre se coloca como um andarilho errante pelo mundo, atento ao comportamento social no que existe de mais banal, comum e repetitivo. Seu olhar crítico sobre a sociedade não o deixa de fora como assunto. O

fotógrafo produz, há anos, um ensaio de autoretratos que o inserem na crítica de seu próprio olhar.

Para pensar os espaços das imagens de *Small World* e os espaços de atuação do Parr como um fotógrafo dinâmico, de presença aguda e efêmera, relaciona-se às ideias de Certeau e de Levy, sobre as táticas, o fora e o estrangeiro. Para interpretar os espaços desse ensaio os autores serão pensados a partir das duas realidades propostas por Kossoy: a do real e a da imagem.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços praticados Michel de Certeau		Entre estratégias e táticas Trajetos criativos e singulares	Espaços determinados e suas lacunas	Experiências criativas e imprevisíveis	Elaborações sobre o instantâneo e o efêmero
Os espaços do fora Tatiana Levy		O fora como alternativa O estrangeiro como condição	Espaços outros e paralelos	Experiências de exílio e do desconhecido	Elaborações originais sobre o comum

Na primeira realidade, no espaço do real, Parr percebeu um comportamento muito similar no turismo praticado em diversos lugares, por pessoas do mundo todo. O *modus operandi* do turista seguia, e segue, um padrão global muito forte. É um comportamento institucionalizado, onde pequenas ações, como os turistas se fotografarem perante monumentos históricos, ou de andarem em grupos com guias, por exemplo, são repetidas constantemente. Os lugares turísticos de cada país, então, são espaços de ações institucionalizadas. Se os turistas, na condição de estrangeiros, pretendem viver a experiência do estrangeiro, do desconforto empolgante de aproximações com o desconhecido, a atuação padrão como turista quebra esse processo. Coloca o ‘semi-estrangeiro’ numa situação de segurança, de agir como todos que assumem o papel de ser turista. A experiência de estrangeiro fica comprometida, então, por uma ação de natureza global.

Já o fotógrafo, ao olhar essa movimentação, optou por apresentar as ações do turismo em diferentes cantos do mundo. A figura 32 mostra turistas em um parque de Pequim, olhando, fotografando e posando perante uma réplica da ilha de Manhattan. A

atração, em si, já é uma representação de outro espaço turístico do mundo. Aliás, do outro lado do mundo. O próprio espaço apresentado não pertence ao lugar em que ele está inserido, afinal é um parque com monumentos, em miniatura, de diversos pontos turísticos do mundo. Se a fotografia turística existe para guardar lembrança ou comprovação de um lugar em que se esteve, não deixa de ser irônico que a fotografia aconteça em frente a uma réplica. A experiência do estrangeiro, então, fica ainda mais comprometida. Afinal, o próprio *World Park* é um exemplo da negação da experiência e da institucionalização de cenários mundiais do turismo. Na imagem acima, então, Parr fotografa os que fotografam e posam, perante um cenário artificial que remete a outro.

Não é incomum os turistas serem tema de ensaios fotográficos, porém no ensaio de Parr, a abrangência de países por onde ele anda é grande. Na sua atuação, ele trabalha de forma próxima a Alex Webb, apresentado em capítulo anterior com suas imagens do México, Haiti e Istambul. Ele é um fotógrafo em ação, que faz de práticas estratégicas (Certeau) seus cenários para táticas criativas e efêmeras. Suas composições acontecem por frações de segundos, são articulações entre elementos fixos e mutáveis dos cenários sobre o qual age. Dessa forma, apresenta imagens fora do comum sobre um comportamento padrão.

Ao atuar de forma dinâmica pelos espaços da realidade que fotografa, faz com que sua tática por entre esses espaços reforce uma oposição distante da rigidez de comportamento padrão no turismo. Seu dinamismo é percebido pelo instante fotografado, pelas composições que articulam entre muitas pessoas, pelos enquadramentos pouco rígidos, pelas perspectivas muitas vezes estendidas e pela aproximação do fotógrafo ao seu assunto.

A experiência de estrangeiro de Parr, pelo que apresenta nas fotografias, fica comprometida, pois passa por tantos países do mundo, tantos espaços peculiares em suas culturas e, mesmo assim, é envolvido pelo fascínio de um comportamento global.

Já ao olhar o espaço da segunda realidade, das imagens, a experiência do fora pode ser destacada. As imagens são de lugares icônicos do turismo, apresentam diversos monumentos do mundo, mas apresentam um olhar outro sobre esses lugares. Não

interessa o local, mas, como diria Certeau, interessa o que as pessoas fazem com ele, o uso que elas tem do espaço. Dessa maneira, um leitor tem a chance de ter contato com um outro mundo sobre o turismo – a experiência do fora.

