

<http://www.studium.iar.unicamp.br/31/index.html>

Revista STUDIUM n°31

inverno 2010

ISSN 1519-4388

Coordenação Editorial: [Fernando de Tacca](#)

Comissão Editorial: [Iara Lis Schiavinatto](#); [Mauricius Farina](#)

Revisão: [Isabel Pagano](#)

Consultoria Bibliográfica: [Maria Lúcia N. D. Castro](#)

β-tester PC: [Rogério Simões da Cunha](#)

Suporte Técnico e Programação: [Daniel Roseno da Silveira](#)

Webmaster e designer: [Lygia Nery](#)

CONSELHO EDITORIAL

- Adilson Ruiz
- Eduardo Castanho
- Francisco da Costa (FUNARTE/RJ)
- Haenz Quintana Gutierrez (UFSC)
- Hélio Lemos Sôlha (UNICAMP)
- Helouise Costa - (MAC/USP)
- Joel La Lana Sene; (USP)
- Luiz Eduardo Robinson Achutti (UFRGS)
- Massimo Canevacci - (Universidade La Sapienza, Roma)
- Maria Eliana Facciolla Paiva - (ECA / USP)
- Milton Guran (Cândido Mendes/RJ)
- Rubens Fernandes Junior (FAAP/SP)

Editorial

A revista **Studium**, na edição número 31, mantém sua missão acadêmica de propiciar visibilidade a investigações originais sobre a expressão em fotografia ou com fotografia. Apresentamos ensaios no âmbito das teorias da imagem, da fenomenologia poética, dos estudos de sintaxe, da história da arte, e dos processos criativos, de forma a compor um relacionamento dialógico entre os textos e não apenas mais um eixo temático sobre o fotográfico. Trata-se de um número especial, no qual contamos com a contribuição de pesquisadores cujos currículos revelam aderência ao que estão apresentando, ampliando nosso repertório sobre os processos da expressão fotográfica.

Carlos Fadon Vicente, através da obra audiovisual *Dolores* (2003-2009), construída em hipermídia no ambiente da “paisagem e da gráfica urbana”, faz uma investigação sobre imagens centradas na observação da presença do feminino nos cartazes de rua na cidade de São Paulo. O artista reflete sobre a concepção e a realização de sua obra e nos propicia uma ampliação conceitual, quando apresenta um relacionamento entre a expressão e a investigação do processo criativo: relacionamento híbrido e epistemológico.

Carlos Murad discute uma “metafísica poética da luz” presente na “filosofia do imaginal” de Gaston Bachelard. Sua intenção é operar uma associação metodológica com o imaginário poético presente em fotografias de Hiroshi Sugimoto e Ralph Meatyrd, considerando o que chama “as evasões fabulares do olhar criador no flamejante e no cristalino”. Seu artigo contribui de forma significativa para o estudo ainda pouco explorado da fotogenia na expressão “fotopoética”.

Celso Guimarães apresenta o pensamento da chamada *Subjektive Fotografie* (Fotografia Subjetiva) e suas relações com o processo de criação fotográfica no mundo moderno, a partir do pensamento emblemático de Otto Steinert, que influencia e transforma os conceitos da fotografia como arte a partir de 1950. Com a experiência do convívio com Steinert, este artigo nos ajuda a compor e ampliar o quadro de referência sobre esse importante período da imagem fotográfica na Alemanha.

Cláudio da Costa indaga sobre qual foi “o lugar da fotografia no arquivo moderno da produção de discursos e visibilidades” e ainda sobre que “espaço foi reservado a essa técnica para a visibilidade de suas imagens”. Trabalhando com o problema das poéticas do arquivo, assunto ao qual vem se dedicando em pesquisas recentes, o autor atualiza os leitores sobre essa discussão fundamental para as teorias da imagem.

Luciano Vinhosa considera uma fotografia que cumpre um papel documental nos “registros dos *happenings*, das ações corporais, das obras em sítios específicos, das intervenções efêmeras ou em lugares inacessíveis”. Em seu artigo, discute se esses documentos não se constituíram como “objetos de nossa experiência estética, tornando-se, assim, um tipo de evento artístico específico”. Uma argumentação fundamental sobre um tipo de experiência fotográfica anteriormente relegada a níveis meramente utilitários.

Susana Dobal entrevista **André Rouillé**, autor de várias obras sobre fotografia, sendo a mais recente *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* que foi editada em 2009 aqui no Brasil, pela editora Senac. A apropriação da fotografia pela arte contemporânea, a história da fotografia, as teorias sobre ela e a filosofia são as referências com as quais o autor dialoga para identificar como se deu a transição da fotografia como documento para a fotografia como escrita.

Finalmente, gostaria de agradecer ao artista **Christian Marclay**, a **Paula Cooper Gallery** de Nova York, pela especial atenção ao ceder os direitos da imagem *Magnetic Fields* da serie “*Body Mix*”, que figura na capa desta edição.

Mauricius Martins Farina

Agosto de 2010.

Dolores: concepção, realização, difusão

Carlos Fadon Vicente

Resumo

A elaboração de *Dolores* (2003-2009) é posta em termos de sua concepção, realização e difusão. Fruto de inúmeras incursões, predominantemente por entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centradas em particular na observação e no registro fotográfico da presença do feminino nos cartazes de rua, *Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino* é em si uma obra audiovisual construída em hipermídia – a um tempo, processo de formulação e reflexão – a qual se abre em múltiplos e imaginários percursos.

Abstract

The creation of *Dolores* (2003-2009) is disclosed through its conception, rendering and dissemination. It is the outcome of countless incursions, mostly on the urban scenery of São Paulo, embraced on the observation and photographic representation of the female presence on street billboards. *Dolores: featuring, the figure and role of the feminine* is in itself an audiovisual work on the hypermedia format – at the same time, a formulation and reflection process – providing multiple and imaginary routes.

1. Natureza

Dolores: em cartaz, a figura e o papel do feminino é uma obra audiovisual eletrônica construída em hipermídia – a um tempo, processo de formulação e reflexão – com características imersivas, que propicia ao interator múltiplos e imaginários percursos.

Seu substrato é fotográfico, derivado em grande parte de inúmeras incursões, predominantemente por entre a paisagem e a gráfica urbana de São Paulo, centrado em particular na observação e no registro da presença do feminino nos cartazes de rua cuja linhagem é marcadamente fotográfica, qual seja, o ensaio *Outdoor Mulher*. O elenco de representações, entretanto, abriga em contraponto outras imagens do feminino, tais como retratos, objetos e situações conexas, as quais podem ser tanto cenas isoladas como originárias de outros ensaios.



Outdoor Mulher



(1979-2008)
Outdoor Mulher



(1979-2008)
Outdoor Mulher



(1979-2008)
Outdoor Mulher



(1979-2008)
Outdoor Mulher



(1979-2008)
Estados



(1994-presente)
Avenida Paulista



(1983-presente)
Avenida Paulista



(1983-presente)

Places
(1988-1990)

Definidos logo de início, título e subtítulo pelo duplo sentido reforçam a poética da obra. O primeiro, nome feminino em português e espanhol, porta uma raiz mística e alude ainda a um percurso, a *via-crucis*. O segundo, por sua vez, se vale de um jogo de palavras para anunciar a sua veia teatral.

2. Foco

Dolores aborda a figura feminina, considerando a dimensão estética, portanto ideológica, implícita em sua utilização. A temática das imagens transcende a questão da moda em seu sentido estrito, engolfando a condição feminina: a figura e o papel da mulher – por ser e estar em cartaz – disposta como cenário, encenação e personagem conforme o figurino publicitário e suas tinturas de história da arte. As imagens são balizadas por uma ambivalente condição de sua gênese fotográfica: ser documento e ficção, tal como ela é elaborada frente à realidade.

Essa aproximação se faz segundo um arranjo interativo – um conjunto de estruturas audiovisuais – lastreado na inter-relação imagem e som. A montagem das estruturas ("narrativas") destaca a conjunção e a variação de elementos simbólicos. O desenho do hipermídia oferece múltiplos percursos cujo acesso articula livre escolha e procedimento randômico, remetendo de certo modo aos encontros e desencontros da vida contemporânea, o qual espelha o método bifronte, sistemático e errático de conduzir a fotografia de rua.

3. Concepção do hipermídia

A decisão de conceber *Dolores* como obra em hipermídia envolveu os seguintes fatores:

- a transposição da questão dialógica cultivada em obras em telecomunicações e hipermídia, por exemplo, *Natureza Morta - ao Vivo / Still Life - Alive* (1988), *Telage* (1994) e *Conjunto Oito* (1994), projeto *LAPIS/X* (1999 - presente) respectivamente;
- a absorção da herança imersiva da obra *Outdoor Mulher* (1982), a qual se descreve adiante, não se constituindo, porém, em sua recriação.

A economia de meios é o princípio geral que rege o hipermídia. O propósito de oferecer ao interator múltiplos percursos foi atendido através de arquitetura radial-linear composta de estruturas audiovisuais concisas, com um nível mínimo de interação, e sujeita à polaridade certeza/incerteza. Figurativamente, uma *terra incógnita* cuja descoberta implica em insondáveis travessias. Essa formulação compreendeu ainda a pré-seleção hierarquizada de fotografias e músicas.

4. Construção do hipermídia

A etapa de negociação e licenciamento de músicas de autoria de Andre Marquetti e Ricardo Dal Farra marca o começo da construção do hiperfídia.

A montagem de estruturas audiovisuais inicia-se com duas operações preliminares, a edição de imagens e de som. A primeira converge para séries de imagens articulando elementos do visível e do não visível fotográfico, ou seja, considerando componentes iconográficos e iconológicos, sem obedecer, no entanto, a um critério único e uniforme, por exemplo, cronológico, geográfico ou temático, porventura residente nas tomadas fotográficas. A segunda operação, edição de som, leva ao seu fracionamento em trechos nos quais se procura manter intactas as "frases musicais".



Dolores, estrutura audiovisual D6a:
estudo

A montagem é em si um procedimento dinâmico, um ajuste iterativo de duas vias: imagem-som e som-imagem, servindo-se de um repertório cultural de "narrativas" espaciais e/ou temporais em fotografia, cinema, teatro, dança, música etc. O ponto de partida é a atribuição das músicas, tidas como codeterminantes das estruturas audiovisuais, às séries de imagens. A montagem dá ênfase às inter-relações simbólicas, buscando gerar estruturas audiovisuais compactas, sem previsão de pausa, avanço ou retorno em seu andamento, tendo a duração média de 1 minuto e cerca de 10 a 20 imagens cada.

Marcado pela variedade, o leque dessas estruturas audiovisuais conforma-se à arquitetura radial-linear do hiperfídia, a qual é, em paralelo, completada pelo plano de interação incluindo o desenho de suas interfaces.

A interatividade em *Dolores* detém o mandato minimalista e funda-se na expectativa de que cada pessoa se guie pela experiência, através da intuição e da descoberta. Assim, inexistem, por hipótese, instruções para navegação. O cursor do *mouse* permanece oculto quando não há ação prevista; as áreas nas quais a interação é facultada são assinaladas por uma mudança em sua forma.

A atuação no hiperfídia remete a percursos imaginários – estruturas audiovisuais – associados a sete mosaicos distintos, cada um deles composto por sete imagens entrelaçadas, à semelhança de uma mandala ou roda da fortuna. Cada uma dessas sete imagens pode ser considerada um portal de acesso àquelas estruturas. Na primeira versão do hiperfídia tais estruturas eram conectadas às sete letras que formam o título da obra.



Dolores, interface:



mosaico 1

Dolores, interface:

mosaico 6

A imprevisibilidade todavia ronda toda e qualquer escolha, regulada por um procedimento aleatório, transparente ao interator, o qual determina tanto o mosaico que surgirá como qual estrutura se desencadeará ao selecionar uma de suas sete imagens.

Como complemento, uma seção de informações abriga um breve texto descritivo e os créditos da obra.

4.1 Créditos

a) Criação e produção

© 2003-2009 Carlos Fadon Vicente

b) Imagens

© 1976-2008 Carlos Fadon Vicente

c) Músicas

© Andre Marquetti

- *And my Love is Like a Red Rose* (1995)
- *Piano Work n.1* (2004)
- *Septet* (1995)
- *Serenade for Clarinet Solo* (1993)
- *Suite* (2005)

© Ricardo Dal Farra

- *Due Giorni Dopo* (1988)
- *Words through the Worlds* (1997)

d) Programa

© 1984-2004 Macromedia Director MX2004

5. Formato de distribuição

O formato de distribuição escolhido, hipermídia em disco (CD-ROM), editado como múltiplo, assegura portabilidade e mobilidade. Nesse aspecto alinha-se às iniciativas anteriores, a exemplo de *Conjunto oito* e *LAPIS/X*.

Essa solução, *off-line*, se deve essencialmente ao porte dos arquivos, totalizando perto de 700 MB. Entretanto, não se exclui uma eventual versão *online*, a qual implicaria uma recriação da obra, destinada à distribuição em modo contínuo ou à apreciação em aparelhos multimídia / multifunção portáteis.

Em *Dolores*, por força da mescla de procedimentos determinísticos e aleatórios em sua formulação, a posse dos arquivos do hipermídia não assegura o domínio sobre a obra, pela natureza incerta e cuja totalidade escapa.

Em sua última versão a obra compreende 32 estruturas audiovisuais e totaliza cerca de 360 imagens em cores e em preto e branco. O hipermídia tem por base um programa autoexecutável e compatível com três sistemas operacionais - Mac OS X, Mac OS 9 / Classic e Windows - com preferência para o primeiro deles. A configuração mínima para o computador é a seguinte: processador 1.8 GHz e 1 GB de RAM; monitor a 1024x768 *pixels* e milhões de cores; som estereofônico via fones de ouvido.

A obra foi concebida em 2003 e a produção do hipermídia se estendeu de 2004 até 2009. Foram feitas quatro edições de autor, a seguir caracterizadas, as quais foram distribuídas, seletiva e gratuitamente, somando até janeiro de 2010 aproximadamente 200 exemplares.

Primeira edição (v.0, São Paulo, agosto 2006):

- desenvolvimento em 2004-2006;
- 25 estruturas audiovisuais, aproximadamente 250 imagens;
- compatível com Mac OS 9, Windows (gerado com Director 6.5).

Segunda edição (v.1, São Paulo, maio 2008):

- desenvolvimento em 2007-2008;
- 31 estruturas audiovisuais, aproximadamente 340 imagens;
- compatível com Mac OS 9, Windows (gerado com Director 6.5).



Dolores, hipermídia:
edição de autor, 2009 (v. 3)

Terceira edição (v.2, São Paulo, junho 2008):

- desenvolvimento em 2008;
- 31 estruturas audiovisuais, aproximadamente 340 imagens;
- compatível com Mac OS X, Mac OS 9, Windows (gerado com Director 10).

Quarta edição (v.3, São Paulo, abril 2009):

- desenvolvimento em 2009;
- 32 estruturas audiovisuais, aproximadamente 360 imagens;
- compatível com Mac OS X, Mac OS 9, Windows (gerado com Director 10).

6. Sobre *Outdoor Mulher*

Desenvolvido ao longo de 1979-2008, a temática central desse ensaio é o cartaz de rua – o feminino modelado – ressignificado pela fotografia. Foi um determinante importante o fato de a retórica e a realização do *outdoor*, como é chamado no jargão publicitário, ser de extração fotográfica. Assim sendo, *Outdoor Mulher* põe em jogo a representação da representação.

As imagens do ensaio *Outdoor Mulher* (1979-2008) são em cores e foram feitas quase que totalmente no formato 35 mm, a maioria em filme diapositivo, e adicionalmente produzidas em meio eletrônico, via fotografia digital.

Em sua motivação contribuíram notadamente:

- a observação da escala gigante da mulher nos cartazes, dominante, inverte paradoxalmente a situação de ser usada – do ingênuo ao sensual, do erótico ao bizarro;
- o interesse pela paisagem gráfica, expressa particularmente pelos cartazes de rua, e o modo como eles se plasmam às arestas da paisagem conflagrada da cidade.

Em sua concepção foram estabelecidas as seguintes diretrizes metodológicas:

- a. buscar o fragmento e o recorte de seus componentes visuais e verbais segundo a lógica da desconstrução, a contrapelo de terem sido supostamente pensados para serem apreendidos por inteiro, captados num relance;
- b. considerar as características materiais do cartaz – um mosaico de folhas de papel justapostas – visando, por exemplo, alinhamento, sobreposição, variação de cor, ondulação, desgaste, rasgo, marca de cola;
- c. explorar a escala e a inserção do cartaz na dinâmica da paisagem urbana, mirando a inter-relação com suas múltiplas faces (edificações, mobiliário citadino, passantes, veículos etc.), não raro a contiguidade com outros cartazes;
- d. edição de imagens na câmera através da construção de sequências de fotogramas (preservadas como tiras de filme) – em contraposição à edição *a posteriori* das imagens – procedimento herdado diretamente de *zzzt!* (1978), obra apresentada na 1ª Trienal de Fotografia, Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1980.

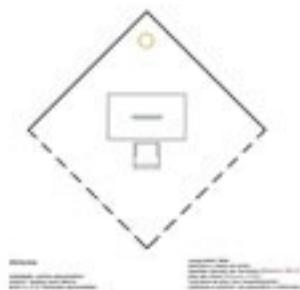
Este ensaio deu origem à mostra *Outdoor Mulher*, realizada no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, de 11 a 30 de maio de 1982, sob a forma de um ambiente com traços imersivos: sala semicircular reunindo um conjunto de ampliações fotográficas (19 tiras de filme 35 mm, traçando uma linha / película imaginária) e um audiovisual convencional em retroprojeção (sequência contínua de 80 imagens, dois projetores de *slides* sincronizados com uma trilha sonora; ciclo de 8 minutos, sonoplastia de Eduardo Castanho). Posteriormente as ampliações foram expostas na Itaú Galeria, Brasília, de 3 a 15 de agosto de 1983, como parte da II Semana Nacional de Fotografia, Funarte.

O audiovisual foi apresentado isoladamente em: 6ª *Mostra de Audiovisuais*, Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, 7 de março de 1983; *Re-ver São Paulo*, Centro Cultural São Paulo, em 27 de janeiro de 1984; *Audiovisual*, Centro Cultural São Paulo, em 28 maio de 1985. Um cópia do audiovisual foi adquirida pela Funarte em 30 de novembro de 1983.

