

Fotografia: criação poética e construção política

Rodolfo Ward

O presente artigo tem por objeto analisar o processo de criação artística e teórica de artistas que transitam entre o fotodocumentarismo e a fotografia artística. Será feito levantamento teórico sobre as fricções entre a fotografia documental e a fotografia artística e como essas questões se imbricam com a noção de real e ficcional, documental e artístico e conseqüentemente influem na criação poética do artista. Iremos refletir sobre o pensamento histórico traçando uma linha temporal entre passado e presente desconstruindo factualmente a relação do dispositivo fotográfico com a documentação, o real, o ficcional, a arte na modernidade e sua transmutação na pós-modernidade.

Para isso abordamos autores, pesquisadores e teóricos da fotografia, artes visuais, história, sociologia, arte e tecnologia que embasam e proporcionam recursos teóricos que fundamentam este trabalho. Entendemos que passamos por uma transmutação imagética global e que a fotografia tem intervenção e ativa participação nessa questão histórica, seja pela influencia sobre a pintura no século XIX¹, seja pela sua própria reinvenção no século XX adquirindo mais liberdade no fazer e criar artístico promovendo novas conceituações para o real extrapolando os conceitos binários pré-estabelecidos culturalmente na sociedade moderna. Consideramos que a liberdade a qual a fotografia passou a ter a partir da emancipação da tecnologia digital tem interferência direta na dilatação dos conceitos de verdade e metanarrativas contemporâneas.

As metanarrativas e o conceito de real e realidade se expandiram criando uma crise e novos conflitos na forma de ser e existir que remetem a uma crise no próprio conceito de paradigma². É necessária a (re) construção histórica, coletiva, por diferentes

olhares, para termos uma melhor percepção do que estamos vivendo e como devemos prosseguir. O atual momento abre espaço para novas possibilidades de diálogos e construção do real em que “devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.” (LE GOFF, 2003, p. 471).

Pretendemos adentrar questões relacionadas à fotografia, em específico, sua contribuição e ligação com a ruptura dos conceitos de verdade e a expansão das metanarrativas modernas já sedimentadas e estabelecidas na sociedade (ocidental) e que regiam por meio de convenções, instituições e regras sociais os modos de viver do indivíduo. Visamos elucidar como isso contribuiu para uma maior liberdade artística dos autores permitindo-lhes criar projetos que podem transitar entre o real e o ficcional por meio de narrativas visuais autorais que se desprendem da cultura tradicional e se entrelaçam e relacionam com a cibercultura criando novas estruturas de poder menos padronizadas e mais democráticas.

Dentro desse novo contexto a fotografia contemporânea tem sido utilizada em larga escala de modo fictício, ou seja, como forma de burlar a realidade, e, ou, apresentar uma nova realidade por meio da ficção. Uma realidade que nasce em uma sociedade informacional e em redes consumidoras ao mesmo tempo em que são criadoras de dados concebidos para serem compartilhados imediatamente nas plataformas de redes sociais. Para exemplificar podemos falar de uma realidade criada e editada pelo *prosumer*³ por meio do *selfie* e editada por softwares de imagens como *photoshop* ou filtros automatizados das mídias sociais como os oferecidos pelo *instagram* que permitem edições elaboradas com poucos

toques na tela do celular e seu posterior compartilhamento nas plataformas de redes sociais.

Ao analisarmos a criação fotográfica atual devemos revisitar os ensinamentos deixados por Vilém Flusser que desenvolveu denso estudo sobre a fotografia nos possibilitando melhor compreensão a respeito desse aparelho que (re) produz imagens. Flusser (2007) vai além de uma simples análise sobre a reprodutibilidade técnica da “caixa preta”, ele busca uma filosofia da fotografia, busca a relação entre realidade e representação explorando todas as variáveis que cercam esse problema. O autor nos induz ao pensamento de como a fotografia pode ser o ponto de encontro entre a arte, ciência e tecnologia. Essa ideia se aproxima da definição de design proposta por ele mesmo. O design para Flusser (2007) está ligado à tecnologia, a arte, a ciência, e a capacidade de enganar ou projetar de forma engenhosa por meio da união de conceitos novas possibilidades para o ser humano se emancipar frente à natureza. O autor nos demonstra isso quando nos exemplifica o conceito da alavanca. Que podemos entender como uma prótese mecânica que substitui o braço humano e engana a gravidade, pois nos permite levantar pesos superiores aos que um humano conseguiria sem a utilização desta ferramenta.