Seja pelo papel de estrangeiro, ao invés da experiência do estrangeiro, praticada pelos turistas; seja pelo olhar dinâmico para as situações efêmeras que Parr apresenta; seja pela experiência do fora, pelas imagens, que afeta o leitor; os espaços de aqui são de um exílio efêmero e instantâneo. Como o olhar de Parr.

33. David Akor. Pieter Hugo, 2010. In: Revista Zum, #2, 2012, p. 160.

Pieter Hugo é um fotógrafo sul-africano que tem seu olhar direcionado a diversas questões sociais de países da África. Entre os anos de 2009 e 2010 produziu as imagens que fazem parte da série *Permanent Error*, sobre um ‘depósito’ de lixo eletrônico, situado nas imediações da favela de *Agbogbloshie*, em Gana. Seu ensaio aponta para o problema que diversos países em desenvolvimento sofrem, ao virarem depósitos de mais de cinquenta milhões de toneladas de lixo eletrônico produzidos anualmente, só em países do ocidente. Fora a Europa, que coleta e recicla 25% do lixo que produz, todo o restante é despachado em containers para outros países. Moradores de *Agbogbloshie* vivem de queimar o lixo, buscando extrair o cobre e outros metais dos

plásticos. O lixo contamina rios e lagos com mercúrio, chumbo, titânio, ácido cianídrico, entre outros elementos.

Como fotógrafo, Hugo costuma apresentar seus ensaios a partir de uma abordagem diferenciada da fotografia documentária clássica sobre questões sociais e ambientais. Mostra seus espaços e temas a partir de retratos formais, onde o sujeito fotografado pára sua ação e se volta para o fotógrafo. Ao pensar sobre o seu uso de espaços na fotografia, ideias de Kossoy, Morin e Maffesoli são colocadas.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços das realidades Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
		Ambivalências e instabilidades			
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre-espaços	Elaborações sobre o mutável
		Causa e produto do que produz			
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência
		Compreensão das coisas			

Ao compor com as ideias desses autores, de forma resumida, pode-se afirmar que Hugo, para buscar uma maior compreensão sobre o problema em questão (tanto pelo fotógrafo quanto pelo leitor), apresenta o assunto e a própria fotografia (as duas realidades) dentro de ciclos de produção (do lixo e da própria imagem), situando os sujeitos envolvidos em uma área de diversas camadas ambíguas e próximas, levando a diversos sentidos.

Permanent Error é formado por diversas fotografias da área onde o lixo é queimado. A grande maioria das imagens mostra pessoas que trabalham na queima, sejam elas em ação ou, na maioria, interrompendo sua atividade para voltar seu olhar para o fotógrafo. Da mesma forma que um fotógrafo foca seu olhar em um assunto, ou um leitor interrompe suas atividades para olhar as imagens, os sujeitos fotografados param seu trabalho para olhar o fotógrafo/leitor. Não apenas o fotógrafo olha para o

assunto em ação, mas o assunto olha para o fotógrafo em ação. Ocorre, assim, uma troca de olhares, ou uma inversão de papéis, criando um diálogo silencioso. No instante dessa troca, a atividade barulhenta das queimadas é substituída pelo silêncio suspenso dos olhares.

Na figura 33, enquanto alguns homens são vistos de costas e de lado, prestando atenção às queimadas, David Akor, centralizado na imagem, interrompe sua ação para olhar o fotógrafo. Dessa forma, ele faz com que o seu espaço, da primeira realidade, seja conectado aos espaços do fotógrafo e do leitor. A relação entre os sujeitos e os espaços desses sujeitos, então, é fortalecida. As distâncias diminuem, as experiências se aproximam e se tornam mais complexas.

O aprofundamento no espaço da primeira realidade se dá por um mergulho na experiência humana, provocada pela troca de olhares. É importante destacar que, diferente das propostas de Lutz ou Webb, que fazem o leitor participar, simbolicamente, das dinâmicas dos espaços das primeiras realidades, Hugo conecta os espaços, coloca eles frente a frente, com uma fronteira determinada. Cria-se uma relação de espaços instáveis, não é pela fusão, mas por uma aproximação estreita. O leitor experimenta estar perante o assunto, não fazer parte dele. O olhar que aproxima também deixa claro que os espaços não se mesclam.