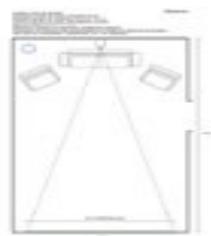
Involuntariamente *Outdoor Mulher* ganhou um valor adicional, tornando-se documento de época, devido à chamada "lei cidade limpa" (lei municipal nº 14.223 de 26 de setembro de 2006) a qual limitou a publicidade externa na cidade de São Paulo e praticamente eliminou tais cartazes.

7. Formas de apresentação

Por concepção, a apresentação de *Dolores* é necessariamente imersiva, envolvendo a preparação de um ambiente adequado à instalação audiovisual, segundo duas vertentes de participação oferecidas ao público.



A forma preferencial é a apreciação individual do hipermídia. Pressupondo algum grau de entrega do interator, é requerido um espaço semiaberto silencioso e mantido em penumbra, dotado de poltrona, mesa, iluminação indireta, computador / monitor e fones de ouvido. Cenográfico, esse arranjo busca valorizar a experiência sensorial e atenuar a presença do equipamento e suas interfaces usuais; nesse sentido fica excluída a adoção de um "quiosque multimídia". Segue-se planta esquemática com especificações básicas.



A segunda forma, destinada à apreciação individual não participativa e de acesso coletivo, necessita um ambiente isolado assemelhado a uma sala de estar, tipicamente mobiliada com móveis estofados, iluminação indireta etc. O material de apresentação decorre do encadeamento em sequência contínua (*loop*) de uma seleção de estruturas audiovisuais componentes do hipermídia, mantendo-se a resolução em 1024x768 pixels.

São possíveis diferentes configurações em função dos recursos disponíveis: um, três ou sete projetores; alternativamente, monitores de grande porte. Segue-se planta esquemática, para um projetor, com especificações básicas.

8. Difusão

A fundamentação de *Dolores*, incluindo exemplificação, foi mostrada na 8ª *Jornada do Centro de Estudos Peirceanos* (Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) em 28 de novembro de 2005 e posteriormente na sessão *Artista e sua obra*, XX Semana de Arte do Ateliê Livre, Secretaria Municipal de Cultura, Porto Alegre, em 12 de julho de 2006.

Formalmente, a primeira apresentação pública aconteceu no *XII GranCanaria MediaFest* ("La razón caprichosa en el siglo XXI - los avatares de la sociedad posindustrial y

mediática") de 31 de outubro a 4 de novembro de 2006, sob a forma de instalação audiovisual não interativa, solução igualmente adotada na 6ª *Bienal del SIArt*, Bolívia, de 15 outubro a 14 novembro de 2009. Foi apresentado sob a forma de hipermídia na *IV Muestra Monográfica de Media Art*, VII Festival Internacional de la Imagen, Universidad de Caldas, Colômbia, de 15 a 19 de abril de 2008 e na *IV Muestra Monográfica de Media Art*, Museo de Arte Moderno de Medellín, Colômbia, de 22 de abril a 5 de maio de 2008.

Uma análise crítica de *Dolores* se encontra em Feitosa, Maria Luiza de Souza. "Dolores: caprichos contemporâneos. Espejos hipermediáticos por Carlos Fadon", in: Giannetti, Claudia (ed.) *La razón caprichosa en el siglo XXI: los avatares de la sociedad posindustrial y mediática*. Las Palmas de Gran Canaria: Gran Canaria Espacio Digital, 2006, pp. 146-160.

A concepção, o desenvolvimento e a apresentação de *Dolores* e *Outdoor Mulher* foram debatidos numa série de entrevistas concedidas a Rosane de Andrade (Mestre em Ciências Sociais/Antropologia, PUC-SP) tendo em vista sua pesquisa para o doutorado (Université Paris 8 - Vincennes, AICA - Arts des images et art contemporain): *Construction et déconstruction du regard (photographique) sur les corps "exotiques" et brésiliens du XIX siècle à nos jours*, as quais tiveram lugar em São Paulo, em 18 de janeiro de 2008, 31 de julho, 24 de setembro e 26 de outubro de 2009.

Carlos Fadon Vicente (São Paulo, 1945). Arte eletrônica e fotografia constituem as duas vertentes interdependentes de sua pesquisa e criação artística. Sua formação compreende mestrado em artes pela The School of the Art Institute of Chicago e graduação pela Escola Politécnica e Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Suas idéias em arte fotografia destacam questões estéticas e conceituais acerca da intersecção imagem e representação, ao passo que a temática das obras compreende um amplo leque de interesses, especialmente a paisagem urbana, cujo ponto comum é a exploração dos recursos fotográficos como componente de pesquisa e criação. Essa atuação tem a característica de processo, amalgamando expressão e experimentação, na linha do ensaio/projeto.

Foto-evento: Entrevista com André Rouillé[1]

Susana Dobal

Resumo

André Rouillé apresenta em seu livro *A fotografia : entre documento e arte contemporânea* uma retrospectiva da história da fotografia menos preocupada em definir momentos marcantes do que em identificar princípios históricos e filosóficos que possibilitaram a invenção e a repercussão da fotografia. O autor contextualiza a fotografia no século XIX para demonstrar como ela estava enredada em regimes de verdade que seriam questionados no século seguinte. Como consequência de um novo contexto, recursos mais expressivos seriam assimilados à fotografia e acentuados cada vez mais na atualidade. Tal percurso nem sempre fez-se acompanhar por um pensamento teórico capaz de dar conta dessa mudança. Rouillé critica, então, clássicos do pensamento sobre a fotografia ainda recorrentes, embora obsoletos para ele. Essa entrevista investiga também uma forma de usar a fotografia aliada ao texto de maneira questionadora dos hábitos visuais de representação de um autor e suas ideias. Trata-se da primeira de uma série de entrevistas em andamento pela autora.

Abstract

André Rouillé presents in his book *Photography: between document and contemporary art (La photographie : Entre document et art contemporain)* a retrospective of the history of photography that is less concerned with remarkable moments than with identifying historical and philosophical principles that allowed both photography's invention and impact. The author contextualizes photography in the 19th century in order to demonstrate how it was connected to regimes of truth that would be questioned in the following century. As a result of a new context, expressive resources would be assimilated to photography and stressed in nowadays. Theoretical thinking able of absorbing it did not always follow such a change. Therefore Rouillé criticizes some classical authors related to the photography debate that are still recurrent, though obsolete according to him. This interview investigates as well a way to use photography and text as a means to question visual habits related to the representation of an author and his ideas. It is the first of a series of interviews that are a work in progress by S. Dobal.

Autor de sete obras sobre fotografia, a mais recente traduzida no Brasil no ano passado, *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (São Paulo, Ed. Senac, 2009), André Rouillé é professor na Universidade Paris 8 e diretor do site de arte contemporânea *Paris-art*, onde escreve editoriais semanais. Seu livro apresenta a fotografia como produto de um contexto maior e questiona boa parte da reflexão sobre ela pelo fato de ater-se à questão do referente e do índice, deixando portanto de considerá-la como uma linguagem inserida na história. A apropriação da fotografia pela arte contemporânea, a história da fotografia, as

teorias sobre ela e a filosofia são as referências com as quais o autor dialoga para identificar como se deu a transição da fotografia como documento para a fotografia como escrita.

A entrevista ocorreu em dois momentos. Em 2009, em Paris, um pouco antes de seu livro ser lançado no Brasil, foi realizada a entrevista apresentada logo abaixo. Em 2010, André Rouillé veio ao Brasil a convite da Universidade de Brasília, onde deu um curso, depois esteve no Rio de Janeiro, onde participou de eventos na Cândido Mendes e na Galeria da Gávea, e em Belo Horizonte, onde participou de um colóquio na UFMG. Em camada menos evidente, nos eventuais links desta entrevista, [2] estão frases soltas que foram sendo recolhidas ao longo de parte desse percurso no Brasil. Elas apontam para outras maneiras de conhecer o autor: fragmentos que revelam a sua escrita, os autores que o informam, as falas soltas que involuntariamente davam-lhe um contorno. As fotos dos links aparecem em sua evocativa precariedade, ao mesmo tempo insuficientes e sugestivas, querendo se aproximar do que no seu livro o autor chama de eventos. [fig.1]

Você tem um percurso curioso. Depois de ter se dedicado à fotografia do século XIX com diversas publicações sobre esse assunto, hoje dirige um site dedicado à arte contemporânea (www.paris-art.com) que é muito atento ao momento presente, seja à criação artística, seja às reverberações da política e da vida social no domínio artístico – assuntos como a imigração ou a redução da ação cultural francesa no exterior são alguns exemplos. Como se passou essa mudança?

Eu fiz minha tese sobre a fotografia do século XIX e fui a primeira pessoa na França a ter uma tese de doutorado sobre a fotografia. Foi em 1980. Antes eu fui professor de matemática, por treze anos. Eu gosto muito de mudanças. [fig. 2] Na época não havia muita reflexão sobre a fotografia, sobretudo sobre a fotografia histórica. Eu me interessei pela seguinte questão: por que a fotografia apareceu no século XIX? Dizia-se então que foi Daguerre e Niépce que inventaram a fotografia, mas além disso eu queria saber por que em um determinado momento da história ocorreu o nascimento de um novo tipo de imagem. Trabalhando muito com textos do século XIX, que depois originaram o livro *La Photographie en France: Textes et Controverses*, mostrei que a fotografia era a imagem de que a sociedade industrial tinha necessidade para funcionar segundo seus próprios paradigmas, ou seja, a sociedade industrial é o advento da máquina, com processos físicos e químicos atuando no conjunto dos principais processos de produção. Esses processos vêm concorrer e depois substituir ações feitas pela mão e pelo artesanato. No domínio da arte e das imagens em geral, as ilustrações e as imagens eram manuais. A fotografia foi a primeira imagem na história que era inteiramente mecânica e química e em um momento dado em que a produção de bens ordinários era ao mesmo tempo mecânica e química. Mostrei então que a fotografia era um produto e também um dos instrumentos da sociedade industrial. Cada sociedade em um momento da sua história precisa de uma imagem que seja coerente com seu funcionamento. Escrevi sete livros sobre o século XIX e um dia eu me dei um basta, porque na vida eu era professor de matemática e parei, eu me especializei no século XIX e parei. [fig. 3] Fui editor de uma revista de fotografia por dez anos, *La Recherche Photographique*, financiada pela cidade de Paris, e aprendi muita coisa com isso. A revista parou por razões diversas e era um momento em que a internet balbuciava. Eu gosto muito

de escrever, adoro produzir e senti que a internet era o instrumento da sociedade pós-industrial, a sociedade da informação. A internet tem a mesma importância, a mesma necessidade que teve a fotografia em 1850. Então eu mergulhei nesse domínio e criei o site paris-art.com em 2002. [fig. 4] Hoje estamos bem situados, mas trabalhamos muito para isso. Atualmente temos cinquenta colaboradores que escrevem no paris-art para cobrir na França toda a arte contemporânea, a fotografia, o vídeo, a dança, o design e o livro. Agora estamos entrando na internet móvel e nas redes sociais – facebook, myspace etc.

Apesar de um interesse crescente, parece que há um mal-estar no meio acadêmico no que diz respeito à fotografia, principalmente entre os que se dedicam ao cinema, você concorda?

Curiosamente, a fotografia é um assunto muito complicado. Uma prática que todos conhecem, há a larga difusão da fotografia digital – estou preparando um livro sobre isso – ela é também muito difundida no pensamento. No meu livro *La Photographie [A fotografia : entre documento e arte contemporânea]* fui severo contra alguém que na França é muito importante, Roland Barthes. Não vamos questionar a capacidade intelectual dele, mas Roland Barthes disse besteiras impensáveis sobre a fotografia. Ele disse que ela não tem código ou que na fotografia ele via apenas “a coisa” esquecendo assim de ver a escrita. Para ele a fotografia é a marca direta da coisa sem mediação. Ele se esquece que o menor enquadramento é já um posicionamento ideológico sobre as coisas. [fig. 5] As pessoas dizem no rádio, em todo lugar, que a fotografia faz uma constatação do real. No cinema há todo um trabalho mais aparente e na fotografia parece ser apenas um clique e pronto. Há um automatismo aparente tal, que ela sofre pelo impensado. Com a fotografia digital há uma mudança radical, uma mudança da natureza e as pessoas lúcidas dizem absurdos como “a fotografia digital é o mesmo que a fotografia do século XIX” só que digital, quando o processo é inteiramente diferente. [fig. 6] Como é um objeto cotidiano, todos se sentem no direito de escrever sobre ela. Barthes não conhecia nada de fotografia, ele conhecia fotos de família ou as fotografias comentadas na revista *Nouvel Observateur* que tinha um suplemento chamado “Photo”. Barthes não tinha cultura fotográfica ainda que fosse excessivamente cultivado sobre outros assuntos. Ele desconhecia totalmente obras fotográficas mas se autorizava a escrever. E há outros exemplos de intelectuais franceses que fazem a mesma coisa; não fariam esses julgamentos definitivos sobre a literatura, o cinema, a ópera, mas sobre a fotografia sim, não se conhece nada e se escreve assim mesmo. Régis Debray escreveu um livro que se chama *L’Oeil Naïf* – no texto não é apenas o olho que é ingênuo, o texto é de uma ingenuidade atroz.

E, no entanto, Barthes está ainda bem presente no pensamento sobre a fotografia, ele é uma referência embora haja autores que lhe façam oposição.

Ele não vê o trabalho fotográfico, ele não vê que a imagem fotográfica é uma construção, ele crê que ela é um registro. Mesmo antes dele, com Peirce, a abordagem gira em torno do índice, da marca. A fotografia não é a verdade, é um regime de verdade. Ela é um índice mas não apenas um índice. Barthes ressalta ainda o “isso foi” – há um ser que existe e que a fotografia apenas registra esse ser. Trata-se da filosofia tradicional, a imagem é cópia, uma

falsa cópia, conhecemos bem toda essa ideia filosófica. Não é nada disso. A fotografia não registra coisas preexistentes, ela *faz ser* alguma coisa. [fig. 7] O ser fotográfico é o produto de um procedimento, de uma visão, de uma técnica, de uma estética e de uma ideologia. Não há o ser que apenas registramos. Não há coisa preexistente, as coisas são materialmente necessárias mas não é, por exemplo, a mesa que está na fotografia, mas a mesa enquanto material. É claro que há objetos, mas não são os objetos que vêm enquanto tais para a imagem. Os objetos, a paisagem, as coisas, os móveis, os corpos são materiais estéticos. O que é materialmente necessário para que as fotos existam; porém, não é a mesa que está na imagem, mas a mesa traduzida por um olhar, uma técnica, uma estética etc. Meu desacordo com Barthes não é uma mera oposição, é uma diferença filosófica total sobre a maneira como pensamos as imagens.

No seu livro você critica não apenas Barthes mas também Henri-Cartier Bresson, outra referência francesa fundamental para a história da fotografia, um no nível teórico e outro enquanto fotógrafo. Por que eles não podem mais guiar nosso olhar para a fotografia?

A noção ingênua de crer que as coisas vêm se imprimir diretamente sobre a imagem tornou-se inviável. Há trabalhos de teóricos e filósofos que questionam isso e temos imagens agora, imagens digitais que estão sempre em um devir, em processos que nos obrigam a ver que as coisas se entrecruzam, que o real é mais complexo. O mundo e as novas tecnologias fazem com que não acreditemos mais nas coisas como antes. Temos uma visão mais relativa sobre o devir, a mistura, a transformação, não há mais o verdadeiro e o falso. [fig. 8]

Mesmo o momento decisivo tornou-se impossível.

Tudo isso é muito platônico, o pensamento de Barthes é muito platônico no sentido de que há o ser e que a fotografia é a cópia. A fotografia não registra sem construir. Reabilitamos assim o trabalho fotográfico, o papel da tecnologia, o trabalho estético, tudo o que Barthes não vê. E o instante decisivo crê que o movimento no mundo evolui e há um ápice no qual tudo se resume e o sentido aparece, haveria uma verdade que seria um ponto único, um concentrado de verdade apreensível por um ser capacitado para isso, que para Cartier-Bresson é um fotógrafo. Essa é uma ideia filosoficamente falsa. Vejamos uma coisa simples como o “isso foi” de Barthes: sim, se eu te fotografei foi porque você estava lá, mas não é você que está na foto, você é apenas um dos elementos que constitui a imagem, eu estou tanto na imagem quanto você, quanto a tecnologia etc. [fig. 9] Ele crê que há apenas o modelo na imagem. Isso recoloca em questão a noção de modelo. Chegamos assim a outra filosofia, as pessoas como Deleuze que falam do fim do platonismo. Barthes e Cartier-Bresson estavam no pensamento que era muito platônico enquanto há uma outra filosofia que reflete mais sobre o devir do que sobre a procura de uma essência. O “isso foi” refere-se à essência da fotografia.

Deleuze tem forte presença no seu livro, mesmo quando ele não é mencionado. Como Deleuze, que não falou muito sobre a fotografia, chega a oferecer as bases para pensá-la?

Ele quase não fala da fotografia, mas fala sobre questões importantes como o tempo ou como em *Lógica da sensação*, livro em que ele trata da obra do pintor Francis Bacon, quando ele diz que o problema do pintor não é partir de uma tela branca, mas como esvaziá-la. [fig. 10] Ele diz que a tela é plena de tudo o que ele já viu, suas práticas. No caso do fotógrafo, o visor dele está pleno de todas as milhares de imagens que ele carrega consigo. Deleuze é importante porque dá uma compreensão das coisas pós-platônicas que, no meu ponto de vista, é o que estamos vivendo atualmente.

Isso lembra também outras referências importantes do livro, Henri Bergson e também Foucault. Foucault pela reflexão sobre a representação e os mecanismos de controle e Bergson pelo seu estudo da percepção aliada à memória. Pode-se dizer que a filosofia foi a sua referência maior para pensar a fotografia?

Eu conhecia o livro de Barthes de cor, quase todo de cor. O livro dele saiu em 1980. Foi uma referência importante. No meio da fotografia as pessoas gostam das coisas simples, e Barthes foi simples nesse livro. Pensando a fotografia, eu me dei conta de que o que ele dizia não funcionava. Quando se quer ter um pensamento mais sutil e aprofundado, vê-se logo que esse texto não funciona. Eu precisava de um trabalho de pesquisa teórica para poder pensar as imagens. Deleuze e esses autores me deram isso.