Entendemos nesse trabalho de pesquisa que a máquina fotográfica incorpora as características relativas à tecnologia, arte e ciência e vem evoluindo de forma conjunta com as necessidades visuais⁴ que a sociedade contemporânea tem solicitado e consumido. A fotografia a cada dia tem se aproximado mais da definição de alavanca de Flusser.

Ao pensarmos arte e tecnologia, especulativo e científico, não podemos deixar de lado uma das invenções técnicas de grande importância para esta temática, a fotografia. A fotografia pode ser considerada um produto do design, apesar disso, ela supera essa definição unindo a ciência, a arte e a tecnologia

e tanto o dispositivo fotográfico, quanto o produto fotográfico em si são amplamente consumidos pela sociedade contemporânea, principalmente, nas redes sociais. Ao mesmo tempo em que o dispositivo fotográfico pode ser uma ferramenta de criação artística, documental, científica, pode também, seguindo o pensamento de Flusser (2007), ser uma prótese ocular e mecanizada do olho e do cérebro humano que registra e armazena na memória fragmentos de emoções e temporalidade, além de, como está ligada ao cérebro, criar memórias ou fatos fictícios, de um autor ou artista, materializados fisicamente como produtos fotográficos, e que, nos dias atuais são amplamente divulgados, compartilhados e editados nas plataformas de redes sociais de modo desierarquizado e rizomático⁵ ao ponto de se perder a noção de autoria e veracidade. A imagem fotográfica tem sido utilizada em plataformas de redes sociais como forma de autopromoção, que seria um tipo de alavanca, mas uma alavanca pautada na sociedade de consumo e do espetáculo que caminha para uma sociedade da imagem ou “civilização da imagem”. Em pesquisas futuras iremos aprofundar a questão da fotografia como local de encontro entre arte, ciência e tecnologia propondo possíveis relações com o surgimento da civilização da imagem.

A transmutação do dispositivo fotográfico

Propomos explicar as questões levantadas por meio da análise das modificações sofridas pelo dispositivo fotográfico a partir da sociedade industrial até os dias atuais e como a fotografia se relaciona com o contexto social e econômico sendo um transformador e criador de realidades por meio de imagens. Também iremos abordar as metamorfoses fluidas que o conceito de imagem vem sofrendo com

a aceleração dos fluxos comunicacionais ocasionados pelo surgimento da sociedade em rede.

A profusão e aceleração das imagens não cessam de crescer e os novos dispositivos, de se multiplicarem, enquanto outros, como a televisão, veem o seu poder ser corroído. Essas mudanças afetam ao mesmo tempo ferramentas, materiais, modos de produção, usos, economias, mas também olhares, estéticas e regimes de verdade. Como resultado, há uma impressão confusa de imensa desordem e de “criação contínua de novidades imprevisíveis” (Bergson, *Le possible et le réel*). (ROUILLÉ, 2013, p 18).

Rouillé (2013) explica que o dispositivo fotográfico analógico foi privilegiado durante o século XIX prosperando juntamente com a sociedade industrial sendo um dos principais dispositivos de expressão e representação dessa sociedade, entretanto, o dispositivo fotográfico analógico sofreu um abalo dentro do seu próprio campo sendo substituído pelo dispositivo digital. Isso se deu devido às transmutações socioeconômicas, espaços-temporais, estético-visuais, sofridas na transição da sociedade industrial para a sociedade globalizada da informação em redes que tornaram o dispositivo analógico ineficiente para responder convenientemente as necessidades e exigências dessa nova sociedade, sendo assim, substituído pelo digital.

Para o autor essa transformação na fotografia se dá em natureza e não apenas em grau. O digital apresenta o novo. A fotografia dentro da fotografia. Enquanto o dispositivo mecânico que registrava baseado na combinação química da luz com sais de prata está ligado de acordo com Barthes (1984), “a imobilidade dos arquivos, a verdade, a memória, a prova”, a fotografia digital, por sua vez, registra digitalmente marcas luminosas, e ao contrário do

analógico, é associada a um regime diferente dominado pela “noção de velocidade, de simultaneidade, de flexibilidade, de mobilidade, de perda da origem, de mixagem, falsidade e etc.”.