Ao fazer uma ligação das dinâmicas entre a primeira e segunda realidade de Kossoy com o princípio da recursão organizacional de Morin, é colocado que uma realidade é causa e produto do que produz. Considerando os retratos que Hugo realiza, pode-se pensar que a formalização do espaço da imagem do retrato clássico – ângulo frontal, composição centralizada, sujeito fotografado voltado para câmera – são a causa da escolha do fotógrafo por esse recurso. Já os sentidos que essas escolhas formais geram, são efeitos do retrato – efeitos do que se produz. O retrato leva o leitor ao sujeito de forma mais intensa e deixa o contexto em que está inserido em um segundo plano, tanto visual quanto simbólico. O leitor não olha somente a ação de sujeitos na queima do lixo eletrônico em Gana, mas estabelece uma conexão com David Akor, homem que faz parte desse contexto. Ou seja, é no sentido do retrato, no contato de um fotógrafo ou leitor com um homem que se coloca para ser visto – e olha de volta –

que a experiência do problema social é revelado. Isso leva os sujeitos a uma compreensão da questão por uma experiência de troca humana.

Voltando ao segundo plano da figura 33, não se pode deixar de lado a função dos três homens atrás de David Akor. Eles representam o protagonista da foto quando em atividade de trabalho. Eles fazem parte do espaço percebido na terceira pessoa – por um fotógrafo ou por um leitor – ou seja, não sabem que são percebidos em suas ações. Essa outra dinâmica espacial provoca um aumento da distância simbólica entre o leitor e a primeira realidade, deixando o real mais distante que o olhar de David, que aproxima. Dessa maneira, a formalização do espaço da imagem trafega por duas composições, ou duas relações de distâncias, provocando no leitor uma experiência ambivalente com o espaço do real. E talvez, assim, compreendendo diferentes camadas do assunto exposto.

apresentação do mundo efêmero em *Desconstruction*

34. *Desconstruction Series*. Atta Kim, 2006, p. 37.

O fotógrafo Atta Kim já foi apresentado nesta pesquisa com as imagens sobre o *DMZ* (*Demilitarized Zone*). Uma outra série deste fotógrafo sul-coreano é *Desconstruction*, realizada na primeira metade dos anos 1990. Com uma abordagem bem diferenciada do *DMZ*, aqui o fotógrafo cria cenas desconcertantes, onde diversos corpos nus e inertes, como se estivessem mortos, estão ‘jogados’ em cenários naturais ou afastados de centros urbanos (figura 34). Sugerem ser o resultado de uma narrativa anterior de violência ou algo trágico. Este é um ensaio diferente dos outros vistos até o momento porque o espaço da primeira realidade é construída pelo autor das imagens, o fotógrafo. São situações encenadas.

As sequências de Barbara Probst, mostrada anteriormente, também são elaboradas a partir de uma construção de situações, porém seu foco – de discutir as diversas primeiras realidades possíveis a partir diferentes pontos de vista do fotógrafo – levam à própria fotografia de espaços reais cotidianos.

Em *Desconstruction*, Kim cria um novo mundo a partir de suas ideias. Para ajudar a compor os espaços de Kim, são combinadas as propostas de Certeau, sobre as táticas e os trajetos criativos no mundo, e de Maffesoli, sobre a apresentação de novos mundos.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços praticados Michel de Certeau		Entre estratégias e táticas Trajetos criativos e singulares	Espaços determinados e suas lacunas	Experiências criativas e imprevisíveis	Elaborações sobre o instantâneo e o efêmero
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos Compreensão das coisas	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência

Para articular essa combinação, os sujeitos do fotógrafo e do leitor são pensados separadamente. O fotógrafo usa cenários naturais para compor situações que imagina. Na figura 34, a natureza e as estradas fazem parte do real e do comum da imagem. As estradas, de acordo com Certeau, podem ser pensadas como estratégias que compõem o cenário escolhido. Elas são elementos institucionalizados e fixos. Os corpos são as táticas de Kim, que ao compor o espaço da primeira realidade de forma original, elabora, com criatividade, novos e diferentes sentidos para um espaço comum. Ele traz o imprevisível. O espaço da primeira imagem é uma articulação entre espaços do real, do que já está ali e não pode ser mudado, e do imaginário do fotógrafo. Ou seja, não é só o olhar do fotógrafo sobre o mundo que o destaca perante outros trabalhos, mas o fato de olhar para o espaço à sua frente e imaginá-lo transformado. Dessa forma, ele não capta o mundo como ele é, mas capta um novo mundo que constrói.