Ainda que ele não tenha escrito sobre a fotografia, talvez porque tivesse algum preconceito contra ela.

O que é a filosofia? A filosofia é uma ferramenta que nos permite pensar. Foucault desenvolveu muito a noção de regime de verdade. Não há verdade dada, há regimes de verdade. [fig. 11] O que se passa entre a fotografia e o desenho no século XIX é que ela vem dar outro regime de verdade onde o homem tem uma posição diferente. O regime de verdade da fotografia digital é completamente diferente do regime de verdade da fotografia analógica e posso dizer isso porque tenho o conceito do regime de verdade para pensar qual é a crença que o sustenta. Eu leio muito a filosofia, mas para encontrar as ferramentas capazes de me fazer compreender meu assunto, no momento, a internet.

Você demonstra no seu livro que o humanismo na fotografia tornou-se impossível por causa do esgotamento das narrativas universais modernas. O humanismo tão ligado ao fotojornalismo não teria adquirido outras configurações com o interesse pelo outro, pelo diálogo, situações de inversão do sujeito que passa produzir a imagem?

O humanismo é muito ligado à reportagem. Foi um movimento que está desaparecendo de forma radical, ele nasceu depois da segunda guerra mundial. O homem abstrato não é social, é uma abstração. Ele não é determinado pela história, é o homem em si, mas não há homem em si. Hoje vemos que essa abstração é ideológica. Os grandes relatos da fraternidade e da igualdade foram abalados a partir dos anos 1980.

Barthes estava ciente disso, ele criticou as ideias gerais do humanismo na resenha sobre a exposição A grande família dos homens (tradução do título em francês para a exposição The Family of Man).

Ele criticou porque nessa época já se começava a questionar isso. O humanismo crê que o homem no sentido amplo tirando todas as diferenças é o ator da história, o ator do mundo. Por isso o repórter fotográfico é importante. Ele considera que o homem é o ator do que se passa, é ele quem conduz o seu destino, inclusive histórico. Fiz uma análise das imagens fotográficas apontando a diferença entre a fotografia humanista e a fotografia humanitária. Na fotografia humanitária o homem não é mais ator, ele não é mais ativo, há vítimas, o homem é vítima da AIDS, do desemprego etc. Em Paris, quando vemos homens nas calçadas pedindo dinheiro vê-se que se tornaram como lixo na calçada, reduzidos a tal ponto que o humanismo só pode levar um golpe. [\[fig. 12\]](#) Pessoas como Cartier-Bresson que estavam presentes no instante decisivo são pessoas que agem. Pessoas que têm AIDS, que estão na calçada, não têm o que comer, os sem-teto, os excluídos de tudo, não estão no momento decisivo, eles estão na duração.

Mas há ainda certo humanismo na empatia, no diálogo, no interesse por essas pessoas.

É mais uma compaixão do que um diálogo. Se sou fotógrafo na tradição humanista o modelo é igual a mim. Quando fotografo alguém que vai morrer ou que não tem casa e dificilmente vai sair dessa, ele está deitado e eu estou em pé e isso muda tudo. Martin Parr, por exemplo, age no fim do humanismo. Ele fotografa pessoas em ação mas em posição desfavorável que os desvaloriza, pessoas comendo, por exemplo, é uma situação em que as pessoas dificilmente estão bem. [\[fig. 13\]](#) Ele mostra o lado quase bestial do homem.

Quais são os desafios que se apresentam hoje àqueles que trabalham com a fotografia, sejam fotógrafos ou teóricos?

Hoje há uma grande questão que é a fotografia digital, que será o assunto do meu próximo livro. A fotografia que funcionava no domínio da mecânica e da química terminou. Nem sei se podemos comprar um câmera analógica na Fnac. Foi tão rápido quanto o celular e a internet. O essencial da fotografia é feito agora com o telefone. Sempre haverá quem faça fotografia analógica, nada desaparece. Mas há outras práticas que avançam.

E qual será a grande questão do seu livro?

Assim como a fotografia analógica foi necessária para a sociedade industrial, vou investigar quais são os dispositivos que obrigam a fotografia a ser digital. Ela é ligada ao computador, à rede, a um regime de verdade totalmente diferente. [\[fig. 14\]](#) Ela é sempre já retocada enquanto que na fotografia do Henri Cartier-Bresson, um caso caricatural, havia a margem preta para mostrar que ela não foi nem mesmo reenquadrada, retocar ou reenquadrar era crime contra a verdade. Retocar antes era antes um trabalho especializado. Agora toda imagem passa por um tratamento obrigatório com um *software* apropriado. O retoque não é

exterior à foto. Antes tínhamos a ilusão da verdade imutável, agora temos a certeza de algo que é sempre já retocado mesmo que não queiramos. Isso muda tudo. Há ainda a velocidade de circulação pela rede, a superfície de inscrição que não é mais o papel, mas a tela do computador. Os novos aparelhos não têm visor. [fig. 15] O visor é herança da Renascença, do humanismo, do ponto de vista humano e único. Isso desaparece, não há mais olho, vamos de tela em tela. Vivemos no tempo das telas.

[1] Esta entrevista foi realizada com o apoio da CAPES durante o período de pós-doutorado realizado na França (Université Paris 8) entre 2008 e 2009.

[2] Em editorial recente no site da *Paris-Art* sobre o lançamento do iPad, encontro ressonância para os links dessa entrevista quando André Rouillé comenta sobre a mudança nos hábitos de leitura que os meios eletrônicos despertam. Para o autor, as revistas online irão apresentar cada vez mais informações complementares, enquanto uma revolução na leitura se prepara com o fato de que a justaposição de elementos heterogêneos passa a ser “considerada como tão pertinente como uma argumentação lógica (...) [e] a imagem compete cada vez mais diretamente com o texto”. Os links verbo-visuais dessa entrevista são um gesto em busca de um aproveitamento maior do que a mídia eletrônica e a informação visual podem permitir para além das fórmulas da nota de rodapé ou de uma ilustração literal. Ver André Rouillé, «L-iPad, une révolution de la lecture » www.paris-art.com/art-culture-France/L-iPad,-une-revolution-de-la-lecture/Rouille-Andre/art-culture-France/L-iPad,-une-revolution-de-la-lecture/Rouille-Andre/316.html#haut Acessado em 23.5.2010.

Susana Dobal é fotógrafa e professora na Univ. de Brasília. Fez mestrado em fotografia (ICP & NYU), PhD em Hist. da Arte (CUNY/GC) e pós-doc na Univ. Paris 8. Participou de mais de trinta exposições de fotografia em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, New York, Madrid etc. Foi uma das fundadoras do grupo Ladrões de Alma. Publicou artigos sobre fotografia, cinema, arte e o livro *Peter Greenaway and the Baroque: writing puzzles with images* (2010). Exposições recentes: “Deux artistes Brésiliens à Nice: Luciano Figueiredo e Susana Dobal”, Nice, Gal. C. Depardieu, 2009 e “No sabe/no contesta: prácticas fotográficas lationamericanas”, Buenos Aires, Galeria Arte x Arte, 2008.

Documentos e registros: um ponto de vista crítico sobre os discursos da arte e a fotografia

Luciano Vinhosa

Resumo

Se no final dos anos 70 do século passado a fotografia “artística” entra pela porta da frente dos museus e instituições de arte, um outro tipo de fotografia, esse mais discreto, entrará pelas portas dos fundos na década de 60, abrindo uma fenda definitiva no mundo da arte. Trata-se da fotografia documental, tais como as de registros dos happenings, das ações corporais, das obras em sítios específicos, das intervenções efêmeras ou em lugares inacessíveis. Discutiremos até que ponto tais documentos já não constituiriam em si objetos de nossa experiência estética, tornando-se, assim, um tipo de evento artístico específico.

Abstract

If in the end of the 70's from past century the artistic photography gets inside the museums and art institutions by the front door, another kind of photography, more quietly, came by the back doors in the 60's, opening a definitive split on the world of art. Such thing is the documentary photography, such as the pictures of the happenings, body actions, site specific works, ephemeral interventions, or in unaccessible places. We shall discuss to which point such documents are now objects of our own aesthetic experience, becoming, therefore, a specific artistic event.

A manobra institucional

A fotografia, ainda que tenha sido inventada na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1839, e a despeito de sua vultosa produção já no início do século XX, só passou a despertar interesse teórico na década de 1970[1] na ocasião de seu ingresso nos circuitos da arte contemporânea. Crimp (2005)[2] conta que no final dos anos 70 a fotografia passa por uma reavaliação institucional e terá seu caráter artístico reconhecido. Finalmente, ela se instalará nos museus, os mais reputados do mundo, em pé de igualdade com as expressões artísticas tradicionais e, mais do que isso, poderá ser ali exibida dentro de uma contiguidade histórica sem fraturas. A despeito de suas características mais evidentes - a ausência de aura, o caráter reprodutivo, o traço indicial que a religa ao mundo - que suscitavam questões essencialmente diferentes daquelas que o discurso formalista primava, a fotografia foi apreendida pelos mesmos parâmetros modernistas que legislavam em favor do caráter autônomo da obra de arte, das qualidades intrínsecas do meio e que, enfim, insistiam sobre a originalidade do artista. Além disso, o pressuposto de sua recepção se apoiava na postura distanciada e contemplativa exigida pelo julgamento de gosto desinteressado - tal como concebido pela estética do século XVIII. Sob este prisma, a fotografia, como a pintura e a escultura, pôde ser encarada como uma prática autocrítica que refletia sobre “si mesma”. Assim, as fotografias dos fotógrafos pioneiros foram fundamentais para justificar a construção de um transcurso histórico através do qual o meio se constituiu artisticamente, da arte moderna até os dias atuais[3].

Paralelamente à sua valorização artística ocorreu uma progressiva reificação da imagem que reivindica para si o estatuto do objeto raro e, portanto, aurático. As reproduções podiam ser então valorizadas pela tiragem limitada, pelo tipo de papel e química empregados, pelas tonalizações e granulações na medida justa da imagem perfeita, sem falar na destreza do fotógrafo ao disparar o botão no momento oportuno ou do grau de manipulação ou não da imagem - o que podia ser prova incontestável de excelência artística. Esses aspectos não só ratificavam a artesanaria do *métier* como também davam prova de *savoir-faire* do “fotógrafo artista” que, além de fotografar, devia ser um mago da arte final de laboratório. Deixam evidente que, se não pretendia imitá-la, a fotografia tentava ao menos rivalizar em dificuldades com a pintura. Claro, as fotografias em preto e branco eram, por isso mesmo, as mais artísticas, porque mais essenciais. Por outro lado, os conteúdos informacionais da imagem, que desviam o olhar do receptor para o mundo, foram preteridos em relação aos aspectos formais como o enquadramento, a composição e a textura. Tudo no processo fotográfico que pudesse conformá-lo ao discurso modernista, já tradicional, foi valorizado pela instituição e, em revanche, tudo aquilo que o colocava em crise, rejeitado.

No entanto, e talvez por um efeito perverso que faz com que o feitiço se volte contra o feiticeiro, a entrada em cena da fotografia trouxe em seu bojo questões que nos obrigaram, e nos obrigam até hoje, a repensar a própria prática artística e seu discurso especializado. A esse respeito Benjamin (1934) já havia chamado atenção sobre o fato de que se perguntou muito se a fotografia era ou não uma arte, mas jamais se questionou em que ela afetaria a noção mesma de arte. É justamente na fenda informacional da imagem que se abre um espaço privilegiado para a dimensão social de toda prática fotográfica. A esse respeito Crimp nos ensina:

a fotografia é múltipla demais e útil demais a outros discursos para que as tradicionais definições de arte possam vir a contê-la em sua totalidade. Por conseguinte, sempre participará de práticas não artísticas, será sempre uma ameaça à insularidade do discurso artístico (p. 122).

Artistas que despontaram no final dos anos 70 nos Estados Unidos, como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Richard Prince fizeram da fotografia um instrumento de críticas ideológicas que extrapolam em muito o limitado discurso artístico e seu âmbito institucional. Ao atacarem os pressupostos da arte como a subjetividade, a autoria, a habilidade manual, a originalidade, a autenticidade e até mesmo a postura aristocrática e distanciada, suas críticas imiscuiram-se necessariamente com outros discursos, como os da publicidade, da sociologia, da ciência, da sexualidade, da psicanálise, lançando uma luz sobre a dimensão ideológica de todas essas práticas. A própria fidelidade à realidade com a qual a fotografia sempre esteve identificada será questionada, uma vez que mesmo, e sobretudo, as inocentes fotografias de rituais sociais como os registros de casamentos e aniversários que povoam os álbuns de família de classe média se revelaram, através de estudos sociológicos, como “construções a priori” segundo representações que o grupo faz de si. Bourdieu (1965)[\[4\]](#) observava:

A cerimônia deve ser fotografada (...) porque ela realiza a imagem que o grupo espera dar de si mesmo enquanto grupo. O que é fotografado e o que apreende o leitor da fotografia não são, propriamente falando, os indivíduos em sua singularidade, mas os papéis sociais [que representam] (p. 45).

Nesse sentido, os álbuns de família criados por Christian Boltanski nos anos 70 são exemplares quando exploram voluntariamente a ficção através do documento, tomando-o em sua dimensão de prova irrefutável e verossímil[5]. Por outro lado, a experiência com as imagens documentais é, de fato, ambígua, porque ao se mostrarem diante de nós, aqui e agora, nos remetem simultaneamente a um outro espaço e tempo em que o ato teve lugar. Portanto, nossa relação com esse tipo de produção é frequentemente confusa: estamos sobre a imagem - e neste caso ela mesma se constituiria como o evento em si - ou, diante dela, somos lançados para um além, onde o evento teve lugar e assim teríamos que nos consolar com uma experiência que nos é obliterada? Assim, a complexidade do documento nos interessará particularmente neste ensaio porque esteve atrelado a diversas práticas artísticas dos anos 60 e 70 - do minimalismo, passando pela *body-art*, pelos *happenings* e *performances*, pela *land-art*, à arte conceitual. Mas, antes disso, nos atardaremos um pouco para entender as relações que as imagens mantêm com as narrativas da história da arte.

[1] Exceções são os ensaios de Benjamin na década de 30 do século passado: “Pequena história da fotografia” (1931), “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (1934). Walter Benjamin (1996). *Obras escolhidas: magia e técnica; arte e política*. São Paulo : Brasiliense.

[2] *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo : Martins Fontes.

[3] A esse respeito, Rosalind Kraus critica a exposição *Before Photography* realizada no *Museum of Modern Art* de Nova York, em 1981, com curadoria de Peter Galassi. Retomando as fotografias realizadas no século XIX por Timothy O’Sullivan, Samuel Bourse, Felice Beato, Auguste Salzmann, Charles Marville, a exposição tinha o objetivo de fazer prova de que a pesquisa plástica modernista, creditada à pintura do século XIX, estava também presente nas preocupações estéticas desses fotógrafos pioneiros.

[4] "La cérémonie peut être photographiée parce qu’elle échappe à la routine quotidienne et doit être photographiée parce qu’elle réalise l’image que le groupe entend donner de lui-même en tant que groupe. Ce qui est photographié et ce qui appréhende le lecteur de la photographie, ce ne sont pas, à proprement parler, des individus dans leur particularité singulière, mais les rôles sociaux (...)". *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Minuit.

[5] Breton já havia percebido esse efeito desnordeador que a fotografia propiciava no leitor ao associar, em *Nadja*, textos e imagens de Paris, fazendo prova da experiência que viveu.

O documento e seu efeito de real

Se, desde seu advento, a fotografia fôra banida do mundo da arte como arte, esteve, no entanto, sempre associada, ainda que enviesadamente, a ele como ferramenta ou instrumento útil[6]. Inclusive servindo-lhe de alavanca ideológica ao permitir que o museu, e toda a ideologia iluminista que o engendrara, se transferisse para as páginas dos livros de história da arte, auxiliando-o no processo de instauração de uma narrativa, transcendente e universal, dissociada do espaço e do tempo em que as obras foram produzidas[7]. Os livros de história da arte e o museu, pode-se dizer, constituem-se como “não-lugares” graças à fotografia que possibilitou não só a mobilidade, mas também a materialização de sua ficção transcultural. Sobretudo os livros permitiram reunir aquilo que os museus, por limitações óbvias, não poderiam reunir, as diversas “obras primas” espalhadas por todos outros museus do mundo e outras que, pelas condições físicas em que foram produzidas, não poderiam estar dentro dos museus, como os vitrais, os afrescos e os mosaicos, por exemplo. Tudo reunido em uma só narrativa, longa e, aparentemente, consistente, deu forma coesa a uma prática dispersa. Mais do que isso, a fotografia mostrava detalhes da obra que, normalmente, não veríamos se estivéssemos diante dela. Disponibilizando uma espécie de hiper-realidade, aumentou, por assim dizer, nosso poder de ver. Além disso, as fotografias reunidas nos livros de história, graças a sua natureza indicial, surtem um forte efeito paradoxal de presença em ausência dos objetos reais que *descrevem*.

A propósito do conceito de descrição, Alpers (1990)[8] sustenta a tese que a pintura holandesa do século XVII, diferentemente da pintura italiana da mesma época, tem qualidade descritiva. A pintura descritiva - em oposição àquela narrativa, cujo caráter é textual e, portanto, anedótico e fortemente metafórico - limita-se a mostrar o mundo em seus traços materiais. Desprovida de um texto *a priori*, ela se concentra em aprazer os olhos pela fidelidade às coisas mundanas que representa: a qualidade visual de um tecido, a intensidade de um brilho refletido em um certo tipo de metal, a delicadeza de uma porcelana, o aspecto da casca de uma fruta, o reflexo da luz no cristal, por exemplo, surtindo um efeito surpreendente de real. Por esse motivo pôde ser comparada por Reynold às imagens obtidas nas câmeras escuras[9]: [*S*]eus quadros (os de Vander Heyden) *produzem, de fato, o efeito da natureza vista através de uma câmara escura* (Alpers, p. 11). Ao estabelecer a distinção entre narração e descrição, Alpers lança mão do modelo fotográfico ao afirmar que a descrição, identificada com o realismo, se opõe à ação que pressupõe um desdobramento espaço-temporal. Assim, a descrição se qualificaria mais pelo uso de imagens fixas que mostram detalhes e informam visualmente os dados das entidades representadas no momento em que a ação é suspensa para dar ênfase à pose e aos detalhes, ostentando, diante do observador, a figura estática. Desta maneira, a atenção dada à superfície do mundo pela descrição irrompe eventualmente o fluxo da narração para dar lugar às qualidades visuais das coisas, convertendo-as em objetos puros de nossa consciência visual. Se a pintura holandesa primou pelo aspecto descritivo, isso se deve ao contexto cultural em que os artistas estavam imersos. A sociedade holandesa do século XVII, sobretudo o círculo culto, privilegiou o olho enquanto instrumento de conhecimento do mundo. A esse respeito, nota-se que a cultura, como um todo, apoiou-se em uma postura essencialmente visual em oposição a uma cultura literária, própria da Itália (p. 24). Pode-se dizer que a produção artística, assim como a produção técnica, como a cartografia, seguia auxiliada pelas últimas inovações da ciência. Nesse sentido, o interesse pela arte não estava

dissociado daquilo que o microscópio e as lentes de aumento eram capazes de ampliar para nossa experiência visual. A pintura holandesa, ao descrever a realidade, revelaria mais do mundo em suas recônditas reentrâncias visuais que o olho humano não poderia ver sem a ajuda de um instrumento ótico.