Em suma, essas duas versões da fotografia distinguem-se no fato de que uma é moderna e a outra pós-moderna. Uma está presa à crença na essência documental da fotografia enquanto a outra assume o seu caráter inevitavelmente fictício. (ROIULLÉ, 2013, p. 20).

A fotografia em meio à tormenta das imagens a que Rouillé (2013, p. 20) se refere está ligada a ruptura das metanarrativas modernas que estão transmutando o conceito de verdade na contemporaneidade. A imagem documental que constata e transmite sem distorção os fatos históricos perde espaço para a imagem ficcional que cria um saber especulativo e variável, rizomáticamente, disseminado por fluxos de dados em redes.

A fotografia analógica foi durante muito tempo considerada documento, testemunho, “retrato do real”. Rouillé (2013, p. 23) nos faz refletir sobre como as mudanças no regime de verdade e de estética causaram profundas alterações no fotodocumentarismo e na reportagem fotográfica que detinham o poder da veracidade inquestionável. Ambos deveriam ser cuidadosamente construídas, claras e precisas, entretanto, como a ética moderna imperava, não era permitido ação direta do fotógrafo sobre o real, encenações ou retoques na imagem. Agora, vemos o colapso desses estilos fotográficos modernos devido à fratura do regime de verdade moderno e a ascensão do regime ficcional no qual o fotógrafo tem a liberdade de criar a verdade por meios tecnológicos, ou, até mesmo, pela encenação, vivemos uma nova concepção de ética e estética.

No final do século XIX e início do século XX a fotografia tinha o caráter documental, era tida como registro do real e em muitos casos substituía o documento escrito. Le Goff (1996) ao analisar a historicidade da memória coletiva humana afirma que ela é construída no decorrer do tempo pelos documentos e monumentos. Inicialmente diferenciou monumento de documento dizendo que monumento é herança cultural do passado e documento era o testemunho escrito presencialmente do historiador, de forma neutra, apenas como registro e por isso teria caráter de verdade. Aprofundando mais seu pensamento ele trás a luz o questionamento sobre a veracidade dos documentos uma vez que, são elaborados de forma intencional pela sociedade que o fabricou obedecendo a um discurso e por essa razão não seriam puros.

“o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa” (LE GOFF, p.545, 1996).

Avançando em seu pensamento Le Goff entende que não há distinção entre documentos e monumentos, sendo o documento um monumento, pois o autor do documento o cria a partir de uma estrutura de poder, política, econômica, artística ou qualquer outra manifestação escolhida por quem o produz. Não existe abstração na hora de compor o documento, mas sim, total controle e prudência naquele momento para se registrar o que se pretende salvaguardar, difundir e proparar.

“montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram,

mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo” (LE GOFF, p.547-548, 1996).

Essa análise a respeito de documentos e monumentos feita por Le Goff nos remete a caracterização imagética, ou pelo menos a associação, do que era considerada a fotografia analógica à época moderna. Técnica, controle, prudência no momento do “click” em busca do “instante decisivo” para um registro do fragmento da realidade naquele espaço tempo, sem adulterações tecnológicas posteriores, ou, do próprio fotografo no momento do registro. Imageticamente nos remete aos trabalhos de Henri Cartier-Bresson que buscava a externalidade ao fato, situação, momento, quando clicava com sua “inseparável” câmera da marca Leica objetivando apresentar ao público um fragmento, de acordo com a concepção dele, do real de determinado espaço tempo. Sob o prisma de Le Goff, entendemos que o que sobrevive do passado não é o que o fotógrafo registrou ou o que o historiador escreveu e sim o que resolveram fotografar ou registrar diante de múltiplas possibilidades de fatos para se fotografar e registrar.