Para o leitor, possivelmente é a imagem, espaço da segunda realidade, que mais distancia o leitor do espaço real. O leitor de fotografias é preparado, culturalmente, para ser levado à uma primeira realidade que existe no mundo real. Diferente de outras artes visuais, que assumem a representação de um imaginário, como a pintura ou o desenho, a fotografia sempre leva a algum lugar que existe, ou existiu. Um lugar real. Dessa forma, quando um fotógrafo cria imagens de espaços reais montados, o

leitor é levado a essa nova realidade – talvez uma terceira realidade. É um mundo apresentado, conforme Maffesoli. Ou seja, o leitor é levado a um mergulho nas possibilidades da segunda realidade, imaginando um outro mundo, diferente do que conhece. O seu processo de leitura inicia na segunda realidade para avançar para uma realidade nova. O leitor não volta para a primeira realidade, mas parte para uma nova realidade, provocada pela imagem.

A prática da fotografia encenada é muito comum na fotografia contemporânea. Diversos fotógrafos, como Cindy Sherman, Jeff Wall ou Gregory Crewdson, levantam questões importantes sobre os espaços reais e construídos, naturais e artificiais, comuns ou fantásticos, colocando em evidência relações entre as realidades. Nesta pesquisa, no entanto, a seleção contou, em sua grande maioria, com imagens de espaços menos alterados, fisicamente, pela ação do fotógrafo. Eles são trabalhados poeticamente com elementos da linguagem fotográfica, mas com pouca alteração ou montagem do assunto.

No entanto, é importante destacar que a fotografia, pela fidelidade com a aparência das coisas, faz com que um espaço apresentado na segunda realidade tenha uma carga de realidade grande, levando a mundos possíveis, mesmo que imaginados.

a experiência do todo em *Minutes to Midnight*

35. Five year old little Jack watches 'The Simpsons' on television in a caravan in Cairns. His mother Leah, who is a single parent gave all their possessions away. Australia. Trent Parke, 2003.

Em 2003, o fotógrafo australiano Trent Parke iniciou uma viagem de mais de 90.000 km pela Austrália. A viagem durou dois anos e buscou retratar um país complexo entre diferentes culturas e tradições. Como resultado dessa jornada, ele apresentou o ensaio *Minutes to midnight*, um conjunto de fotografias obscuras e ambíguas, que mostram cenários formados por diversas camadas de espaços, suspensos entre o real e o fantástico.

Para articular com suas imagens, possibilidades entre Maffesoli, com sua proposta de compreensão de mundos, e Medina, com suas ideias sobre mediação e acontecimentos, são esboçadas. O papel de mediador do fotógrafo pode ser intimamente ligado à vontade de uma maior compreensão do mundo, afinal, ao articular entre diferentes sujeitos-fontes, o desejo do fotógrafo é de um aprofundamento de seu tema, um interesse em perceber o assunto de uma forma complexa, que dê conta de diversas verdades.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência
		Compreensão das coisas			
Os espaços mediados Cremilda Medina		A mediação entre sujeitos	Espaços em fusão	Experiências do todo	Elaborações sobre o sensível
		O acontecimento como o todo			

É evidente, ao percorrer as imagens do ensaio, que o fotógrafo estava disposto a mergulhar em um país repleto de mistérios e contradições. Já o título *Minutes to midnight* aponta para mundos noturnos em transformação. Suas imagens mostram cenários comuns de estradas, quintais e paisagens onde pessoas, animais e objetos vivem de forma comum. Porém, sempre há algum elemento fantástico que faz do comum um espaço único e peculiar. Para apresentar o incomum, o fotógrafo faz uso de recursos visuais da fotografia. Sobreposição de diferentes espaços com reflexos, transforma a profundidade pelo uso de flashes, apaga áreas visuais com pretos profundos, reforça contrastes para recriar tons. São possibilidades poéticas dos espaços da segunda realidade que conectam o leitor a uma primeira realidade cheia de encantos e tensões.

Suas escolhas visuais refletem a vivacidade de um mundo que pulsa nas ações mais comuns do dia-a-dia. Na figura 35, o menino Jack assiste televisão dentro do *trailer* que mora com a mãe, na cidade de Cairns. O espaço do interior do *trailer* é tomado pelo reflexo de uma paisagem natural de fora. O interior e o exterior fazem parte do mesmo espaço da realidade da imagem. Nessa sobreposição de espaços, Jack assiste *Os Simpsons* na TV – outra camada de imagem presente na fotografia, que estoura em um brilho intenso. Esses três espaços visuais compõem a cena, fazendo da simples atividade de assistir TV um evento rico em camadas de sentidos e suas articulações. Jack é envolvido por diversas realidades sobrepostas e unidas.