Por outro lado, Barthes (2004)[10], ao tratar da literatura realista do século XIX, pergunta-se sobre a função das pequenas intrusões descritivas nas narrativas, tanto de Flaubert quanto de Michelet. Afirma que essas estruturas, aparentemente insignificantes no quadro de uma narrativa, retomam a função estética que exerciam na retórica clássica, mas agora a serviço de uma verossimilhança. A descrição, diferente da narração, *não tem marca preditiva* (p. 183), quer dizer, em seu enunciado, não indica, através de um determinado transcurso anterior, possíveis desdobramentos ou consequências futuras:

Analógica, sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração um desenho de um vasto “dispatching”, dotado de uma temporalidade referencial (e não apenas discursiva) (p. 183).

Ao comentar uma descrição de Rouen contida em *Madame Bovary*, Barthes observa o cuidado estético com que Flaubert trata a passagem, chegando a reescrevê-la seis vezes. Se Rouen, o referente físico, pouco muda na descrição de Flaubert a ponto de a reconhecermos ainda hoje, mudam, no entanto, as construções metafóricas para descrevê-la, fazendo com que às injunções referenciais se somem as injunções estéticas do estilo, tal como ditam as regras da representação. *Colocando o referente como real, fingindo segui-lo de maneira escrava, a descrição realista evita deixar-se levar por uma atividade fantasística (preocupação que se julgava necessária à “objetividade” do relato) (p. 187).* Os fragmentos de descrição em um contexto narrativo têm por objetivo denotar um “real concreto”: *A representação pura e simples do real, o relato nu “daquilo que é” (ou foi) aparece assim como uma resistência ao sentido, opondo o vivido ao inteligível (p. 187).* A descrição, neste caso, deixa crer que o real basta-se por si mesmo e que o “ter-estado-presente” das coisas é um princípio suficiente e testemunho irrefutável da experiência. Ao lado da literatura realista, outras instâncias de capturas diretas da realidade são postas em prática como estratégia de inferir o real objetivo: a fotografia, a reportagem, os objetos arqueológicos, os monumentos e sítios históricos dão prova de presenças cruas, aqui e agora, daquilo que teve lugar. Mas, todo discurso que aceita enunciações somente credenciadas ao referente, e portanto analógicas, vive sob uma nova forma de verossimilhança que é o realismo. Assim, a verossimilhança realista é efeito de um ajuste fraudulento entre o referente e o significante, de onde o significado está, à primeira vista, excluído. Mas essa *ilusão referencial*, suprimida do significado da narração por ser, a princípio, apenas denotativa a um referente, faz retornar para a narração o real conotado. *No momento mesmo que se julga denotarem tais detalhes (os pormenores da descrição) diretamente o real, nada mais fazem, sem o dizer, do que significá-lo, nos ensinaria Barthes (p.190).* Assim, as narrativas realistas nutrem-se sub-repticiamente da “ilusão referencial” fornecida pelos aparelhos descritivos, os quais dotam suas ficções de verossimilhança. Surtem, por assim dizer, “efeito de real”. O autor esclarece:

é a categoria do real (e não de seus conteúdos contingentes) que é então significada; noutras palavras, a própria carência do significado em proveito só do referente torna-se o significante mesmo do realismo; produz-se um efeito de real, fundamento dessa verossimilhança inconfessa de todas as obras correntes do modernismo. (p. 190)

A análise de Barthes não se presta somente à literatura, mas também às narrativas históricas nas quais o realismo literário se inspira. Dessa forma, sua reflexão nos explica também a relação que as fotografias contidas nos livros de história mantêm com as narrativas da arte: elas lhes conferem um efeito de verdade quando ali reforçam as passagens descritivas fornecendo provas objetivas para serem averiguadas pelo leitor no objeto de análise - inclusive quando apresenta esse objeto sobre um fundo negro infinito, em condições especiais de iluminação e de um ponto de vista ou em detalhe de aproximação que olho humano não o veria normalmente. O *efeito de real* que produzem não faz mais que dotar o aparelho ideológico da narração de significados histórico-culturais que encobrem sua ficção etnocêntrica. Nesse sentido, podemos dizer que, assim como o romance, um livro de história constrói uma experiência específica para o leitor.

[6] A esse respeito leia: Malraux, A. (1965). *Le musée imaginaire*. Paris : Gallimard.

[7] Os grandes museus, tais como foram concebidos no século XIX, são museus da civilização. Neste sentido, ao percorrermos as galerias do Louvre, por exemplo, estamos exposto ao processo civilizatório do ocidente, desde seus primórdios até os dias atuais, através da arte, ou melhor da história da arte.

[8] *L'art de dépeindre: la peinture hollandaise au XVII^e siècle*. Paris : Gallimard.

[9] A câmera escura é um antecedente das câmeras fotográficas, de fato, um quarto escuro em que uma das paredes possuía um furo por onde a luz entrava, projetando a imagem do exterior. Esse recurso foi usado por vários pintores do século VI.

[10] *O rumor da língua*. São Paulo : Martins Fontes.

O lugar da experiência nos registros de ações, intervenções etc.

Dubois (2006)[11], ao abordar a relação que a fotografia mantinha com algumas práticas artísticas dos anos 60 e 70 como a arte conceitual, a *land-art* e a *body-art*, afirma que, se inicialmente foi usada como registro de ações efêmeras e de intervenções realizadas em lugares inacessíveis ao público, logo ficou claro que era uma forma de *pensamento* integrado ao projeto artístico. Nesse sentido, o autor chama atenção para algumas intervenções de Richard Long, por exemplo, que foram pensadas em função de uma elaboração fotográfica final. Por outro lado, seria inútil insistir sobre o quanto certas performances são decepcionantes quando vistas ao vivo, e que seus registros as tornam muito mais dramáticas e significativas para o público. Defendo que esses registros, mais do que visarem a integração do pensamento fotográfico ao projeto, instauram-se como *a forma*

direta da consciência artística. Nesse sentido se prestam sobretudo a uma experiência estética de primeira mão, enquanto parecem, paradoxalmente, apenas descrever o que ocorreu no passado.



Richard Long



A line made by walking, 1967

Richard Long

A line in Scotland, 1981

Conservadoras em certo sentido, as fotografias que acompanham as intervenções da *land-art* exploram, em sua maioria, os efeitos da tradição artística. Na ocorrência de seus registros, observa-se que os trabalhos só ganhavam unidade e a grandiosidade pretendida se fotografados a partir de pontos de vista específicos que os sintetizavam, inclusive de certos ângulos que enfatizavam a fuga central e o grande plano paisagístico. Incorporando as convenções da perspectiva renascentista e da pintura de paisagem do século XVII, essas imagens pretendem dar conta da totalidade do objeto descrito. Nos registros de Long, por exemplo, o objeto é mostrado a partir de um único ponto de vista unificador e privilegiado: o ângulo pelo qual o trabalho se revela de uma só vez e por inteiro em suas intenções. Por outro lado - assumindo os planos frontais, as perspectivas ou pontos de vista aéreos, fazendo uso das convenções artísticas, apagando aparentemente o sujeito artista da imagem e pondo em evidência a eficiência dos aparelhos - os registros de tais eventos, se se pretendem neutros, o fazem para dar lugar ao receptor, posicionando-o em uma situação de confronto direto com as imagens, sobretudo quando estas são veiculadas nos espaços expositivos, inclusive aqueles dos catálogos e livros de arte. Com efeito, é diante da imagem que o receptor se verá plasmado e absorvido. Situação completamente distinta caso ele se encontrasse no local em que o trabalho foi realizado, em virtude da escala deste e do limitado campo de visão humana. Não é por acaso que algumas reproduções realizadas para serem exibidas em espaços expositivos tenham sido deliberadamente pensadas em grandes formatos. Pode-se deduzir que esse artifício buscava causar um impacto direto no corpo do receptor como se este estivesse *in loco* e no centro de um evento que, paradoxalmente, teve lugar no passado. Mas, o mínimo que se pode afirmar sobre essas duas situações descritas é que se trata de instâncias de presentificações absolutamente distintas e que, portanto, a nossa experiência com os registros de campo são experiências autênticas com a imagem, que incluem, graças ao efeito de ambiguidade, o imaginar-se *in site* e a recomposição de uma certa unidade expressiva.



Gina Pane



Death control, 1974

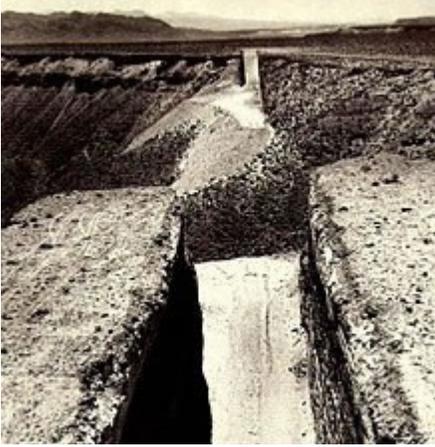
Gina Pane

Action melancholic

Nas *performances*, por estas se constituírem como objetos dinâmicos que se desdobram no tempo e no espaço, o uso da imagem assume uma outra estratégia, agora mais próxima do cinema e, portanto, das estruturas narrativas. O registro, nesses casos, se organiza, em geral, como uma forma complexa de montagem, envolvendo recursos tais como a colagem, o corte e fragmentos de textos descritivos. Essas montagens, em alguns casos, exploram o modelo de plano sequência em que o objeto se revela através de uma série de tomadas sucessivas, dando a impressão de uma certa continuidade espaço-temporal da ação. Outras vezes, dentro dessa linha contínua do plano sequência, irrompem *closes* que mostram em detalhes certos aspectos da performance que não poderiam ser vistos a olho nu. Tentam, na agilidade da montagem, reconstituir a dinâmica do evento como um todo, não só em sua forma, mas também em seu conteúdo expressivo e conceitual. No entanto, não podem apresentar outra coisa que uma visão de síntese daquilo que se deu em uma ordem espacial e cronológica completamente distinta daquela que a montagem sugere. De fato, essas imagens organizadas apresentam certos aspectos da *performance* selecionados pelo artista e, nesse sentido, dão ênfase não somente àquilo que dificilmente seria observável no frenesi do acontecimento, mas a um discurso estético carregado de intenções. De fato, esses registros nos lançam sobre a ficção narrativa que as imagens apresentam. Ficção que revela a poética de seus protagonistas quando estes fazem suas escolhas e estruturam o documento. Certos artistas performáticos perceberam cedo a dependência que o trabalho mantinha com os dispositivos midiáticos e, em alguns casos, deixaram que estes fossem absorvidos completamente pela fotografia ou vídeo. Os anos 70 verão surgir tanto a *fotoperformance* quanto a *videoperformance*.

[11] *O ato fotográfico*. Campinas : Papyrus.

Conclusão



Michael Heizer

Duplo negative, 1969

Deserto de Mohave, Nevada

(foto de Gianfranco Gorgoni)

O que todos esses registros guardam em comum é que se apresentam, à primeira vista, como se fossem imagens desestetizadas; simples registros de ocorrências. Da mesma forma que os documentos de fundamentação científica que visam a dissecar o objeto que analisam, em alguns casos essas fotografias fingem desacreditar a função artística da imagem a favor da informação que arquivam, porque querem nos fazer crer que, em sua “objetividade”, apenas relatam de forma neutra e impessoal o que ocorreu. Delas, como diria Barthes, o significado estaria expulso pela “ilusão referencial”. Diante delas temos sempre a impressão de que somos convidados a ultrapassá-las para atingir o evento do qual elas são pálidas lembranças. A sensação desconfortante para o receptor inadvertido é a de que está realizando uma experiência de segunda ordem sempre defasada no tempo e no espaço. Enquanto documentos, reafirmam a cisão equívoca entre uma fotografia de natureza artística, portadora de intenção estética, e uma outra não artística - documental. Enquanto arte, reforçam, indubitavelmente, a poética daquilo que veiculam e sobressaltam o caráter estético da imagem. Mas, foi justamente essa fenda ambígua que abriu a passagem em larga escala para que as fotografias entrassem definitivamente nos museus e galerias de arte, antes mesmo daquelas que, no final dos anos 70, se colocaram francamente como arte. Ainda que alguns artistas recusem que esses registros venham substituir a experiência vivida e, portanto, recusem expô-los, o fato é que, uma vez que são trazidos para os espaços da arte eles participam, mesmo que involuntariamente, de um outro regime de intenções. Mas, enquanto aparelhos descritivos, funcionam de forma um pouco diferente das fotografias dos livros de história da arte. Quando exibidos nos espaços protegidos, graças ao caráter ambíguo, nutrem-se e ao mesmo tempo alimentam-se sub-repticiamente desses espaços e com isso funcionam como imagens estéticas potentes e articuladoras de discursos. Nesse caso, nossa experiência com eles ativa as normas e os modos de funcionar da arte tanto quanto o ponto de vista crítico sobre o mundo. Por isso mesmo, esses registros constituem formas diretas de experiência viva e de consciência artística.

Luciano Vinhosa é artista visual e teórico da arte; professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. Leciona no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (PPGCA). É editor da revista Poiesis do PPGCA e coordenador do Laboratório de Criação Multimídia PPGCA/FAPERJ. Tem doutorado em Études et pratiques des arts pela Université du Québec à Montréal/ UQÀM, Canadá. Tem ensaios teóricos publicados no Brasil, França e Canadá.

As operações fotográficas nas poéticas do arquivo

Luiz Cláudio da Costa

Resumo

Desenvolvo neste artigo ideias que fundamentam a importância da imagem fotográfica e de suas descendentes (cinema, vídeo, digital) no interior de certa produção contemporânea de arte. Alguns problemas constantes nos textos críticos sobre fotografia aparecem neste artigo, mas o foco do interesse é o modo de produção e de exposição, bem como a experiência da visibilidade artística na contemporaneidade. Trata-se de compreender o papel da imagem fotográfica na constituição do efeito-arquivo presente nas poéticas críticas da arte contemporânea no interior de uma cultura marcada pelo biopoder informacional. Como esclarece Alan Sekula, o artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo.

Abstract

In this article I develop basic ideas about the photographic image and its descendants (cinema, vídeo, digital image) used in certain contemporary art production. A few problems which have appeared in various critical texts about photography are reviewed here, but the focus of interest is on the mode of production and exhibition, as well as on the experience of the visibility possible for the art of today. The intention is to understand the role of the photographic image in the constitution of the archive-effect present in certain art work critical of the contemporary culture and its informational biopower. As Alan Sekula puts it, the central artifact of today's system is not the camera, but the archive.

A palavra arquivo, desde o iluminismo, remete às práticas de coleção e preservação da memória da cultura. As bibliotecas, os museus e os arquivos nacionais inventariam documentos e artefatos que conservam a memória contida nos discursos e nos objetos sociais, científicos, políticos e artísticos das comunidades. Ainda que existente desde a Grécia antiga, o arquivo surge com suas configurações modernas após a Revolução Francesa. Fundamentada nos ideais iluministas, a arquivologia é a ciência que cuida da informação e dos documentos como fator de prova dos eventos socioculturais ocorridos e tem, na arquivística, o apoio instrumental com seu conjunto de técnicas e princípios necessários à organização, à classificação e à preservação dos documentos nos arquivos (SCHELLENBERG, 2006). O termo arquivo, entretanto, pode aludir, igual e paradoxalmente, à crítica da racionalidade Iluminista-moderna própria aos discursos da arqueologia, do museu, da história em suas concepções historicistas em cujos enunciados combinam-se técnicas homogeneizantes, pretensão de verdade e retorno à origem. A racionalidade do arquivo foi instituída no século XVIII pelo enciclopedismo e se estendeu ao XIX com a perspectiva historicista das ciências humanas, enquanto sua dimensão crítica foi teorizada por Michel Foucault na segunda metade do século XX.

No pensamento de Foucault o arquivo mantém sua íntima relação com o passado, mas não se limita ao lugar reservado à guarda dos documentos pertencentes à memória coletiva. O arquivo, nessa perspectiva, é antes um espaço epistêmico de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber (FOUCAULT, 2005). Nesse caso, o arquivo corresponde às condições de possibilidade da constituição de certa formação discursiva e cultural em um determinado momento histórico do saber. A arqueologia, tal como Foucault a definiu, distingue-se da epistemologia enquanto história – igualmente descontínua – do conhecimento, pois a primeira sustenta uma “crítica da própria idéia de racionalidade” (MACHADO, 1981: 11). Substituindo as unidades do pensamento historicista vinculadas à continuidade – tradição, influência, desenvolvimento, evolução, fonte, origem – por outras noções baseadas na idéia de limiar – descontinuidade, ruptura, transformação – Foucault operou um deslocamento. O conhecimento torna-se saber para o historiador que destituiu as pretensões de verdade das instituições e dos discursos modernos por ele analisados, tais como o hospital, a escola, a prisão.

A arte constituiu no interior do saber moderno um lugar de visibilidade para as obras – o museu –, definindo classificações e organizações por gênero e autor a partir das quais os enunciados da história e da crítica foram engendrados. Análises arqueológicas do museu, numa perspectiva foucaultiana, têm mostrado o espaço discursivo moderno dessa instituição. Empreendendo uma análise arqueológica da arte em *Sobre as ruínas do museu*, o historiador Douglas Crimp afirma que o museu e sua prática disciplinar “são a pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna” (CRIMP, 2005: 45). Para o historiador, a fé na possibilidade de ordenar o *bric-a-brac* do museu é a tentativa de reduzir sua heterogeneidade a um sistema e a uma sequência homogêneas. Com efeito, a noção de arte moderna está intimamente vinculada ao discurso da história produzida a partir do museu.