Figura 1. Praça Europa, Paris, Bresson, 1932. Fonte: Coleção Folha Grandes Fotógrafos – Metrôpoles 1, pág. 16. 2009



Figura 2. Bankside, Londres, Bresson, 1955. Fonte: Coleção Folha Grandes Fotógrafos – Metrôpoles 1, pág. 6. 2009

Rouillé (2016) também aborda a questão relacionada à deriva dos documentos que são cada vez mais digitais e convertidos em imagens. O autor cita Michel Foucault para explicar que atualmente as imagens seguem um fluxo inverso do que a história havia presenciado até então. Se tradicionalmente a história memorizava documentos do passado e os transformava em monumentos, hoje, seria o inverso, os monumentos são transformados em documentos. Esse é o eixo central da crise fotografia-documento, que oscila entre a lógica documental única e verticalizada e a lógica documental múltipla, móvel e fluida a qual a sociedade e a arte do século XXI⁶ estão incorporadas.

Fernandes (2006) traz um pensamento interessante para o entendimento dos vetores e variáveis que cercam a produção fotográfica contemporânea. O autor apresenta o conceito denominado *fotografia expandida* para explicar as novas potencialidades da fotografia contemporânea como a quebra das barreiras na produção, o hibridismo das manifestações imagéticas, novos suportes para a imagem, a ênfase na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista que, nesta linha, busca a ampliação da sua área de atuação na linguagem e representação fotográfica, o que, por outro lado, exige também um expectador com capacidade de leitura diferenciada das imagens, uma vez que, o produto fotográfico carrega metadados do seu processo de criação e precisa ser interpretado. O autor explica que o conceito é uma adaptação do termo original, *cinema expandido*⁷, cunhado para o cinema com objetivo de explicar as novas possibilidades dessa linguagem.

“A produção contemporânea tem seu diferencial porque, quero entender, vivemos uma saudável crise: de um lado, vemos um esgotamento das artes plásticas tradicionais, e, do outro, temos

um novo momento tecnológico em termos de produção imagética, no qual predomina a imagem digital. Essa crise é, em parte, responsável pelo interesse despertado pela fotografia – seja pelos museus e galerias, seja pelos colecionadores, pelos artistas visuais que estão aprendendo (de novo) a incorporá-la em seu trabalho, seja pelos próprios fotógrafos, que estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circulação de imagens fotográficas”. (FERNADES, 2006, p. 11)

Se faz necessário mergulhar no mundo das imagens, pois nada substitui a experiência de ver, comparar, estabelecer relações, criar conexões são fundamentais para explorar as potencialidades narrativas das imagens e dessa forma entender como o artista por meio de sua inquietude transgride o fazer fotográfico tradicional, seja por meio dos processos de criação, dos suportes utilizados ou dos equipamentos com objetivo de subverter os modelos e desarticular as referências quebrando paradigmas. Os fotógrafos estão trilhando outros caminhos para concretizar sua produção e circular suas imagens fotográficas. O momento tecnológico atual tem influenciado na produção imagética no qual podemos perceber o declínio do dispositivo analógico, que

nesse momento atual se torna um fazer artesanal, e o predomínio das imagens digitais que trazem o hibridismo em sua natureza.

“Hoje, a fotografia não está mais preocupada em flagrar um instante no tempo, pois o caráter efêmero da ação quase já não tem o mesmo interesse para o mundo da visualidade. Sabemos muito bem o que querem os artistas com a fotografia: através dos procedimentos específicos de um fazer artesanal, dotar sua imagem de densidade política, densidade histórica e densidade poética” (FERNADES, 2006, p.18).

A produção fotográfica na contemporaneidade tem levado os fotógrafos artistas a buscarem uma poética própria, autoral, que de certa forma subverte o sistema deixando de ser mero operário da máquina ou da programação já pré-estabelecida. E quando falamos disso, estamos também colocando o sistema hegemônico socioeconômico e cultural como local de fala para a criação de uma poética autoral densa.

Para uma melhor compreensão sobre as questões levantadas até aqui criamos uma tabela com as principais características do mundo moderno/documental em relação ao mundo globalizado/ficcional.