Essa articulação visual apresenta um mundo rico percebido de um ângulo específico. Não fosse o ponto de vista do fotógrafo, naquele instante, a cena apresentada seria

outra. Como se o fotógrafo estivesse disposto a desvendar os diversos espaços – reais ou da imagem – presentes em cada cena.

É importante, na figura 35, destacar a atuação da própria imagem – reflexo da paisagem externa e da tela da televisão – no espaço do real. Essas duas imagens não somente fazem parte do espaço real, mas atuam sobre ele, modificando-o. Simbolicamente, seria o processo fotográfico invertido. Não somente o espaço real vira imagem, mas a imagem transforma o espaço real.

É possível perceber, então, que *Minutes to midnight* é um ensaio com imagens que transformam, mesclam e/ou invertem diversas questões dos espaços fotográficos a partir de formalizações poéticas diferenciadas. Essas articulações e dinâmicas provocam no leitor a experiência de ver a Austrália noturna – em seu todo de aparências e mistérios – como um grande acontecimento.

entre o evidente e o oculto em *An American Index of the Hidden and Unfamiliar*

36. Death Row Outdoor Recreational Facility, "The Cage" Mansfield Correctional Institution, Mansfield, Ohio. Taryn Simon, 2008, p. 117.

A fotógrafa Taryn Simon, em 2008, publicou o livro *An american index of the hidden and the unfamiliar*, com a proposta de fazer um inventário sobre o que é oculto ou estranho dentro dos Estados Unidos da América. Fazendo uma composição entre fotografias e textos escritos, apresenta cinquenta e sete situações, entre as quais: um depósito de amostras de DNA de agressores sexuais aguardando para serem examinados, as dunas da Califórnia, onde está enterrado um cenário do filme *Os dez mandamentos*, o escritório da *Ku Klux Klan* com sua diretoria atual e uma edição da revista *Playboy* em braile.

Todas as suas imagens colocam os assuntos para serem vistos, tirando-os de um espaço de invisibilidade. Para investigar a questão dos espaços da fotografia no trabalho de Simon, questões sobre as realidades de Kossoy e sobre as dualidades de Morin serão combinadas com a proposta de compreensão de mundos, de Maffesoli.

Autor	Diagrama	Ideias sobre espaços	Complexidade	Afetos	Poéticas
Os espaços das realidades Boris Kossoy		Primeira e segunda realidades Ambivalências e instabilidades	Espaços da vida e espaços da imagem	Experiências de interioridade e exterioridade	Elaborações entre o evidente e o oculto
Os espaços complexos Edgar Morin		Dualidade e contradições Causa e produto do que produz O todo em cada parte	Espaços antagônicos e reversíveis	Experiências de dinâmicas entre-espaços	Elaborações sobre o mutável
Os espaços apresentados Michel Maffesoli		Apresentação dos mundos Compreensão das coisas	Espaços autônomos de diversas camadas	Experiências de aprofundamento nos espaços	Elaborações sobre a própria experiência

Para trabalhar essa composição, ao invés de pensar a proposta do ensaio de Simon como um todo, é feita uma interpretação, em especial, da figura 33. Nesta imagem, dentro do presídio de Mansfield, em Ohio, é apresentada a gaiola (*the cage*), onde um sentenciado à pena de morte tem direito de ficar uma hora por dia, até o dia da execução de sua pena. O espaço é denominado de *recreational facility*. Simon coloca, para serem vistos, tanto a gaiola como um homem condenado, dentro dela. O espaço que esse homem ocupa é um espaço intermediário em diversos sentidos. Ele está vivo, porém esperando sua execução; ele está no espaço para recreação, porém está preso; ele está numa área externa, porém dentro da gaiola; ele toma sol, porém com sombras das barras; ele olha para a câmera, porém não é possível identificá-lo.

A primeira realidade apresenta a condição desse homem, trancado dentro de uma área determinada, e anuncia sua morte. A segunda realidade apresenta a situação de forma distante, buscando algum diálogo perdido de olhares. O tempo das realidades, aqui, é fundamental. Na primeira realidade, o homem estava vivo. Ao olhar essa foto, anos depois, possivelmente ele já esteja morto. O distanciamento de tempos aponta para o futuro da primeira realidade e o passado mais recente da leitura da segunda realidade – um tempo onde possivelmente o preso foi executado. Um tempo entre os tempos das realidades. O mínimo de presença humana que existe no espaço da primeira realidade é condenado pela passagem do tempo até a leitura. O leitor sabe que aquele homem não está mais lá.