Outro autor que buscou compreender o arquivo da arte na formação discursiva moderna foi Hal Foster, que apresenta três relações arquivais distintas – no interior da prática artística, no museu de arte e na história da arte – em três momentos históricos diferentes. A partir de duplas de autores e/ou artistas e/ou historiadores – Baudelaire e Manet, no primeiro momento arquivar, Valéry e Proust, no segundo, e Wölflin e Warburg, no terceiro – Foster argumenta que o arquivo moderno defendeu o museu do caos da fragmentação, defesa sempre a serviço de uma unidade formal e de uma continuidade histórica ameaçada, mas nunca perdida (FOSTER, 2009). Na dialética moderna da totalidade e da fragmentação apresentada por Foster, o autor afirma que Manet propõe uma “estrutura memória” da pintura européia desde o Renascimento. Citando uma análise de Michael Fried, Foster lembra as palavras do crítico conterrâneo que valoriza a unidade da pintura característica de Manet e de seus seguidores. Foster conclui a partir do estudo de Manet feito por Fried que “a arte moderna já é implicitamente concebida por Baudelaire e Manet em termos de História da arte, e que essa concepção depende de sua configuração museal” (FOSTER, 2009: 185). A configuração museal da arte foi questionada em muitos momentos desde as vanguardas modernas, sendo a fotografia a principal prática inspiradora dessa crítica.

Mas qual foi o lugar da fotografia no arquivo moderno da produção de discursos e visibilidades? Que espaço foi reservado a essa técnica para a visibilidade de suas imagens? Em “Os espaços discursivos da fotografia”, Rosalind Krauss argumenta a coexistência da imagem fotográfica em duas formações distintas do saber visual em meados do XIX: como imagem em perspectiva, a fotografia pertencia ao arquivo da geologia; enquanto imagem aplainada, ela começava a tomar parte no espaço discursivo da estética (KRAUSS, 2002). A absorção da fotografia no ambiente expositivo e no saber da arte não foi, com efeito, um movimento simples, afinal, durante o século XX o campo passou por crises que mudaram seus parâmetros discursivos. De qualquer modo, segundo Krauss, os especialistas contemporâneos da fotografia no século XIX precisaram aplicar as noções próprias ao discurso estético (autoria, gênero e obra) e utilizar o modelo da história da arte, quando decidiram que o lugar da fotografia era dentro dos museus (KRAUSS, 2002:40-59). Distante do arquivo estético, entretanto, a fotografia encontrava afinidade com outra formação de enunciados visuais, em que o saber era mais explicitamente uma forma de poder.

O século XIX parecia mesmo reservar um lugar para a técnica fotográfica no arquivo policial. Em seu artigo “The body and the archive”, Alan Sekula apresenta argumento em defesa da íntima afinidade entre o paradigma disciplinar do século XIX e as operações de poder que regulam o corpo desviante (SEKULA, 1992). Estudando os desenvolvimentos da fotografia naquele momento, Sekula sustenta, sobretudo, a emergência da fotografia no contexto do desenvolvimento das tecnologias de vigilância que permitem a identificação de criminosos. O paradigma do arquivo policial está representado, para Sekula, no trabalho de Alphonse Bertillon (França, 1853- 1914) e Francis Galton (Inglaterra, 1822-1911). Esses pioneiros no trabalho da polícia buscaram modos de regular o desvio social por meio da fotografia. Segundo Tom Gunning o processo de constituição da sistematização e identificação fotográfica de criminosos do século XIX unia a antropometria, a precisão ótica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e a estatística. Esse sistema de identificação necessitaria, entretanto, incluir toda sua documentação em um arquivo de informações se o sentido era aumentar sua capacidade de controle. Citando literalmente as palavras de Alan Sekula, Gunning afirma que “o artefato central desse sistema não é a câmera, mas o arquivo” (GUNNING, 2001:58). De qualquer forma, ainda que o vínculo entre o registro feito pela câmera e o arquivo policial envolvesse outros saberes externos ao poder policial – como a antropometria e a estatística –, permitindo a sistematização e o controle disciplinar, a reprodução técnica da fotografia admitia a multiplicação e o deslocamento da imagem entre os diferentes arquivos policiais de informações.

Se, por um lado, a fotografia podia estar presente simultaneamente em diferentes arquivos de informação, por outro, ela também participava de formações discursivas diversas cada qual submetida às suas próprias práticas de coerção – a geologia, a estética e a polícia. O que permitia tal movimento que atravessava espaços discursivos e disciplinares tão distintos? Qual o poder desse deslocamento? Essa pergunta talvez esteja colocada pela produção contemporânea da arte de arquivo. De qualquer forma, a reconhecida falta de unicidade – o fato de que a fotografia podia ser reproduzida –, bem como o desprendimento dessa técnica quanto à origem permitiam a mobilidade, em imagem, de uma montanha, de

um corpo desviante, de uma pintura. Deixar seu território próprio de ação para entrar em outro espaço de saber era uma potência desconhecida até a experiência moderna da fotografia. Por conta dessa mobilidade, o arquivo da arte na modernidade integrou a fotografia no museu buscando discipliná-la em uma visibilidade estética e planar, mesmo que ela pertencesse simultaneamente aos centros de informação policial e aos estudos da geologia. Tal adaptação ao arquivo moderno da arte submeteu a fotografia aos parâmetros universalizantes da subjetividade estética – da perspectiva da produção e da recepção –, bem como ao modelo de unidade formal do objeto. Com efeito, o juízo estético, concebido por Kant como originário e inato em cada sujeito, está pressuposto na crença iluminista de uma humanidade ligada por laços afetivos que formam uma suposta comunidade estética (RANCIÈRE, 2005).

Na contemporaneidade, a arte estabeleceria uma política do arquivo distinta daquela experimentada pela época moderna, de maneira a problematizar, conscientemente, os condicionantes fundamentais do discurso estético, tais como a subjetividade universal, a unidade formal do objeto e a continuidade historicista. Sobretudo, a partir da exploração mais íntima de algumas operações fotográficas – a habilidade para engendrar artificialmente valor de documento, a capacidade de multiplicação da visibilidade de um acontecimento pela reprodução e a potência para contextualização e para re-contextualização de ocorrências por intermédio do deslocamento e da circulação –, a arte de arquivo tomou corpo e pôde constituir sua poética heterogênea e transversal não mais submetida às políticas do museu.

Enquanto signo indicial, a fotografia constitui valor de documento, ainda que a autenticidade seja engendrada e não natural como em qualquer outra modalidade documental. A crise da racionalidade historicista e teleológica é decorrente das reflexões críticas e das teorizações realizadas pelos estudiosos envolvidos com a Escola dos Annales. Segundo Jacques Le Goff, o discurso histórico produzia-se a partir de dois tipos de materiais, os documentos e os monumentos, até romper-se a ilusão positivista da prova autêntica. Com os desenvolvimentos da prática discursiva da história movimentando-se do triunfo à crise do documento, o pensamento histórico foi levado a uma crítica radical dessa noção. Para Le Goff, Paul Zumthor havia descoberto o que transformava o documento em monumento: a sua identificação pelo poder (Le Goff, 1984: 102). Foi Foucault, entretanto, que aprofundou essa relação entre esses dois tipos de materiais ao argumentar que a história transforma um no outro ao isolar, agrupar, inter-relacionar e organizar conjuntos. A desmontagem que o exame de Foucault faz do agregado documento-monumento enquanto instrumento de poder é ressaltada por Le Goff, para quem o documento jamais é inócuo nem tampouco neutro. O documento, resultando de um artifício, é sempre um monumento – ao mesmo tempo verdadeiro e falso porque é já sua roupagem, sua aparência enganadora, uma montagem: “No limite, não existe um documento-verdade. Todo documento é mentira” (Le Goff, 1984: 103-4).



Duchamp: *Caixa Verde* (1934)



Duchamp: *Caixa-valise* (1936-1941)



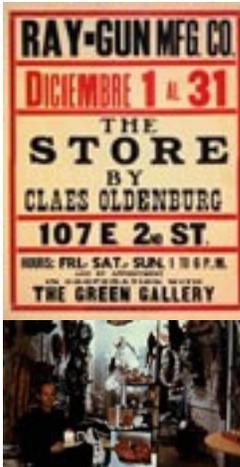
Ernst: *Une semaine de bonté* (1934)

Ernst: *Une semaine de bonté* (1934)

A abordagem da produção de trabalhos artísticos com fotografia leva em conta a habilidade de engendrar valor de documento próprio a essa técnica, a pretexto de sua indicialidade produzida por contato direto com o acontecimento. Rosalind Krauss analisou a produção de Marcel Duchamp sob essa perspectiva fotográfica de vinculação com o referente, articulando os *ready-mades* com o modo da significação por contiguidade e lembrando que a própria noção de *ready-made* – artigo banal da cultura mercantil que Duchamp valorizava assinando-o como obra de arte – foi apresentada em nota sobre o *Grande vidro* como um disfarce da fotografia (KRAUSS, 2002). As caixas de Duchamp – *A caixa de 1914*, *Caixa-valise* (1936-1941) e *A caixa verde* (1934) – são possivelmente os primeiros exemplos de uma arte de arquivo que aborda ironicamente a fotografia em sua habilidade de gerar valor documental. Com essas caixas Duchamp se apropria de seus próprios trabalhos, presta anotações e organiza sua obra então fotografada ou refeita materialmente em miniaturas, apresentando os três procedimentos-base da poética do arquivo na contemporaneidade: o registro ou apropriação, o deslocamento e a recontextualização. Se Duchamp incorpora registros fotográficos de seus próprios trabalhos às suas caixas, Max Ernst apropria-se, reelabora e desloca para seu romance-colagem *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1933) um conjunto de imagens provenientes de romances populares do século XIX. O ciclo de colagens *Une semaine de bonté* – 184 pranchas divididas em 7 capítulos

referentes a cada dia da semana, iniciando com o *Primeiro caderno, domingo, élément: la boue* – foi publicado em 1934 com uma edição de 800 tiragens (Catálogo, MAX ERNST, 2009). Ainda que produzido a partir de gravuras e não de fotografias, as imagens reprocessadas desse romance-colagem incorporam operações tornadas possíveis com as técnicas de reprodução, desfazendo o propósito meramente ilustrativo que elas tinham em seu contexto original através de um complexo jogo de absurdos e paradoxos.

As operações fotográficas, incluindo a reproduzibilidade e sua potência de deslocamento, bem como as intervenções arquivísticas ligadas ao problema do documento como expressão do artifício, estiveram presentes nas poéticas da maioria dos artistas dos anos 60 e 70. O grupo *Fluxus* e a *Pop-art* recuperaram procedimentos das vanguardas modernistas e se voltaram para a apropriação de objetos e de imagens encontradas, utilizando caixas como pequenos arquivos. Se George Brecht e George Maciunas realizaram muitas caixas-armazéns com as quais colecionavam artefatos do cotidiano, o próprio coletivo assinou em conjunto outros desses pequenos arquivos, como a *Caixa de filmes*, de 1966, e a *Caixa anual 2*, de 1967 (HENDRICKS, 2002). A relação da coleção em Maciunas como uma abordagem própria à fotografia fica ainda mais clara se levarmos em conta seus *Fluxpost (Aging Men)*, de 1975, e *Fluxpost (Smiles)*, de 1978, dois trabalhos em que o artista reúne, no primeiro, imagens de homens de idade avançada – uns de ar mais grave que outros – e, no segundo, fotos de homens sorrindo – alguns desdentados. Os dois trabalhos colecionam e organizam essas imagens, provavelmente apropriadas de algum arquivo público, em folhas de selos de postagem (HENDRICKS, 2002). Alguns artistas dessa época criavam registros fotográficos ou fílmicos com o intuito de ironizar a fé no valor documental dessas técnicas. Andy Warhol pode mesmo ser considerado um paradigma desse tipo de procedimento presente na arte de arquivo. Em centenas de *screen tests*, o artista colecionou identidades fabricadas para a câmera. Segundo David E. James, ele explorou em seus filmes as tensões da experiência da identidade improvisada em interações sociais diante da câmera bem como a caracterização do personagem na ficção e na narrativa (JAMES, 1989: 70). Em outra forma de coleção bastante inusitada, o artista *Pop* mantinha caixas de papelão perto de seu local de trabalho dentro das quais jogava tudo que podia dispensar, incluindo contas, anotações, fotografias. Preenchida uma caixa, Warhol lacrava-a com fita adesiva. Ele chegou a colecionar 600 caixas, a partir da mudança da Factory em 1974 de seu antigo endereço na Union Square West para a Brodway Avenue^[1].



Claes Oldenburg:
A loja (1961)

Um ambiente também podia constituir essa estranha espécie de arquivo, como o fez Claes Oldenburg ao construir *A loja* (1961) com objetos produzidos em gesso como *O paletó de homem com camisa e gravata*, *Torta de sorvete*, *Máquina registradora*, entre outros. O próprio Oldenburg realizou outro trabalho em 1965, uma caixa-coleção, com a qual ironizava a vida do consumo alimentar norte-americana, *Seleção de comidas falsas*. Outros artistas exploraram mesmo o livro como uma forma de arquivo. Foi o caso de Edward Ruscha que, entre 1963 e 1978, publicou dezessete livros entre os quais *Twenty Six Gasoline Stations*, conjugando fotografias a narrativas textuais, documentando e ficcionalizando os múltiplos aspectos da cidade de Los Angeles (SILVA, 2009). Considerado um dos artistas-chave para a chamada crítica institucional, discurso proveniente dos anos 80, Marcel Broodthaers voltou à experiência do ambiente e desenvolveu, entre 1968 e 1972, a ficção de um imenso projeto-arquivo *Museum of Modern Art, Eagles Department*, com 12 seções e uma diversidade de materiais e práticas artísticas, incluídas a pintura e a literatura. Como caminho indicado talvez por Marcel Broadhaers, certa tendência crítica da arte contemporânea se voltou para práticas do inventário orientadas para a unificação e para a homogeneização do heterogêneo, dedicando especial atenção à racionalidade museológica. Em *Mining the Museum* (1992), de Fred Wilson e, *Aren't They Lovely?* (1992), de Andrea Fraser, as investigações arqueológicas de fundo etnográfico revelavam, respectivamente, as comunidades afroamericanas perdidas e objetos domésticos de um grupo familiar esquecido. Como anota Hal Foster: “Aqui Fraser abordava a *sublimação* institucional, enquanto Wilson focava na *repressão* institucional” (FOSTER, 2001:201). Em ambos os trabalhos, a vontade era antes analítica que expressiva, envolvendo uma autorreflexividade voltada para o campo e para a disciplina da arte.

No Brasil, vários artistas experimentaram a política do arquivo como poética crítica. Paulo Brusky nos anos 70 e Rosângela Rennó, a partir dos anos 90, são talvez artistas em cuja obra pode-se imediatamente ver tais implicações com o arquivo. Brusky, produzindo na época da ditadura e envolvido com a arte processual e conceitual – ações, xerox, arte correio – voltou-se mais claramente para uma crítica interna à instituição arte. Nesse

sentido, a *performance O que é arte, para o que serve?* (1978) é exemplar. Como afirma Cristina Freire, o artista, “na vitrine da Livraria Moderna, no centro de Recife, coloca-se como sujeito e objeto do questionamento que formula” (FREIRE, 2006: 42). Rosângela Rennó tramou relações um tanto mais transversais, incluindo a família, a biblioteca e o arquivo policial. Como bem observou Maria Angélica Melendi, a “obscura pulsão arquivística” de Rennó obedece à necessidade de deter a dispersão e a dissolução na amnésia social (MELENDI, 2003: 26). Inúmeros outros artistas brasileiros, entretanto, podem ser incluídos nessa política do arquivo tal como ela parece ter, mais claramente, se configurado após os anos 90. Articulando as condições contemporâneas de circulação dos saberes e a constituição das subjetividades ao dispositivo do jornal diário, à cultura digital, e ao corpo, artistas como Leila Danziger, Ricardo Basbaum e Tunga, respectivamente, refletem o documento engendrado artificialmente e potencializam o material ou o dispositivo apropriado e deslocado recontextualizando-o no ambiente da arte. Danziger agindo diretamente sobre jornais diários, Basbaum organizando em site as documentações das experiências daqueles que receberam seu objeto NBP e Tunga editando livros com imagens de suas *performances* mostram que a arte de arquivo é um desdobramento reflexivo de ordem plástico-poética posterior a uma ação contextual ou à assimilação de dispositivos cotidianos. Procedendo por registros em imagens, por apropriação de documentos ou pela organização dos vestígios materiais, a vocação contextual da arte contemporânea, que investe no imediato através de ações e intervenções, mostra-se desdobrada em trabalhos reflexivos que repetem ou dobram o espaço exterior em outros objetos e imagens cujas temporalidades incluem a memória e o desejo. Se frequentemente surge na arte contemporânea, em primeiro lugar, a reação diante de uma situação, de um saber ou uma coerção, logo os vestígios da memória retornam sobre a forma da poética do arquivo. As imagens fotográficas e suas descendentes surgem com frequência nessa produção que retoma os vestígios com o objetivo de pensar a realidade do mundo contemporâneo.

Com efeito, a série *Vulgo & anonimato* (1998-1999), imagens apropriadas do Museu Penitenciário Paulista pertencentes à obra *Arquivo universal*, de Rosângela Rennó; o livro-caderno *Para pensar em algo que será esquecido para sempre* (2007), produzido com jornais diários sobre os quais a artista Leila Danziger age descascando as notícias e carimbando a frase-título, trabalho incluído na série *Diários públicos*; o livro com formato de folder ou sanfona “Encarnações miméticas”, realizado a partir da apropriação de imagens-registro das *performances Ação em interior e Ação na Floresta* e inserido na obra-



livro

Caixa-Tunga

(Cosac Naify, 2007) *Caixa-Tunga* (Cosac Naify, 2007) mostram essas duas vocações da arte contemporânea: agir sobre o imediato e refletir com o tempo. Efetivamente, a produção dos artistas no Brasil desde os anos 90 parece voltar-se para uma intuição surgida nas experiências de Lygia Clark dos anos 70 e 80 nas quais a artista ambicionava incluir em sua crítica institucional do trabalho de arte saberes e poderes exteriores ao campo da estética,

no caso, práticas de subjetividade e de conhecimento do corpo. Suely Rolnik argumentou que as proposições críticas da artista daqueles anos só encontrariam ressonância na década de 90 com a “deriva extradisciplinar” (ROLNIK, 2008). Essa produção tem atravessado transversalmente o campo da arte com problemas da terra, da sociedade, da política, dos dispositivos comunicacionais, da cultura digital etc.