Tabela 1. Características do mundo moderno e do mundo globalizado

Mundo Moderno Documental	Mundo Globalizado Ficcional
Séc. XIX - XX	Séc. XXI
Sociedade Industrial	Sociedade em Redes
Responsabilidade com o Real	Narrativa Ficcional
Vertical	Múltiplo
Estático Lento	Móvel Rápido
Paterno	Coletivo

Mundo Moderno Documental	Mundo Globalizado Ficcional
Disciplinar	Risco
Pátria	Glocal
Suporte Físico	Suporte Digital
Unissexual	Transexual
Digital	Hiperdigital
Consumidor	Prosumer
Unicidade	Horizontal

Arte e tecnologia social: o outro

Entendemos que o lugar de onde se fala tem extrema importância e relevância para a produção acadêmica. Estando em um Programa de Pós-Graduação em Artes, em uma Universidade Pública Federal pertencente e envolto por um sistema político, social, econômico e cultural é importante nos posicionarmos politicamente e refletirmos sobre nossas responsabilidades como cidadãos e artistas. Flusser (2007) nos diz que não devemos ser apenas operários das máquinas e que devemos clarificar a câmera escura. Queremos, podemos e devemos clarificar o aparelho estatal chamado Universidade subvertendo dogmas, normas e regras que oprimem a criação artística sendo a metodologia científica um exemplo de opressão acadêmica. Com isso, apresentamos novas possibilidades e métodos para a criação artística. A metodologia utilizada neste trabalho também adentra conceitos sobre tecnologia, em específico a tecnologia social. Essa modalidade de tecnologia é entendida como “um conjunto de técnicas, metodologias transformadoras, desenvolvidas e/ou aplicadas na interação com a população e apropriadas por ela, que representam soluções para inclusão social e melhoria das condições de vida” (CADERNO DE DEBATE, 2004, p. 26).

Mais do que tratar da compreensão etimológica ou do senso comum do termo ‘tecnologia’, torna-se crucial, no atual contexto histórico do capitalismo, entendê-la como uma prática social cujo sentido e significado econômico, político, social, cultural e educacional se definem dentro das relações de poder entre as classes sociais. Isto nos permite compreender porque a promessa iluminista do poder da ciência, técnica e ‘tecnologia’ – para libertar o gênero humano da fome, do sofrimento e da miséria – não se cumpriu para grande parte da humanidade e, no mesmo sentido, nos permite compreender o caráter mistificador e falso do determinismo tecnológico tão em voga atualmente na propalada sociedade globalizada e do conhecimento.

Da mesma forma, entender a ‘tecnologia’ como uma prática social nos permite, também, não cair no sentido oposto mediante uma visão de pura negatividade da ‘tecnologia’ por ter-se tornado, nas atuais condições do capitalismo, cada vez mais privatizada pelo capital e, conseqüentemente, mais excludente e destrutiva. (GAUDÊNCIO FRIGOTTO, 2009, ON LINE).

Entendemos a tecnologia social como a intersecção entre o saber acadêmico e o saber popular

por meio de políticas e projetos sendo definida por técnicas, procedimentos, metodologias e processos, produtos, dispositivos, equipamentos, serviços e inovações sociais e de gestão desenvolvidas e aplicadas em interação com a população e que promovam inclusão social e melhoria das condições de vida da população.

O trabalho apresentado no #17.ART

Foram apresentadas 12 fotografias impressas em adesivo 2mx1m, fixado diretamente na parede. As imagens foram produzidas pela câmera do dispositivo celular, utilizando a técnica de *light paint* (pintar com a luz) disponível como programação inata do dispositivo móvel, ou seja, foi utilizada baixa velocidade na captura das imagens.

Todas as fotografias são noturnas e utiliza as funções e programações do dispositivo tornando o fotógrafo coautor das imagens. A partir do entendimento sobre tecnologia social e virada social o artista se apropriou do conceito de Deriva proposto por Guy Debord para andar a pé pelo Plano Piloto de Brasília-DF e fotografar a realidade vivida pelas pessoas em situação de rua no Plano Piloto de Brasília. A motivação veio por uma vontade de, por meio da arte e da sua poética criar uma possível realidade que fosse transformadora e contribuísse para que essas pessoas tenham acesso a justiça, igualdade e inclusão social emancipatória do ser humano colaborando para que esses moradores de rua sejam vistos com mais respeito e compartilhem do sentimento de cidadania, há muito tempo perdido por grande parte dessa população, invisíveis para o modelo econômico, pois não possuem poder de compra e pela sociedade que não quer se lembrar da precariedade e fragilidade natural da condição humana demarcando fronteiras para distanciá-los, muitas vezes pelo medo.