Em seu clássico livro sobre fotografia, *A câmera clara*, Roland Barthes apresenta o *Retrato de Lewis Payne*, de 1865 (figura 37). Em 1865, Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano W. H. Seward e foi condenado à morte. O fotógrafo Alexander Gardner fotografou Lewis dentro de sua cela, à espera de seu enforcamento. Barthes comenta sobre a imagem: “Leio ao mesmo tempo: *isso será* e *isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose [...], a fotografia me diz a morte no futuro” (1984, p. 142). A ideia de ‘isso foi’ é a mesma nas duas imagens.

37. *Retrato de Lewis Payne*, Alexander Gardner, 1865.

Uma das diferenças fundamentais das duas imagens é que, enquanto na imagem de Gardner vemos o jovem condenado de maneira próxima, dividindo o mesmo espaço físico que ele, na imagem de Simon, a distância e as barreiras físicas e visuais impedem uma maior aproximação. O espaço institucionalizado (Certeau) permite pouco uso criativo ou humano, seja para o sujeito preso ou para a fotógrafa – consequentemente, para o leitor.

A tensão criada entre as contradições do assunto junto dos tempos e espaços das realidades coloca o leitor numa experiência de negociação entre condições opostas e mutáveis. As relações ambivalentes entre espaços de liberdade e de prisão, entre espaços internos e externos, entre estar dentro e estar fora do assunto, relacionam-se com condições dos espaços da fotografia (Kossoy). As características da primeira realidade – os espaços de interioridade, do vivo, do abstrato e do passado – em relação às da segunda realidade – os espaços da exterioridade, da representação, do

material e do presente – apontam na fotografia, conflitos também pertencentes à situação apresentada. Ou seja, questões do espaço do assunto apresentam dicotomias também presentes entre os espaços das realidades da fotografia.

Ao tentar associar essas questões às propostas de compreensão de mundos de Maffesoli, pode-se afirmar que o fato dos sujeitos serem levados ao assunto por meio da fotografia, já faz com que o mergulho nas instabilidades e contradições do assunto sejam potencializadas pelas dinâmicas e dicotomias dos espaços fotográficos, intensificando a experiência de ambivalência do fotógrafo e do leitor.

considerações finais

Todo o trajeto desta pesquisa visa demonstrar as diversas possibilidades interpretativas e simbólicas que os espaços da fotografia sugerem ou provocam nos sujeitos envolvidos nos processos fotográficos. Para tanto, foi necessário, em um primeiro momento, designar quais espaços seriam trabalhados. A partir da primeira e da segunda realidade da fotografia, deslocou-se a categoria do espaço, consciente da sua interdependência com as categorias de tempo e pessoa, para um maior aprofundamento em possíveis articulações entre realidades, dinâmicas propostas e experiências dos sujeitos. Para que a tema fosse pensado a partir de diferentes propostas, foram escolhidos teóricos que tratam de questões que envolvem olhares sobre os espaços, tanto geográficos, quanto simbólicos, subjetivos, ou das imagens.

A escolha dos autores não foi comum para a área da fotografia. Acredita-se, no entanto, que essas ligações incomuns possibilitaram deslocar, para um primeiro plano, questões fundamentais sobre a potencialidade dos espaços. Ou seja, os espaços da fotografia foram vistos por diferentes pontos de vista – assim como a fotógrafa Barbara Probst investiga suas cenas. Cada ponto de vista percebe uma narrativa diferente na mesma cena.

Como as narrativas eram muitas, a separação entre a racionalidade complexa, os afetos dos sujeitos, e as formalizações poéticas, foi uma maneira de pensar as possibilidades dos espaços de uma forma mais clara, desconstruindo em partes o que só faz sentido como um todo. Porém, essa divisão permitiu que certos detalhes fossem elaborados com maior precisão. Assim como o fotógrafo Andreas Gursky, que fotografa diversas vezes as mínimas janelas de um prédio gigantesco para chegar na melhor composição possível. Somente nos detalhes é que se tem ideia do potencial do todo.