A dialética moderna da totalidade e da fragmentação voltou-se para a “estrutura memória” e constituiu sua crítica de modo autorreferencial. A reflexividade crítica na arte moderna remetia a linguagens específicas elaborando, revelando e problematizando os processos do meio e as suas convenções de representação. A obra era um objeto que remetia criticamente à história de uma linguagem ou de um gênero. É famoso o trecho de Clement Greenberg em *Pintura modernista* no qual o crítico norte-americano afirma que a essência do modernismo reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina com o intuito de firmá-la em sua própria área de competência (FERREIRA e MELLO, 2001:101-110). A ênfase dada ao problema da especificidade entrincheirada a um gênero pode ser menor quando se destaca a diferença entre um objeto e um sujeito, um objeto e uma história. Rosalind Krauss, analisando o caso de



Jasper Johns:

American Flag *American Flag*, de Jasper Johns, afirma que a bandeira remete tanto ao objeto da imagem quanto ao tema “pintura” enquanto história de uma técnica artística para a qual *American Flag* aponta reflexivamente. A crítica norte-americana define: “A reflexividade é precisamente essa fratura em entidades categoricamente diferentes que pode elucidar uma a outra contanto que sua separação seja mantida” (KRAUSS, 1976: 56). O fato de a obra revelar, simultaneamente, tanto seus processos formais de construção como os desenvolvimentos da história daquela linguagem específica constitui o modo reflexivo da arte moderna. O vídeo talvez tenha sido um dado diferente e importante para a conscientização da mudança no âmbito da arte crítica. Foi a mesma Rosalind Krauss quem afirmou que o vídeo, por seu narcisismo, só podia acionar uma reflexão como a de um espelho que opera por apropriação, fazendo desaparecer ilusionisticamente a distinção entre as duas entidades, o sujeito e o objeto. Por isso parecia, à crítica, inapropriado falar do vídeo como um meio físico que, para ela, era antes um suporte psicológico (KRAUSS, 1976). De algum modo, o que parecia estar ficando claro é que a arte crítica incluía outros problemas.

Se a pintura modernista se voltava reflexivamente para um determinado meio físico e sua história, a arte conceitual interessou-se por outro aspecto do campo investindo em sua reflexão crítica sobre a própria instituição. Tratando da apropriação e da colagem como procedimentos alegóricos, Benjamim Buchloh busca diferenciar essa dimensão alegórica na história da arte desde o século XX. O historiador e coeditor da revista *October* assevera que, de modo semelhante, os *ready-mades* e as obras da *Pop art* norte-americana se dirigem

à cultura de massa e às imagens reproduzidas mecanicamente, mas falham em explicitar “as condições específicas de seu próprio enquadramento e de sua reificação como arte no interior da estrutura institucional do museu, da ideologia do modernismo e da forma de distribuição da mercadoria”. As produções de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke são, segundo o historiador, aquelas que farão uma “análise dos princípios de estruturação do próprio signo” (BUCHLOH, 2000). Sob uma perspectiva analítica, certa produção americana volta-se, assim, para a compreensão do sistema da arte, do espaço do museu e do papel da história da arte na construção do discurso e da visibilidade da arte. Conhecida como crítica institucional, essa vertente da produção contemporânea teve uma de suas definições importantes feita por Andrea Fraser: “a crítica do aparato que distribui, apresenta e coleciona arte ... (é) inseparável da própria prática artística” (FRASER, 2008: 183).

A reflexividade conceitual da arte voltada para sua própria instituição aos poucos se transformou em reflexividade extradisciplinar dirigida para o arquivo, numa política expandida de desconstrução de discursos de poder que potencializam visibilidades heterogêneas de formas de vida no atual momento do capitalismo mundial integrado, especialmente quando a desintegração social, ambiental, comunicacional e subjetiva é a ordem do dia. Ao contrário da estrutura-memória dos modernos que pretendiam reordenar a tradição, o momento contemporâneo insiste em que os fragmentos da memória sejam emancipados para que possam se deslocar entre contextos diferenciados potencializando sentidos e visibilidades singulares. A produção que constitui a reflexividade crítica transversal do arquivo em suas diversas dimensões – social, antropológica, econômica, informacional – circunscreve o que tenho chamado de poéticas do arquivo através de uma política da arte que pressupõe operações da imagem fotográfica ou de suas descendentes [2]. Tais procedimentos incluem o registro ou apropriação, o reprocessamento e o deslocamento do material incorporado.

A expressão “poéticas do arquivo” define certa produção que investe na crítica à formação cultural iluminista moderna, com suas noções de sujeito universal, de identidade do objeto, de gênero classificatório partindo da habilidade fotográfica para engendrar artificialmente valor de documento, bem como sua capacidade de deslocamento. A produção da vanguarda modernista e certa produção da segunda metade do século XX voltaram-se para os problemas vinculados ao arquivo da arte com intuito desconstrutivista. A partir dos anos 90, porém, o interesse da arte dirigiu-se a sistemas diversos, ou seja, para a formação de seus discursos e para as condições de suas visibilidades de maneira transversal. Conceitual e simultaneamente expressiva, essa produção que nomeio poéticas do arquivo atravessa saberes, cria aberturas em sistemas informacionais e discursivos da atualidade e possibilita novos modos de experiência não previstos.

A apropriação, o registro, o deslocamento e a recontextualização surgiram nos anos 70 em virtude da afirmação do processo e do evento artístico, mas a mobilidade de material conceitual e afetivo no contexto da cultura digital é de algum modo singular. A reprodutibilidade técnica destituiu o valor de culto da obra de arte ao erradicar as noções auráticas de originalidade e autenticidade, mas, simultaneamente, o valor de exibição

potencializou o lugar da obra no mercado. Os deslocamentos contextuais de uma obra de arte reproduzida – a obra única do museu que podia aparecer nas revistas de arte – aumentavam seu valor de troca. Dessa consciência, parece surgir a proposta de Benjamim para uma refuncionalização política da arte em que o artista ocuparia os meios técnicos. O contexto da reprodutibilidade técnica, entretanto, era o de uma sociedade cujo poder disciplinar fixava o indivíduo em seus espaços para sua subjetivação. No contexto da cultura eletrônica e digital o controle mantém o indivíduo livre em sua mobilidade de conexão através de diversos dispositivos que são simultaneamente mecanismos de subjetivação e de controle. As noções de origem e modelo foram perturbadas pela reprodutibilidade técnica que multiplicava e deslocava o material reproduzido, mas, atualmente, a ausência de uma matriz (o negativo) aumenta drasticamente a mobilidade de todo material afetivo e conceitual que, no interior dos meios informacionais, simplesmente repete, generaliza e naturaliza formas miseráveis de vida. Em face dessa situação, a política de arquivo na arte absorve, processa, reorienta e transfere informação conceitual e afetiva singular para contextos comuns com o objetivo de atingir o outro com visibilidades incomuns, convocando sua participação para o embate das divergências na atualidade. A estrutura-memória tornou-se uma memória-devir na qual o deslocamento convoca continuamente o presente e o outro. O deslocamento e a transferência são os modos de partilha próprios à condição fotográfica da arte contemporânea. A partilha não oferece a possibilidade de um senso comum estético na contemplação de um objeto que é já arte, mas a divergência da arte (sua exterioridade) no espaço heterogêneo da comunicação potencializado por um artefato conceitual e expressivo com valor de documento engendrado artificialmente. Assim têm lugar as operações fotográficas na política do arquivo própria às poéticas contemporâneas da arte.

[1] As *Time Capsules* foram expostas em 2005 numa exibição organizada pelo Andy Warhol Museum. Ver site <http://www.warhol.org/tc21>.

[2] Stéphane Huchet utiliza a expressão “imagens fotográficas e suas descendentes” referindo-se ao cinema, ao vídeo e também à imagem numérica em seu artigo “Tal qual, a fotografia” (HUCHET < 2004: 14).

Luiz Cláudio da Costa é graduado em Letras nos Estados Unidos e doutor em Comunicação/Cinema (UFRJ). Professor da graduação e da Pós-graduação, atual coordenador do PPGARTES-UERJ, Luiz Cláudio publicou os livros *Cinema brasileiro, anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro* (Sete Letras, 2000), *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contra Capa, 2009), *Tempo-Matéria* (Contra Capa, 2010). É membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (ANPAP) e pesquisador com bolsa PROCIÊNCIA FAPERJ.

A Fotografia Subjetiva e a moderna fotografia

Celso Guimarães

O filósofo Merleau-Ponty escreveu que nossos olhos são mais receptores para as luzes, as cores e as linhas: processadores do mundo que têm o dom do visível.

Nos últimos anos, vive-se um delírio em torno do *status* da imagem, seja em cinema, televisão, fotografia ou na cultura em geral. O homem está vivendo muito mais da imagem do que se servindo delas.

Diferentes autores como, por exemplo, Vilém Flusser (1983), consideram que, nos dias de hoje, há uma idolatria das imagens em detrimento de seus significados. Essa *imagicização* obscurece os objetivos para os quais foram produzidas. Por outro lado, o homem está deslumbrado com a imagem técnica, porém não pelo seu lado emancipador social, mas pelo lado vulgar, corriqueiro. Do homem de Lascaux até os nossos dias, a imagem "jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade", como escreve Merleau-Ponty (2004;20), entretanto, ao inventar a imagem técnica, sua interlocutora do conhecimento científico-artístico-político, o homem criou o seu veículo, o *apparatus* ou aparelho^[1]. Em uma visão ontológica, aparelhos, pode-se dizer que são os "(...) objetos trazidos da natureza para o homem" (Flusser,1983;25). O conjunto deles objetiva a cultura na qual se situam os instrumentos.

No início, os instrumentos eram prolongamentos dos órgãos do corpo e, depois da revolução industrial, passaram a ser técnicos, viraram máquinas, invertendo a sua posição de variáveis para relativamente constantes e a maioria das pessoas passou a viver em função delas, sendo que só uma minoria as possui em uma visão sócio-política.

O aparelho fotográfico - instrumento - pertence à categoria na qual os seus significados de trabalho não mais se moldam à visão tradicional do trabalho - fabril. Na fotografia não se trabalha, se age. Seus resultados são mensagens, informações não consumíveis, mas sim para serem lidas, contempladas, analisadas, referências futuras de decisões, entre outros. São atitudes apropriadas à cultura pós-industrial, em que sua atividade é "produzir, manipular e armazenar símbolos e é exercida por aparelhos", como descreve o filósofo.

Nos dias de hoje, os "aparelhos fotográficos", a manipulação e o armazenamento da imagem ganharam novos aliados que democratizaram o estado da arte numa progressão alucinante. Obviamente, o vulgar e os populares participam desse mundo da ação. Diga-se de passagem que não há neste comentário nenhum preconceito. O hábito do uso da imagem amplia o grupo de pessoas que antes eram impossibilitadas de usar o seu poder de apreender e de ampliar aquilo que vale a pena ser olhado, como uma gramática do ver.

Assim sendo, o ver se torna primordial e nos leva ao confronto imediato do olho e do *apparatus* que, ao longo da história, gerou controvérsias no campo da produção de imagens. Na opinião de André Rouille, “a antiga unidade homem-imagem dá lugar a uma nova unidade real-imagem” (2009;34), a arte entra em conflito com o novo processo imagético, com a mudança dos instrumentos para a máquina, do *atelier* para o laboratório, e consequentemente, dos materiais. Acompanhando o raciocínio de Flusser, vai-se confrontar o pensamento sócio-histórico onde se tem a passagem do artesanal - setor secundário - para as atividades de manufatura e transformação. Na contemporaneidade, encontra-se um novo paradigma, o setor terciário, quando aparece o campo digital gerando uma universalização do mundo imagético.

Esse preâmbulo introduz ao objetivo deste trabalho que é a visibilidade do pensamento fotográfico nascido na Alemanha pós-guerra - a Fotografia Subjetiva (*Subjektiv Fotografie*) - através de seu precursor, Dr. Otto Steinert, e suas relações com o pensamento moderno.

A fotografia e a modernidade

Nascida justamente com a industrialização, a fotografia é moderna e confere nova visibilidade à arte introduzindo a imagem tecnológica. O novo instrumento “do ver” provoca no artista um “novo real, vasto e complexo, em constante progressão... uma maneira (nova) de ver e de mostrar... do visto e não visto... - a imanência” (Rouille, 2009;39). É devido ao seu nascimento e a suas imbricações do moderno no moderno da arte que controvérsias irão acompanhá-la em sua trajetória. Mesmo tendo mais de 180 anos de “aventura”, só a partir das reflexões do Movimento Moderno tardio é que a crítica das Artes Visuais - inclusive os próprios fotógrafos que não se preocupavam pelas questões teóricas permeantes ao seu processo - vai provocar uma radical mudança no panorama das artes. Para os autores, o entre-guerras assume definitivamente essa mudança dos processos criativos.

A fotografia atravessa o século XIX criando seus afetos e desafetos, sendo Eugène Delacroix o seu mais aguerrido adversário; para ele, “a fotografia sofria de enfermidade paradoxal, em virtude de sua enorme perfeição, de sua pretensão de reproduzir tudo” (in Rouille, 2009;74). Mesmo assim, dos clichês artísticos, da fotografia documento, da ilustração científica ou mesmo junto às séries de modelos para estudos anatômicos da *École de Beaux Arts*, encontra-se, durante esse século, o período de desenvolvimento e afirmação da fotografia. Sob o olhar do historiador Otto Stelzer (1966), além de seu desenvolvimento técnico inerente aos aparelhos e da democratização da imagem, a fotografia convergia no âmbito estético, “ao modo de comportamento na contemplação do mundo material: a visão segundo a perspectiva central” (1966;50). Ou seja, a fixação de ponto de fuga central objetiva o eu, em um confronto frontal e individual com o objeto, princípio esse imanente na *camara obscura*, além do que, para Juan Fontcuberta “bizarramente a objetividade fotográfica vai nascer de uma exaltação mais ou menos encoberta da subjetividade” (1984;10).

Essa objetividade criou-se pela crença na similitude da fotografia com o objeto, na veracidade atribuída a ela, fato que causou “tanta admiração como perplexidade” já que esses argumentos seriam “o tiro pela culatra que negaria o status artístico” (op. cit.;12) nas décadas finais do século XIX.

A história reconhece que os pioneiros da fotografia não enxergaram, em sua essencialidade imagética e teórica, do quanto a fotografia era capaz, e conduziam a fotografia como mero instrumento das Belas Artes. Observa-se que o desenvolvimento da indústria, por um lado, incidiu positivamente facilitando o acesso do público e possibilitando o consumo massivo de imagem, mas por outro lado foi esse o “tiro pela culatra” de sua pretensão primeira. Sob o olhar de Walter Benjamin (1986) a fotografia foi o primeiro meio sócio-revolucionário de reprodução até então (op. cit.;31). A partir do aparecimento da *Brownie* da Kodak em 1889, estava criado o instrumento que desprendia a fotografia do conhecimento técnico dos especialistas e passava a incorporar à cultura, “a documentação do privado...” (op.cit.;16). É o início do *snapsho*” trivial, principalmente pós II Guerra Mundial, que, ao olhar atual, vai encontrar similitudes com o pragmatismo da fotografia digital. Essas controvérsias marcam a fotografia até os idos de 1980, provocadas por pensamentos conflitantes carregados de pontos de vista ou encaixando-a nas análises sob o ponto de vista generalista, remetendo-a a sua simples expressão luminosa, de mecanismo de registro, entre outros.

Antecedentes da Fotografia Subjetiva

Mudanças substanciais na sociedade ocidental ocorreram durante o fim do século XIX até os primeiros trinta anos do século seguinte. Maiores ainda, quando se focam os paradigmas e objetivos da arte a partir desse período. “[A] arte não se revela mais através da pintura ou fotografia, mas, em primeiro lugar, através da figura do artista - o ser criativo” (Fontcuberta,1984;30). A obra tornar-se multidisciplinar e o uso das mídias, como a fotografia, se dão com naturalidade, independentemente, das problematizações que ocorreram em tempos outros. Tal atitude passou a pertencer aos círculos amadores. Encontra-se, agora, a arte de Moholy-Nagy, Man Ray, entre outros, em que a fotografia e a tecnologia são referências assuntivas do progresso e futuro. O antagonismo entre pictorialismo e purismo se supera e novas práticas se sucedem. Como ponte a este pensamento, encontram-se nesse período algumas passagens importantes na fotografia, por exemplo, ênfase na fotografia naturalista, os clubes de fotografia, a *Photo-Secession* de Stieglitz e outros. Na Alemanha, o Pictorialismo e as vanguardas Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*) - em que a retórica estava baseada, primeiramente, no tratamento singelo dado à luz e nas qualidades tonais e, por fim, na expressividade das formas - e a “Nova Visão” (*Neue Sehen*). Estas últimas aparecem para contestar as limitações do pictorialismo e da sua rejeição ao mundo dos experimentos. Enquanto o pictorialismo é resultado da manualidade do fazer fotografia, a “Nova Visão” se encontra através de seus próprios procedimentos. Renger-Patzsch, uma das figuras preponderantes desse movimento, em seu artigo de 1927, escrevia que “não sentia nenhuma necessidade de estender os limites da fotografia... as qualidades próprias da realidade representada fotograficamente eram o seu interesse” (in Fontcuberta,1984;31). Por outro lado, para Moholy-Nagy, “a fotografia constituía, em essência, um sistema perceptivo distinto do humano e para proporcionar novas experiências

do mundo... e proporcionar uma *nova visão...*” (op.cit.). Moholy não se conforma com a passividade de atuação do purismo da fotografia em relação ao meio; atuando como verdadeiro cientista na busca de novas vertentes, experimentando os avanços e possibilidades técnicas de sua época, rompe com o pensamento conservador da fotografia. Sobressaem os fotogramas, fotomontagens, solarizações, entre outros.

Paralelamente, além do artista criador - a partir da fotografia - ocorre, nesse período, a expansão da *fotografia documento*, - em que o **fotojornalismo** tem relevada importância imagética – encontra-se a fotografia operatória, apoiada nos valores éticos e utilitários da imagem e na sua função documental social - August Sander é um exemplo.