Figura 3. Sem Título. Fotografia: Rodolfo Ward



Figura 4. Sem Título. Fotografia: Rodolfo Ward



Figura 5. Sem Título. Fotografia: Rodolfo Ward

Outras fotografias apresentam o fluxo de pessoas por meios dos rastros de faixas luminosas deixadas a partir do deslocamento dos retratados tendo como pano de fundo localidades conhecidas e características de Brasília-DF. O trabalho também traz reflexão para a questão da temporalidade na fotografia e demonstram como o registro foto documental contemporâneo utiliza a tecnologia para construção de narrativas ficcionais sobre a realidade.

Utilizando a programação já definida no meu dispositivo celular para criar as imagens por meio da técnica de light paint comecei a me dar conta que estava no meio de uma pesquisa experimental que havia iniciado em um processo necessário de mostrar a realidade das pessoas que vivem em condições de vulnerabilidade social, as quais são vistas como invisíveis ou incomodadas frente a sociedade e também frente ao Estado que tem obrigações com esses cidadãos. Fui me dando conta e refletindo a respeito das minhas motivações, das minhas responsabilidades, da minha criação, dos meus estudos, das minhas formações. Deparei-me com três eixos principais que formam minha visão de mundo que são cidadania, desenvolvimento e direitos humanos. Como unir e entrelaçar esses eixos dentro da minha pesquisa sobre fotografia no campo da arte? Por mais que pareça clichê ou óbvio, a minha pesquisa foi sendo clarificada à medida que eu me dedicava ou me expunha à luz da teoria e da prática. Ou seja, prática de campo.

De uma certa forma tive que me relacionar, me aproximar das pessoas, da comunidade em que eles vivem, iniciar uma conversa, explicar o porque estava fotografando eles. Não houve resistência pois eu utilizei um evento que iria acontecer no POP Rua, em Brasília-DF, sobre a situação da população de rua no DF, como estratégia para me aproximar. Eu fiz a arte do evento e participei de uma mesa neste mesmo evento. Fiz o convite, falei da responsabilidade do

Estado para com eles e incentivei que o líder deles participasse. Após essa aproximação foi fácil conseguir a confiança e poder fotografa-los. Expliquei que o celular no tripé não estava filmando, que estava captando a luz ambiente e que eles apareceriam lá. Alguns não ficaram muito satisfeitos pois as fotos estavam tremidas. Outros acharam bonita a “favelinha” toda iluminada, com a fogueira e as estrelas no céu.

A cada saída fotográfica pela cidade eu me sentia mais confiante no trabalho que estava sendo realizado e mesmo que fossem experimentos aos quais eu não tinha total controle os resultados estavam se mostrando melhores do que a expectativa. Mas uma coisa estava ainda me incomodando. As fotografias da população de rua ainda estavam muito ligadas ao fotodocumentarismo tradicional, por mais que eu estivesse experimentando a baixa velocidade, a técnica de light paint, as fotografias estavam ainda ligadas a uma estética Kantiana e acho que o próximo passo dessa pesquisa artística será aprofundar a metodologia da deriva como experimento e ter mais saídas de campo para fotografar me afastando da estética moderna e me aproximando de uma linguagem autoral.



Figura 6. Sem Título. Fotografia: Rodolfo Ward



Figura 7. Sem Título. Fotografia: Rodolfo Ward

Conclusão

Concluimos que é de extrema importância aliar o conhecimento teórico com a prática artística e também com o saber tradicional, ou , popular por meio de vivência e deriva para se ter uma criação densa. Por meio da arte e da poética é possível criar novas realidade transformadoras e contribuir para que todos tenham acesso a justiça, igualdade e inclusão social tornando a arte também, um meio emancipatório do ser humano colaborando para que comunidades sejam vistas com mais respeito e compartilhem do sentimento de cidadania. É necessário entender o local de fala e nossas responsabilidades políticas como artistas e estudantes de uma instituição pública. Por meio da desconstrução histórica entendemos nosso passado e construímos nosso futuro, com poética e política.

Referências

ALESSANDRINI, Patrícia C.A, MACHADO, Arlindo. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da

Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRESSON, Cartier. Coleção Folha Grandes Fotógrafos. Alfred Eisenstaedt, Elliott Erwitt, Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Willy Ronis. Métrópolis (Vol. 1). Folha de São Paulo. 2009. 32 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. 715 p.