A medida que a pesquisa progrediu, a necessidade de relacionar diferentes questões elaboradas por diferentes fotógrafos foi apontada pelas próprias fotografias analisadas. Elas pediam composições específicas entre as ideias para que o potencial expressivo de seus espaços fosse pensado. É importante destacar que todas as

imagens discutidas poderiam ser interpretadas de diversas maneiras, pelos mais diferentes olhares e áreas, buscando revelar os mais diferentes sentidos. Porém, dentro do foco desta pesquisa, o trajeto escolhido ateu-se às questões entre os espaços e os teóricos apresentados. Assim como o fotógrafo Juan Travnik, que para falar dos anos da ditadura na Argentina, caminha pelo interior do país em busca de restos de daquela época. Ele aponta para detalhes que simbolizam questões políticas e sociais muito maiores.

No trajeto, então, desta pesquisa, algumas articulações, dinâmicas e experiências dos espaços da fotografia foram sendo colecionadas. Elas despontavam, propunham questões, dialogavam com outras, e seguiam adiante, com as ideias e as imagens. Algumas foram mais presentes e fortes, outras apenas se manifestam sutilmente. Algumas podem ser relacionadas a qualquer fotografia, outras trafegam, com exclusividade, por poucas imagens.

Sobre as articulações, ou seja, as composições entre os diferentes espaços da fotografia, entre as mais recorrentes, podem ser citadas:

- entre dois espaços da fotografia;
- entre sujeitos envolvidos;
- entre autores de diferentes áreas;
- entre questões da complexidade dos afetos e das poéticas;
- entre fotógrafos do mundo todo;
- entre questões de cada autor;
- entre os espaços geográficos, urbanos, construídos;
- entre os diferentes elementos da poética fotográfica;
- entre o fotógrafo e o leitor com os sujeitos fotografados;
- entre todos os entres anteriores.

Cada articulação, por ser constituída por diferentes espaços, áreas, ideias ou sujeitos, cria possibilidades de dinâmicas, de trajetos e de movimentos entre suas partes. Essa ação acontece pelos sujeitos que trafegam entre as articulações elaboradas. Entre as dinâmicas mais destacadas desta pesquisa, estão:

- movimentos provocados entre os espaços da imagem fixa;
- movimentos entre todas as articulações acima;
- movimentos verticais de aprofundamento;
- movimentos horizontais de superfícies;
- movimentos entre idas e voltas entre as realidades;
- movimentos de diálogo de olhares;
- movimentos das narrativas;
- movimentos físicos dos sujeitos;
- movimentos compostos pelas dinâmicas anteriores.

As articulações, ao provocarem dinâmicas, podem promover diferentes experiências nos sujeitos. Entre algumas das mais discutidas no texto, aparecem as experiências:

- de olhar para dentro ou para fora;
- de estar dentro ou estar fora ;
- de se aproximar ou se afastar;
- de estar entre dois ou mais espaços;
- de compreender o outro;
- de criar novos espaços;
- de viver narrativas;
- de ser sensibilizado por diferentes poéticas;
- de sentir a amplidão ou a redução do mundo;
- de mergulhar na memória;
- de viver o olhar do outro;
- de se levar pela nostalgia;
- de sentir o todo;
- de olhar;

É importante destacar que são possíveis inúmeras articulações, dinâmicas e experiências relacionadas à fotografia, porém esta pesquisa buscou nas possibilidades ligadas de forma mais íntima à categoria dos espaços. Se fosse o caso de uma pesquisa com uma maior ênfase às questões dos tempos ou das pessoas, diversas outras questões teriam que ser destacadas.

A partir de todo o trajeto da pesquisa, das principais propostas dos teóricos, da leitura dos espaços em diferentes imagens, da composição entre ideias e imagens, das diversas articulações, dinâmicas e experiências apresentadas, acredita-se que foi possível demonstrar a potencialidade expressiva e simbólica dos espaços da fotografia.

Potencialidade porque aqui navega-se por uma área de infinitas possibilidades ainda a serem exploradas. Potencialidade porque o trajeto navegado foi uma escolha dentro de diversas alternativas. Como diria o pensador Michel de Certeau, foi uma tática. Uma forma criativa de vivenciar e habitar os espaços das estratégias, existindo somente no momento de seu acontecimento.

referências bibliográficas

teoria

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAETENS, Jan. **A volta do tempo na fotografia moderna**. In: SAMAIN, Etienne. O fotográfico. São Paulo: Hucitec/Senac São Paulo, 2005.

BAUDRILLARD, Jean. **A troca impossível**. São Paulo: Nova Fronteira, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e histórias da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de ver**. 3. ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes do fazer**. Petrópolis: Vozes, 2011.

DUARTE, Fábio. **Crise das matrizes espaciais**. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. São Paulo: Papirus, 2004.

DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Comunicação espaço cultura**. São Paulo: Annablume, 2008.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

FONTANILLE, Jacques. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto 2007.

Fontcuberta, Joan. **El beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Da imperfeição**. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GURSKY, Andreas. **Architecture**. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008.

HALL, Edward T. **A dimensão oculta**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HALL, Stuart (org.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage Publications, 1997.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre plano**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

_____. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Os tempos da fotografia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LANDOWSKI, Eric. **A sociedade refletida**. São Paulo: Pontes, 1992.

_____. **Presenças do outro**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LANDOWSKI, Eric; OLIVEIRA, Ana Claudia de (eds.). **Do inteligível ao sensível**. São Paulo: EDUC, 1995.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **O quarto iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001.

_____. **O sujeito na tela**. São Paulo: Paulus, 2007.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio à razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. **O conhecimento comum**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed., 1995.

MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente**. São Paulo: Summus, 2003.

_____. **O signo da relação**. São Paulo: Paullus, 2006.

_____. **Ciência e jornalismo**. São Paulo: Summus, 2008.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia. **Linguagens na comunicação**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PANOFSKY, Erwin. **Perspective as a symbolic form**. New York: Zone Books, 1997.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

SFEZ, Lucien. **A comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TRACHTENBERG, Alan (ed). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

projetos fotográficos

ATGET, Eugène. **Unknown Paris**. New York: The New Press, 2003.

BASETRACK PROJECT. In: Revista Zum, #2, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 32-49.

BRAVO, Manuel A. **Manuel Alvarez Bravo**. New York: Aperture, 1987.

FRANK, Robert. **The Americans**. Zurich: Scalo, 2000.

GURSKY, Andréas. **Andréas Gursky: Architecture**. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.

GÜTSCHOW, Beate. **Beate Gütschow: LS/S**. New York: Aperture, 2007.

HUGO, Pieter. **Permanent Error**. In: Revista Zum, #2, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p. 154-165.

KOSSOY, Boris. **Boris Kossoy: fotógrafo**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Busca-me** (catálogo). São Paulo: Galeria Berenice Arvani, 2013.

KIM, Atta. **On-Air**. Göttingen: Steidl, 2006.

LEONG, Sze Tsung. **History images**. Göttingen: Steidl, 2006.

MISRACH, Richard. **Richard Misrach: Chronologies**. San Francisco: D.A.P./Fraenkel Gallery, 2005.

LÊ, An-My. **Small Wars**. New York: Aperture Foundation, 2005.

PROBST, Barbara. **Exposures**. Göttingen: Steidl, 2007.

SIMON, Taryn. **An American index of the hidden and the unfamiliar**. 2. ed. Göttingen: Steidl, 2008.

SOTH, Alec. **Dog Days Bogotá**. Göttingen: Steidl, 2007.

TRAVNIK, Juan. **Los restos**. Buenos Aires, 2006.

WEBB, Alex. **Istanbul: city of a hundred names**. New York: Aperture Foundation, 2007.

_____. **The crossings**. New York: The Monacelli Press, 2003.

_____. **The suffering of light**. New York: Aperture Foundation, 2011.

_____. **Under a grudging sun**. London: Thames & Hudson, 1989.

literatura

BUARQUE, Chico. **Budapeste**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CARVALHO, Bernardo. **Nove noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O sol se põe em São Paulo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Purgatório**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MURAKAMI, Haruki. **Kafka à beira-mar**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. **Após o anoitecer**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

NOOTEBOOM, Cees. **A história seguinte**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

_____. **Paraíso perdido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

sites

CAETANO, Kati E. **Fotografias contemporâneas ou a incompletude do simulacro.**

Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh7/artigos/05caetano_port.html.

Acesso em 14/11/2009.

CREPALDI, Thiago. **Basetrack Project.** Disponível em:

<http://feericomundomeu.blogspot.com.br/>. Acesso em 25.nov.2013.

LEONG, Sze Tsung. **Portfolio.** Disponível em:

<http://www.editorialpencil.es/wordpress/?p=1151>. Acesso em: 15.dez.2013.

LUTZ, Christian. **Tropical Gift**, Nigeria. Disponível em:

<http://www.agencevu.com/stories/index.php?id=1048&p=223>. Acesso em

11.dez.2013.

PARKE, Trent. **Portfolio.** Disponível em:

[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL534BCY)

24KL534BCY. Acesso em 13.out.2013.

WEBB, Alex. **Portfolio.** Disponível em:

[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53Y_HJ)

24KL53Y_HJ]. Acesso em 13.out.2013.