Sua atuação vai suplantar, desde o seu surgimento, as representações imagéticas de origem manual, apoiada nas novas tecnologias dos sistemas de impressão, nas câmaras de pequeno formato, na grande imprensa, entre outros. Pode-se lembrar dos fotógrafos Erich Salomon, Jacob Riis, Lewis Hine, de Robert Capa e, o mais célebre deles, Henri Cartier-Bresson e sua Leica.

Interessante notar que o **fotojornalismo** contém o pensamento purista quando, resumidamente nas palavras de Rouille, “o processo fotográfico é concebido como um meio de liberar - por eliminação, corte e simplificação - a verdade, que está oculta, na realidade visível” (Rouille,2009;132).

Enquanto a “Nova Visão” vai se tornar pano de fundo crítico à República de Weimar e aos seus desdobramentos futuros - John Heartfield seu melhor exemplo no campo das artes gráficas a partir da fotografia -, a fotodocumentação se torna a mais eloquente linguagem do poder instalado.

[1] Aparelho é utilizado para indicar fenômenos de diversas naturezas, mas o autor o utiliza no sentido metafórico, “se não fosse a existência deles na cultura, não poder-se-ia falar de outros aparelhos”. (FLUSSER,1983)

A Fotografia Subjetiva

A Alemanha, trincheira da vanguarda fotográfica, após 1933, cerra as portas da Bauhaus, “ardem os livros de Sander” (Fontcuberta,1984;33), Salomon morre em Auschwitz, Moholy-Nagy, Man Ray, Herbert Bayer, entre muitos, migram para a América.

Reencontra-se uma Alemanha, do pós-guerra, derrotada e traumatizada pelo nazismo, em meio ao vazio e à náusea, quando surge nos idos de 1948, o grupo *Fotoform*, composto por cinco profissionais fotógrafos e um amador que, rapidamente, assume sua liderança, o médico Dr.Otto Steinert.

Otto Steinert (1915–1978)[2], na juventude, como estudante, já era influenciado pela fotografia e a arte moderna; autodidata, trabalhava como fotógrafo para ajudar em seus

estudos de medicina e como jovem médico produziu uma série de filmes instrucionais científicos. Necessitava ainda do aval artístico para suas fotos, conforme escreve Fritz Kempe (1976;7), o que acontece no pós-guerra, em Saarbrücken.

Terminada a guerra, ele abandona a carreira de medicina e se torna ativo no campo da fotografia. Começa a expor suas “novas fotografias” internacionalmente e, imediatamente, recebe o reconhecimento junto à comunidade alemã. Sua desenvoltura e variações técnicas, sua intensiva escala de tons em preto e branco, suas formas definidas carregadas de expressão, lhe dão rapidamente o credenciamento como a nova força intelectual da fotografia alemã. A influência dos movimentos vanguardistas dos anos vinte é visível em seus trabalhos “emancipado dos formalismos e sem falsas atitudes: esse é o caminho no qual ele enfatiza as pretensões subjetivas do fotógrafo” (op.cit.; p.7).



Aula



Aula



Aula



Aula



Aula

Aula

Em 1948, é convidado a implantar a disciplina de fotografia na Academia Estadual de Artes e Ofícios de Saarbrücken e inicia, então, sua carreira acadêmica como “mestre”^[3]em fotografia. Em 1952 torna-se seu diretor e, no ano seguinte, recebe o título de professor. Em

1957 é convidado para lecionar na famosa escola Superior *Folkwangschule für Gestaltung* em Essen-Werden, mais tarde Universidade de Essen, onde permanece até morrer.

Para Steinert, a técnica deve ser tão simples quanto eficiente, e o domínio dela é resultado da educação fotográfica - a fotografia deve começar depois da técnica. Através de exemplos práticos, nas correções dos trabalhos produzidos pelos seus estudantes, ele passava suas idéias e críticas, muitas vezes em tom irônico, duras, mas com força e objetividade e sem perder a descontração; nossas aulas, nos idos da década de 1970, começavam pela manhã e não tínhamos horário para encerrar.

Na primeira “*Photokina*[4]” em Colonia / Alemanha, em 1950, o grupo *Fotoform* se destaca dos demais expositores e Robert d’Hooghe escreve, resumidamente, que as vinte e quatro fotos 18 X 24 cm expostas são consideradas como uma *bomba atômica* em meio ao romantismo ilustrativo de um mundo sentimentalista com base no século XIX. Mais tarde, em 1965, ele relembra que os jovens não podem imaginar a diferença entre aquele tempo e o de então, “... muitas pessoas não desejam rememorar,... Pode-se considerar que: naquele dia uma nova era da fotografia Alemã havia começado. Seu profeta chama-se Otto Steinert” (in Kempe,1976;.7).

Um ano depois, acontece a primeira exposição Internacional de Fotografia Moderna, em Saarbrücken, organizada por Steinert junto com Hannes Neuer, Theo Siegle e o historiador de artes Josef Adolf Schmoll. Teve grande repercussão junto à comunidade, pois a idéia foi compartilhar o espírito criador da fotografia moderna, recuperar os elos rompidos pelos nazistas, fazendo reaparecer “novas gerações de artistas-fotógrafos” como escreve Rouillé (2009;273). Participaram tanto europeus como americanos e, a essa primeira exposição, seguem-se duas mais, em 1954 e 1958, que percorrem a Europa até chegar a Rochester nos Estados Unidos.

Pode-se dizer que é nesse contexto que aparecem as teorias da *Subjektive Fotografie*, cujas referências anteriores vão encontrar contribuições nas experiências da “*Neue Vision*” e “*Neue Sachlichkeit*”, mas sujeitas à subjetividade do autor, porque “sua ênfase está no impulso criativo e individual do autor”, como escreve Steinert e, mais à frente, “devolvia a dimensão humanista às atividades dos fotógrafos” (in Fontcuberta, 1984;34).

Relendo Eisenwerth (1952)[5], no primeiro manifesto da exposição *Subjektiv Fotografie*, ele considerava que, independente da objetividade ou mesmo na concepção dos princípios da “nova objetividade”, o mundo fotográfico em seu naturalismo tem como suporte as novas técnicas de reprodução da imagem. A introdução da tecnologia, tanto das máquinas como das objetivas, produziram claramente momentos marcantes, inclusive políticos, como, também, “a frieza da Nova Objetividade” (Schmoll,1952;150).

No final dos anos 40, início dos 50, o realismo ainda exercia forte influência nos fotógrafos, mas, para o historiador, nessas décadas já se pronunciava, junto com a mudança da visão fotográfica, a transformação do modo de exibição visual. Eisenwerth (1990) considera que a subjetividade na fotografia não era consciente, porque o sentir subjetivo se dava nas mais

variadas fases de todos os outros meios de representação, inclusive da chamada grande arte e a subjetividade na fotografia era para muitos “o brinquedo das possibilidades realizáveis dos processos técnicos” (op.cit.).

Existia na época a crença no grande valor da realidade, a partir da fotografia - que seria, indiscutivelmente, o elemento da foto-imagem - o que, dessa maneira, criaria uma tensão entre o Subjetivismo e Realismo. Os autores consideram que na antiga visão, a objetivação mecânica dos processos fotográficos é também uma revelação de ilusão e não invalida a sua eficácia junto ao público, o que tornou a fotografia, como o filme, “os meios imagéticos de decisão”(op.cit.) desbancando as belas artes.

A fotografia participa na formação de nossa visão, promovendo, assim, a crença da realidade, da verdade, tornando-se especialmente adequada para participar, desde o seu início, dos campos das ciências à fotografia familiar e, como tal, uma referência como imagem-documento, por excelência.

Concretamente, a chamada Fotografia Subjetiva não tem uma definição clássica. Otto Steinert conceitua seus princípios a partir do grupo *Fotoform* e das três grandes exposições realizadas, apoiado por sua produção fotográfica, junto aos catálogos das exposições e nas diversas reportagens realizadas pela imprensa jornalística e revistas especializadas na década de 50. Resumidamente, em Ulrike Hermann (2001)[6]:

“..para Otto Steinert, uma fotografia não poderia ter um “estilo”, mas sim posicionar uma intenção artística. Para ele a influência sobre a produção da imagem fotográfica, o momento da concepção pessoal do fotógrafo, representa o conceito chave de entendimento do que é a fotografia subjetiva no pós-guerra” (Hermann,2001;53-54).

Como foi descrito a cima, Steinert tem influências fortes dos movimentos da “Nova Visão” e da “Nova Objetividade” e, a partir deles, a Fotografia Subjetiva tem no experimentalismo legitimação, de modo consciente e “como um filão criativo daquilo que o fotógrafo quisera comunicar” (Fontcuberta,1984;34) - diferentemente da fotografia utilitária e da documental. Para Steinert, a familiaridade técnica, facilitadora do processamento imagético, viabiliza ao fotógrafo se aventurar no campo visual. Mesmo assim, considerava a proliferação de milhares de fotografias amadoras como um inconveniente da criação e, devido a tal, compreendia que o público não “tinha capacidade técnica para as possibilidades da produção” (Eskildsen,1990;12). Sua intenção nesse comentário é transcender o *status quo* da mecanização da imagem.



Appel, 1950



Einfussgaenger, 1950



Maske einer Tanzerin, 1952
Stilleben mit Pfeife, 1958

Em sua segunda manifestação sobre as possibilidades criativas na fotografia, ele enfatiza alguns elementos e condições para a criação de imagens, mas pondera que essa intenção não deve ser levada como formato de classificação nem de receituário. Para ele, como pensador moderno, o plano tecnológico era relevante no processo da imagem, que poderia ser utilizado de acordo com a capacidade técnica de cada um e, através dos elementos da *Gestaltung* aplicados à fotografia, era elaborada e analisada a imagem. Esses fatores eram condicionantes recíprocas e em relação à *Fotogestaltung*, onde, resumidamente, diferencia-se:

“A escolha do objeto (motivo) e seu isolamento na natureza.

A visão de dentro da perspectiva fotográfica.

A representação foto-ótica.

A Transposição dos tons naturais para a escala de valores e a fotografia colorida. O isolamento do tema da temporalidade da natureza”. (Steinert,1976;156)

Para cada item ele considerava os aspectos pertinentes de análise dos elementos de criação da imagem. Como exemplo, na escolha do motivo na criação da imagem, parafraseando Steinert, esse está sempre ligado ao objeto e a sua escolha é o *leitmotiv* do tema - *é o ato da escolha do motivo*. Como o objeto é escolhido e como encaramos esse objeto é o início da criação e, também, reflete a atitude espiritual do fotógrafo. Como nas ciências, na arte vamos encontrar seus elementos fundamentais. Se a fotografia pretende ser algo mais que uma simples cópia da natureza, “deve refletir sobre os significativos meios de sua *Gestaltung* (conceitos fundamentais) e com eles encontrar contemporâneos e específicos meios de representação próprios” (op.cit.), ensina ele.

Mais adiante, em relação ao processamento técnico e aos fatores subjetivos, ele desenvolve em seu pensamento distintas etapas de suas realizações no campo da criação fotográfica e, principalmente, observa os fatores mais ativos no plano técnico e subjetivo como:

A mera reprodução fotográfica.

A cópia fotográfica documental.

A criação fotográfica “*Fotogestaltung*”.

A fotografia absoluta^[7]. (op.cit.;156)

Resumidamente, esses pontos representam as diferenças entre os caminhos possíveis da fotografia. Da renúncia aos clichês fotográficos até a desmaterialização, a experimentação e a transformação por quaisquer processos fotográficos do objeto em algo abstrato, são resultados válidos absolutos e positivos da visão e da *Fotogestaltung*, possibilitando “...imagens que não se deixam catalogar dentro de esquemas da composição fotográfica usual” (op.cit.;156). Para ele, as duas últimas conotam a Fotografia Subjetiva.

Para o “iniciador de um movimento fotográfico” como é designado por seus pares na Alemanha, o homem está sempre em evidência e o ato criativo vem a partir de sua experiência, aquilo que determina a qualidade da constituição da imagem fotográfica.

Ato criativo

Sabe-se que o homem vive cercado de imagens e sua identificação se faz com elas e nelas. Nós as observamos. Nós fazemos imagens. Nós atraímos e informamos através delas. Nós já temos as imagens na cabeça. A imagem como meio de comunicação traz a fotografia, imagem resultante da abstração de duas das quatro dimensões espaço-temporais e “deve sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação” ensina Flusser (1985;7).

A imaginação, como capacidade de designar e de exprimir o sentido e o evento que se encontra na superfície imagética, em uma primeira mirada ou em um aprofundamento, onde

novas descobertas se farão presentes - “na rugosidade da imagem” (Rouille,2007;207). São os referentes que não podem ser inseridos diretamente na imagem, por desdobramentos figurativos fotoquímicos, mas que intervêm igualmente nelas. A estética da Fotografia Subjetiva nasceu desses vazios entre dois aspectos mutuamente implicados de início, “é o vazio entre o subjetivo e o objetivo que permite o subjetivo, afirma Hugunin (1988;155). Ela não determina a distinção entre pensar e sentir, da intenção moral ou decisão formal, é um momento decisivo - individual - cada tomada *faz sua própria escolha quanto ao que constitui verdade - puramente pessoal e subjetiva - para si próprio*. Para fechar, Otto Steinert em seu texto sobre “As possibilidades de criação em fotografia”^[8] escreve: “é a qualidade do ato criativo que determina em última instância a constituição da fotografia como imagem” (1976;156).

Apoio: FAPERJ

^[2] Durante a guerra serviu como oficial médico sanitaria na Klinik der Charité.

^[3] Na Alemanha, “Mestre” é título dado aos profissionais especializados nas escolas técnicas de ofícios, depois de um período de prática profissional.

^[4] *Photokina* é a maior feira mundial de aparelhos e suprimentos para fotografia e inclui uma grande exposição fotográfica.

^[5] Codinome do historiador Josef Adolf Schmoll.

^[6] Tese de doutorado apresentada na Universidade de Kassel, publicada eletronicamente.

^[7] A desmaterialização a experimentação.

^[8] Título original: “*Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie*“

Celso Guimarães possui graduação em Visuelle Kommunikation - Universität Essen-Gesamthochschule (1976), mestrado em Kommunikationsdesign - Bergische Universität Wuppertal (1991) e doutorado pela COPPE-UFRJ na área de Computação de Alto Desempenho com pesquisa e Tese enfatizando a "Realidade Virtual e a Visualidade na Imagem". Professor Associado da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro atuando como docente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) e no Curso de Comunicação Visual Design da EBA-UFRJ. Área de atuação: Experimentação e Criação digital, projetos em Design Corporativo, em Foto-Design e no campo da História do Design. Desenvolve a linha de pesquisa sob o tema "A Interface Arte e Imagem na Comunicação Visual.

A *imagem-fotogenia* ou a iluminação imagética nos processos criadores da Fotografia

Carlos Alberto Murad

1. Introdução

O artigo pretende, na perspectiva de uma metafísica da imaginação criadora de Bachelard, (1957, 1960, 1990), discutir a dimensão fotopoética da Fotografia. Privilegiaremos os potenciais poéticos do imaginal lumínico atuantes na ontologia do fotógrafo. Tratamos sob a forma conceitual de uma *imagem-fotogenia* essas dinamizações imaginais oriundas dos fenômenos de iluminação imagética ligadas a uma inconsciência de um tempo luminal e a tutilidade do olhar nas diferentes poéticas baseadas na Fotografia. Pensamos especialmente nessas impulsões germinais ligadas à metamorfose fogo-luz em nossa imaginação criadora. Experiências lumínicas primordiais que precedem e fundam a *poïesis* e a lógica do ocular e da visão.

Nesse sentido, introduziremos a discussão de algumas categorias da metafísica poética da luz presentes na filosofia do imaginal de Bachelard. A intenção é operar uma associação metodológica com o imaginário fotopoético substancializado pelas evasões fabulares do olhar criador no flamejante e no cristalino.

Essas discussões atravessam os processos criadores na Fotografia e se nutrem dos conceitos imagéticos aportados pelas imagens fotográficas de Hiroshi Sugimoto e Ralph Meatyard, poéticas consideradas aqui em sua trans-historicidade e nos limites de sua complexidade.

Podemos especular que nos processos de *olhi-criação* e imersos no visível os fotógrafos vivem o imbricamento de uma *poïesis* do lumínico e de uma potência fotogênica do olhar. Nesse sentido, tentamos compreender a figuração fotográfica e a onipresença da fotografia em sua inserção no campo da arte a partir da discussão de potenciais de foto-gênese do imaginal lumínico.

Viver a desmaterialização imaginal do fotográfico imbrica-se simultaneamente com a experiência poética do não representável da *imagem-fotogenia*. A fotografia de um certo modo nos aproxima aos múltiplos sentidos e narrativas do mistério da luz. Nosso interesse é o de discutir essa conjunção entre uma iluminação fantasmática no fotógrafo-artista e as fantasmagorias imemoriais de um tempo luminal. Uma temática de longo alcance e complexidade que necessita mais do que o espaço de um artigo e o esforço de um pesquisador. O nosso propósito é o de apenas se insinuar nessa penumbra, esboçar alguns contornos.

2. O Olhar pensa sonhando

A Fenomenologia da imagem criadora de Bachelard se insere na perspectiva de uma Imaginação criadora no exercício dos seus potenciais de descontinuidade, espontaneidade e negação. Uma reflexão que se funda na constituição de uma consciência imaginante e de um *cogito* do imaginal. Uma consciência indireta de natureza descontínua, multirradial e metamórfica que é ativada pela dinamização e repercussão em devaneio das imagens [1] poéticas. O acesso as imagens no espaço fantasmático da imaginação criadora se daria pela ação do devaneio, numa instância anterior à apreensão perceptiva ou cogitação racional. A atividade imaginal do devaneio se desenvolve pelas evasões oníricas de um ser desperto, numa presença em semi-inconsciência de nossa ontologia no tempo mesmo da apreensão das imagens. O fato de a nossa consciência permanecer ativa e ativante durante a evasão imaginante do devaneio, nos possibilita lidar com as ideações imagéticas, perpassar estados metamórficos da consciência nos devires de um *cogito* imagético. É nesse sentido que Bachelard irá afirmar o valor pensante das imagens como “conceitos imagéticos”(1942:69) e como constituidora da inteligência de uma lógica imagética. Imagens poéticas, não possuem configuração nem forma figural, são antes impulsões descontínuas e espontâneas de uma dinamização repercutida em nossa imaginação. Como nos ensina Bachelard (1957), imagens poéticas são impulsões criadoras ativas e ativantes, não possuindo uma causa ou origem determinada, são variacionais e trans-subjetivas. Possuem o sentido de novação e abertura no devir criação. A imagem poética se constitui tal uma dinamização de *élans* imagéticos em nossa consciência, ela se presentifica na aparição dessa dinâmica. Pensar imagem em Bachelard significa viver os devires de *élans* imagéticos. Um pensamento da imagem via uma consciência imaginante onde são fenômenos coexistentes: devaneio poético - repercussão das imagens - *cogito* imagético. Todos imbricados e se constituindo, sem continuidade ou primazia, numa lógica imagética.