DIDI, Huberman. Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>>

FERNANDES, Jr., Rubens. Revista da FAAP - FACOM - nº 16 - 2º semestre de 2006.

FLUSSER, Vilém. O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LE GOFF, Jacques. Em busca da Idade Média. Conversas com Jean-Maurice de Montremy. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, 222p.

LÉVY, Pierre. Cibercultura. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

LYOTARD, Jean-François. O pós-moderno. Tradução de Ricardo Corrêa Barosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. 123 p.

ROUILLE, André. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Orgs.). Fotografia Contemporânea: fronteiras e transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013.

VENTURELLI, Suzete. Arte: espaço_tempo_imagem. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

_____. Arte computacional. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2017.

<http://www.sites.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/tec.html>

Notas

- 1 Sabe-se que quando a fotografia surge, na segunda metade do século XIX, ela é entendida como um suporte meramente técnico de registro utilizado por pintores de paisagens topográficas e panorâmicas (Magalhães, 2004), sendo essa, sua ligação inicial com o meio artístico. Desde sua origem, a fotografia está intrinsecamente ligada à pintura, à estética da pintura e à concepção de real da época. Hoje, observamos um movimento contrário, uma inversão de valores, os pintores hiper-realistas, que surgiram por volta de 1970, valorizam a técnica e se aproximam dos códigos utilizados pelas imagens fotográficas. Esse movimento “se esforça por tornar-se mais fotográfico que a própria foto” (DUBOIS, p. 274. 1994).
- 2 Neste artigo entendemos que a contemporaneidade é marcada por uma ruptura com “crenças em visões totalizantes da história, que prescreviam regras de conduta política e

ética para toda a humanidade” (LYOTARD, 1970).

- 3 Em 1979 Alvin Toffler cunhou o termo prosumer que deriva da união de duas palavras que em um primeiro momento são antagônicas, produtor e consumidor (Produtor – Producer; Consumidor – Consumer). Esses consumidores além de interferirem na forma de produção, também poderiam customizar seus produtos. Kirsner Scott (2005) vê o termo prosumer como a união de “professional – consumer” que não estão em busca de obtenção de capital, mas sim, melhorar seus canais de distribuição de trabalhos criativos. No campo mercadológico Mcfedries (2002) identifica como “proactive – consumer”, ou, consumidor pró-ativo, que seria aquele que toma providencias para tentar solucionar problemas junto de companhias e empresas. Esses estudos colaboraram para que as empresas criassem departamentos especializados no contato com os prosumers e que a publicidade criasse o conceito de *branding que* “é o sistema de gerenciamento das marcas orientado pela significância e influência que as marcas podem ter na vida das pessoas, objetivando a geração de valor para os seus públicos de interesse” (Gameira, 2013, pág. 44).
- 4 Referentes aos estudos em cultura visual e a virada pictórica.
- 5 Deleuze e Guattari (1995) fazem uma releitura do termo rizoma originalmente cunhado na botânica para especificar um broto que cresce horizontalmente e pode se ramificar em qualquer ponto. Nesta pesquisa é associado à informação e comunicação.
- 6 Venturelli (2004) entende que os avanços tecnológicos proporcionaram novas formas de se fazer arte e as vanguardas dos movimentos artísticos buscaram incorporar novas técnicas e ferramentas em suas criações. Explicita que os movimentos artísticos do século XX, de modo geral, introduziram na arte o desejo pelo novo e rejeitavam cânones de uma tradição

determinada pela classe burguesa. Por novas tecnologias se entende a fotografia, o cinema, e o vídeo e, por tecnologias contemporâneas, as computacionais. Venturelli (2016) complementa que uma das principais características da arte do século XXI é a liberdade em relação a todo controle autoritário em prescrever normas racionais pela estética, e tem como objetivo desenvolver na estética a força da reflexão e assim, romper com a alienação das massas.

- 7 Esse termo busca “explorar as novas mensagens que existem no cinema e examinar algumas das novas tecnologias de produzir imagens que prometem estender as capacidades perceptivas do homem além de suas já extravagantes experiências visuais” (YOUNGBLOOD, 1970: p.41 APUD ALESSANDRINI, MACHADO, 2011, p.2).