Bachelard (1960:7) reafirma a potência iluminante de um imemorial “a imagem poética ilumina com uma tal luz a consciência, que é inútil procurar seus antecedentes inconscientes”. Sua abordagem, de caráter trans-histórico, busca assim refletir o ser mesmo dessa dinâmica imagética rompendo com o que poderia constituir suas anteriores injunções socioculturais. Nesse sentido, as imagens poéticas e sua dinamização em nossa consciência imaginante são tão somente “uma conquista positiva”, da natureza poética da obra.

3. Fotogenia do olhar

Numa leitura poetisadora de um texto em que Benjamim (1986) filosofa sobre a imagem fotográfica podemos perceber a impulsão do imaginal ligado ao flamejante lumínico. Comenta Benjamim sobre essa “... pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje...” (1986:94). Um onirismo flamejante impregna suas palavras, como a “centelha” indeterminada ou um real que “chamusca”. Um texto que revela os sentidos de uma iluminação e de fantasmagorias imemoriais. Chamuscar a imagem significa trazer o imemorial sentido ígneo da luz, a partir da ação de um gesto criador. Buscar um “lugar imperceptível” fora do alcance dos olhos não poderia ter o senso de uma realidade antecular de um tempo luminal? Bachelard (1961) nos ajuda a responder, ao afirmar o

valor de abertura e novação da chama, essa que seria “...um dos grandes *operadores de imagens*”(1961:1).

A literatura de Bachelard é rica de análises e inferências ligadas ao imaginal da luz, citamos algumas: a mutualidade entre os devaneios nas luzes sólidas do cristal e as luzes fluidas do olhar-estelar. Sua reflexão coloca nossa consciência operando nos estados ambivalentes da fascinação lumínica do brilhar-endurecer, condensar-purificar. Sua intenção é clara: viver a síntese imaginária da imobilidade e fluidez. Oriunda dessa reflexão do imaginal cristalino, ele aponta a noção de imagem mútua, essa que seria constituída nas inter-relações imprevisíveis e descontínuas da ambivalente “comunicação das substâncias” (1947:291). Imagens coalescentes que escapam da linearidade do processo de criação dos conceitos, adequadas ao *modus operandi* de uma lógica imagética.

Uma especial provocação do imaginal da luz estaria na repercussão desta doce e brilhante luz estelar sintetizada no “devaneio do olhar no olhar” (Bachelard,1943:210). Vivemos na potência imagética dessa mútua ação do lumínico e do *olhante*. Uma única continuidade reúne o visível e a visão, o que leva Bachelard (1942:44) a propor o teorema da imaginação do mundo da luz: “tudo aquilo que brilha vê”. O brilho tal uma luz prisioneira, escapa. Já não seria o luminar um olhar que se desvela como presença na luminosidade das coisas? O filósofo nos ajuda a compreender essa fascinante conjugação iluminadora do olhar, criar com as luzes do olhar pode significar ir além do visível, o olhar poético nasceria na ultrapassagem do iluminado para a imagem iluminadora. A luz é o centro de um mundo, o mundo do ver claro, consequência: “o olhar é um principio cósmico” (Bachelard, 1960:158).

Tocar com os olhos, ou perpassar a luz, sentir o toque mínimo da imagem espelhar, são gestos que se confundem na cósmica fascinação das primeiras luzes e olhares no mundo.

Uma tatilidade original que nega a incisão digital ou a operativa *ocularidade* dos olhos e que parece privilegiar esse minimal da imagem. Essa imagem cega, pura transparência na intuição poética de Clarice Lispector (1999:13) sobre o mistério de um especular sem imagem, de um visto desaparecendo no vendo. O que poderia nos ensinar essa passagem além dos olhos, essa imagem cega na superfície luminosa?

O poeta Borges (2000:337) indo ao encontro do tempo longínquo de um “assombro antigo” diante das luzes do fogo pensa a mesma fascinação poética de um tempo luminal. Esse mesmo que Bachelard (1961:3) encontra num retorno imaginal ao “passado dos primeiros fogos do mundo”. Uma fascinação poética que Bachelard constituirá como provocação conceitual de sua filosofia da imagem. Como, por exemplo, essas imemoriais iluminações, tal o Fênix, um incorporal existente apenas na consciência humana, expressando as transmutações essenciais do ato poético. Ou ainda da ideação mítica do Prometeu e sua doação do fogo aos humanos, alcança o valor imagético do acesso aos potenciais instauradores da razão. Aqui nesse pássaro-de-fogo Bachelard repercute a imagem poética de um flamejante-lumínico, um *élan* “*feniciano*” presente na alma humana, permeando a ontologia criadora nas inúmeras e distintas estratégias de decifração do mundo.

Dinâmicas arquetípicas que nos relembram a cada instante a impulsão flamejante do *élan* criador humano. Capazes de ativar e permear os processos ambivalentes e metamórficos da imaginação na superação das idiossincrasias da visão e do ocular. E assim tratar a imagem fotográfica pelos potenciais mútuos de sua “irrealidade visível”. Uma dinamização oriunda da coalescência entre as imagens visíveis dos registros sensório-motor da inscrição luminosa e os potenciais poéticos do imaginal lumínico. Assim a oscilação entre visão e vidência (*voyance*) envolve a instauração de realidades outras coexistentes *pari-passu* com a fotografada. Nessa mutuação criadora de um tempo luminal em imagem-olhar formamos um *cogito* de uma foto-poética.

[1] Imagem para Bachelard tem o sentido não figurativo da impulsão de uma virtualidade imaginal.

4. As luzes na morte do visível

Folheando com o olhar algumas imagens da criação fotográfica, flanando na extensão luminosa das imagens, supomos encontrar uma trama de memórias, fragmentos dissimulados, latentes ou visíveis de coisas e lugares. Mas imerso nessa atmosfera luminosa que não mais reflete as luminosidades impressas e sim as emanações difusas das luzes com que nosso olhar flanador recomeça as novas figurações do fotografado.

Exemplarmente, o fotógrafo, esse operador privilegiado, possui uma visão aguçada além das sutilezas das luminosidades e substancializada pelos potenciais de gênese pela luz. Misto de decifrador dos atributos lumínicos e olhcriador de espacialidades instauradas sobre o mundo. Nossa repercussão poética da imagem fotográfica estaria permeada por essa dual condição, somos perpassados pelas visões e visadas além do visível em estando presentes de olhos bem abertos no mundo. O que significa dizer que a imagem fotográfica seria perpassada por um duplo viés foto-gênico: a ideação retilínea de nossa racionalidade ressignificando as suas aparências iluminadas e as metamorfoses da nossa contemplação imaginária ativando os potenciais lumínicos em (ir-)realidades, misto de iluminação e olhar.

Um dos paradoxos da imagem fotográfica nasce do distanciamento entre os potenciais óticos do fotográfico e a potência poética do lumínico fotográfico, aquele ilumina e propicia o fotopoético mas distante e distinto desse. Naquilo a que Octavio Paz se refere diferenciando a sexualidade da expressão criadora do erótico, aquela o “ilumina sem vê-lo. É uma luz cega.” (1999:32). A imagem fotográfica no sentido poético constitui uma imagem cega da nossa visão. Aquela que diante das múltiplas referências e potências do visível se torna pura incerteza. Talvez esse paradoxo possa nos ensinar um pouco mais sobre o devir Imagem na fotografia. Assim, se posso sugerir algo, seria o de olhar as imagens fotográficas sem olhos, entrando numa espécie de amnésia do visível. Nosso olhar flutua à deriva, adentra nesses não-lugares de lugares, num tempo outro, elástico sem memória. Não que as imagens constituam objetos errantes ou de outro mundo, bem que sejam permeados por uma iluminação de origem incerta, imprecisa. Imagens que emergem da fluida matéria lumínica de um olhar, miragens de um imaginal da luz, se encontrando na

imemória de nossa imaginação. Impulsões assombrosas das luzes de fogos primordiais reúnem fotógrafos, Borges e Bachelard, retrazendo a experiência da iluminação na gênese criadora do espírito humano.

Pensar a imagem fotográfica significa o prévio deslocamento além da visibilidade das coisas, levar nossa apreensão para além dessa visão conformada ou construída, buscar as imagens dessa “a-visibilidade” aderente ao visível.

Numa ultrapassagem da sedução estética das luminosidades para ir ao encontro da estranheza poética das luminâncias. Muito diretamente: estar cego às formas luminosas fotografadas e apreender as imagens que se insinuam na ambivalência da visão-vidência. Sem pretender desenvolver uma hermenêutica das iluminações espirituais ou místicas, mas sem escapar dos sentidos de mistério e enigma contido na a-visibilidade dessas “formas e seres da luz”. Apenas estar atento à intuição dessa abertura extática aportada pelo lumínico, dessa recorrente fascinação de um “tempo luminal” que obseda a imaginação desse criadores.

Na dimensão do imaginal, ver além da visão e da objetividade das coisas implica numa valorização das possibilidades criadoras da não ocularidade aportada pela Fotografia, na gênese da visão das coisas. Sempre é bom lembrar que o fotográfico é apenas uma extensão provocadora do fotopoético que toca sutilmente as profundidades da paisagem íntima dos seus mediadores.



Sugimoto



Theatres

Sugimoto

Seascapes

Um bom exemplo nos apresenta Hiroshi Sugimoto que, sob pretexto de uma busca pela “mais antiga impressão humana” (Garrel, DVD, 2000), cria diferentes séries como *Theatres* (1977) e *Seascapes* (1980), busca pelas estratégias contemporâneas uma ressignificação de nuances imemoriais de uma cosmicidade presente em sua ontologia. O que Bachelard (1957: 85) discute como tendo origem nos devaneios das primeiras cosmicidades, responsáveis pela permanência e ativação na alma humana de uma “infância imóvel mas sempre vivificadora, fora da história (...) e que nos aparece”, continua Bachelard, “como um real nos instantes de iluminação - tanto que em seus instantes de existência poética”. Trata-se aqui dos sentidos primordiais de uma cosmurgia impulsionando a ontologia criadora.

A série *Theatres* tem origem no vislumbre de um desejo de Sugimoto condensar toda a fascinante cinegrafia das aparências luminosas do filme numa só imagem fotográfica. Sugimoto nos revela: “tive a clara visão que a tela do cinema se revelaria na imagem fotográfica como um retângulo branco. Eu pensei em um retângulo muito brilhante irradiando fora da tela, brilhando em toda a sala do cinema. Ver essa visão poderia ser muito interessante e misterioso, religioso de uma certa maneira” (in. 2004:285). Nos defrontamos com uma condensação de temporalidades fazendo brilhar um tempo luminal, emergindo da mais antiga profundidade do mundo, num quase tocar o mistério do inapalpável, tal uma esotérica emanção. E sobre *Theatres* nos diz que “o conceito e a visão nascem juntos” (in Garrel), aponta o valor da síntese dual de diferentes vislumbres criadores de sua consciência, nessa imersão do seu olhar criador no interior dessa sala escura. Sua câmera sonha numa duração em devaneios numa câmera obscura. A busca da imagem única. Busca nesse retângulo luminoso esvaziar as representações e figurações de sua materialidade, alcançar na profusão desse pleno a imagem plena do vazio.

Essa condição primordial da cosmicidade da visão, uma iluminação imagética íntima presente em outras séries, reaparece em *Seascapes* como narrada para Kellein (in. 2004: 285) “eu estava meio acordado quando tive a visão clara de uma nítida linha de horizonte, uma borda do mar muito calma, sem nuvens e um céu muito brilhante”. A figuração das palavras do fotógrafo aponta o vislumbre numa cogitação imaginal do seu projeto, não no realismo das figuras ou na pragmática da nossa racionalidade. Assim, a transfiguração das figuras, dentro do sentido de realidade anunciada pela meditação imaginal de Sugimoto, aponta: uma nítida linha corta a calma de um plano quase imaterial. Uma evasão na infinitude do horizonte onde céu e mar vêm se espelhar e se confundir. Reunindo o longínquo e a infinitude num mesmo voo onírico marcado pela dissolução das temporalidades. Mas o fotógrafo ainda cita um fato da sua memória impregnada desse imaginal cósmico desse encontro com a imensidão do oceano em sua pequena infância “eu ainda lembro do meu primeiro encontro com o mar” (2004: 285). Uma cosmicidade imemorial vem ativar o registro na memória pessoal marcando uma valoração imaginal, o pensamento criador sai da esfera do método pragmático das certezas e se apropria do que Bachelard chama o “método do apagamento” típico da dimensão negativadora da imaginação. Assim Sugimoto, em sua evasão imaginal nessa cosmicidade primordial, desenvolverá suas *Seascapes* perpassado por “um clarão de eternidade descendo sobre a beleza do mundo” como pontua Bachelard (1960:87).

Sugimoto se utiliza da dissolução das aparências pelo excesso e repetição obsedante do procedimento de comparação entre centenas de imagens de *Seascapes* compostas apenas de céu, mar e uma linha de horizonte exatamente na metade do quadro, sem a presença de outros elementos naturais ou artificiais. A intenção é clara e o fotógrafo expressa: “Eu quero que as pessoas mergulhem dentro das minhas fotografias” tal o olhar criador imergiu no clarão de suas visões.

Na sua série de retratos a partir das personagens em cera do Museu Mme. Tussaud (UK), adota uma iluminação similar à da pintura de Rembrandt, buscando dar às figuras “uma naturalidade quase humana” (op. cit), apagando sua condição de corpos ceráceos. O gesto

criador retorna às luzes anteriores, uma luz que vem de um outro tempo no seu processo de condensação-representação de sua imagética. O discurso de Sugimoto, como de muitos fotógrafos, persegue a ideia de tempo, mas considerando a natureza da fotografia, seria talvez mais adequado falarmos em tempo luminal. Esse mesmo tempo ativante que Appelt, em sua poética, cultiva: "utilizo longos tempos de exposição, a fim de que cada fotograma seja atravessado por uma energia poética e que ali se imprimam à minha revelia, detalhes e fragmentos" (in Tournier 1981:16).



Meatyard



Self Portrait

Meatyard

Untitled

Outro fotógrafo, Ralph Meatyard, construiu uma imagética guiado pela fascinação pelo esfacelamento material das figuras, numa associação entre o apagar e o revelar a coisa. Coloca-se em seu *Self Portrait* (*Autorretrato*), e em vários *Untitled* (*Sem Título*), retirando-a de sua imobilidade, numa esfumação que permita revelar virtualidades. Esse gesto criador de esfacelamento surge como uma transfiguração das suas personagens visando encapsulá-las em uma extra-visibilidade. Se tomarmos por exemplo seu emblemático *Self Portrait*, o fotógrafo, numa frontalidade obsedante em sua poética, coloca-se com a cabeça envolvida em um saco plástico transparente, tendo a exalação de sua respiração envolta pela película transparente. Seu olhar nos contempla na profundidade; mediado pela presença fluida do seu olhar, ele busca ver através das luzes encapsuladas, o que bem significa a tentativa de desvelar as luzes do âmago das coisas. Aqui, o gesto de encapsular não quer embaçar a face, mas reter um lumínico dos sopros do olhar, conservar o poder de criação do olhar. Sua imaginação parece apontar as nuances poéticas que marcam sua imagética: as luzes, o emparedamento vivo, a expiração sobre o espelho e as luzes em extinção.

Meatyrd não visa uma valoração estética do funesto ou do mórbido, apenas pretende conjugar a ambivalência do expirar e iluminar. Colocando seu olhar, em suspenso, além do tempo da cena fotografada, busca na sua fluidez a aparição de uma nova realidade. Um

gesto criador que encontra substância na anulação da continuidade da cena visando seu visível outro, não em outro mundo mas aqui como uma ante-visibilidade.

As pessoas são colocadas em cena e são dirigidas para se moverem em estado de fabulação, tornam-se personagens fantasmagóricas, o fotógrafo quer figurar o fluxo imaginal dessas evasões, uma co-participação que fluidifica as luminosidades conduzindo-as a uma espécie de “imobilidade radiante” (Bachelard, 1957:131). As luminosidades são levadas a esse estado de translucidez que inclui uma estranha visibilidade nas aparências ordinárias. O olhar criador se constitui em olhos distantes da câmera, um olhar movente na fluidez de um tempo luminal. No estranhamento dessa visibilidade, Meatyard nos ensina que seu olhar vive a inconsciência de uma visão “muito além da consciência visual” (Weinberg, 1989:83). O limiar angustiante de uma luz expirante marca a linguagem do olhar meatyardiniano.

Criadores imersos num tempo luminal nos aproximam deste sentido indiferenciado da *imagem-fotogenia*, nesta busca que tentamos de uma proximidade desta vivida irrealidade, a proximidade do sentido de um tempo luminal criando infinitas (ir-)realidades. Tal Borges (diante da aparição instantânea do Aleph, pequena esfera luminosa que condensava todo o universo) nos narra suas infinitas visões: “...via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, (...) (...), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu, vi (...), vi (...), vi (...), vi (...)...”. O olhar borgiano se associa na ideação imagética de que o fotográfico funda uma poética de um tempo luminal em Imagem.

Apoio Faperj, CNPq

Carlos Alberto Murad é fotógrafo, doutor em Esthétique Et Sciences de L'art - Université de Paris I (1982), com estágio pós-doutoral em 1989/92 Université de Paris Sorbonne. Professor Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, docente do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, onde implantou a linha de pesquisa teórico-prática, Poéticas Interdisciplinares para formar pesquisadores-artistas em nível de ME e DO. Desenvolve investigação das relações da filosofia do imaginal e da imagem na Fotopoética. Coordena o Grupo de Pesquisa Fotopoetica disponível em www.fotopoetica.ufrj.br.